

MIGUEL CABAÑAS BRAVO
(Coordinador)

EL ARTE ESPAÑOL FUERA DE ESPAÑA

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE
INSTITUTO DE HISTORIA
CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
MADRID, 2003

Departamento de Historia del Arte Diego Velázquez
Instituto de Historia, CSIC
XI Jornadas de Arte
EL ARTE ESPAÑOL FUERA DE ESPAÑA
Madrid, 18 a 22 de noviembre de 2002
ACTAS: Madrid, 2003

EL ARTE ESPAÑOL DESDE LOS CRÍTICOS E HISTORIADORES DEL EXILIO REPUBLICANO EN MÉXICO

MIGUEL CABAÑAS BRAVO
Instituto de Historia, CSIC, Madrid

1. Historiadores y críticos de arte en el exilio

En paralelo al detenido análisis que requiere hacerse sobre el arte desarrollado en México por el gran número de artistas españoles que, a causa de nuestra guerra civil, allí se exiliaron, no conviene pasar por alto el interesante cauce de difusión y valoración foránea de nuestro arte que supusieron los copiosos escritos y comentarios que, de forma paralela y confrontable, realizaron unos no menos abundantes e interesantes compañeros de viaje: la legión de historiadores y críticos de arte *transerrados*, quienes allende, además de influir en el nuevo ámbito, ampliaron el conocimiento sobre el arte español y dejaron sus impresiones y juicios sobre aquellos artistas y producción que siguieron su misma suerte de destierro.

Así, si las miradas y las fórmulas de análisis españolas sobre la historia del arte, con este forzado exilio, impremeditadamente consiguieron extenderse, enriquecerse y hacer más patente lo español, en el lado empírico y actualizador también cupo una nueva audiencia y difusión para los artistas ibéricos *trasplantados* a la escena artística mexicana, cuya producción –en gran medida gracias a esos compañeros– solió ser objeto de un comentario cercano y conocedor de las circunstancias. Comentario, por otra parte, realizado, unas veces, por notables escritores metidos a críticos con más o menos asiduidad y fortuna (Juan Rejano, Max Aub, Josep Carner, Díez Cane-do, etc.); otras, por algunos artistas que, asimismo, ejercían la historia o crítica de arte con gran competencia (Moreno Villa, Ramón Gaya, Ceferino Palencia, etc.) o que les tentaba esporádicamente (José Renau, García Maroto, Avel·li Artis Gener –Tisner–, Miguel Prieto, Giménez Botey, etc.), y las más, en fin, por críticos e historiadores profesionales: Margarita Nelken, Juan de la Encina, Pablo Fernández Márquez, Enrique Fernández Gual, etc.

La labor de estos historiadores y críticos, que solió precisar de un gran temple, puesto que, además de ofrecer los análisis sobre el panorama artístico mexicano, siempre estuvo presta –por encima de la conciencia de huésped– a relacionar este nuevo mundo artístico con la historia del arte español y europeo, y a dar a conocer y valorar el arte español realizado fuera de España

(incluyendo así en el nuevo escenario la actividad del artista español exiliado, sin hacerle perder por ello su ligazón con el país de origen), nunca ha sido bien conocida y entendida en España; y acaso esté aquí la causa de la opacidad que, en nuestra historiografía, presenta este tema y sus peculiares características. El latir del arte español del exilio y de las vinculaciones artísticas con lo español vistas desde fuera, sin embargo, pueden seguirse a través de firmas transterradas tan destacadas como las citadas, u otras, como las de Pere Calders, Ernesto Guasp, José Manáut Nogués, Nuria Parés, Víctor Rico González o Rafael Sánchez-Ventura, entre otras muchas plumas que hicieron historia o crítica de arte sobre áreas más específicas o más ocasionalmente (entre ellas las de Adolfo Salazar, Jesús Bal y Gay, Francisco Pina, José de la Colina, Juan Larrea, José Bergamín, J. Gil-Albert, Manuel Andújar, Juan Renau, Juan Estellés, Eduardo Robles, Bernardo Giner de los Ríos, Paulino Masip, Daniel Tapia, Antonio Espina, Gustavo Pittaluga, Adolfo Sánchez Vázquez, Arturo Sáenz de la Calzada, Arturo Souto Alabarce, Luis Rius, Tomás Segovia, etc.).

Buena parte de ellos, especialmente entre los primeros referidos, tuvieron a su cargo secciones de arte en los diarios mexicanos más destacados y sus suplementos (*Excelsior, Novedades, El Nacional, La Prensa, El Popular, El Universal*, etc.) o bien colaboraron asiduamente en diversas revistas culturales mexicanas o del exilio. Estas revistas, que solieron recoger comentarios más acabados sobre los temas artísticos, fueron muy numerosas y conformaron un amplio plantel, que incluía muchas fundadas por exiliados. Así, entre las mexicanas, destacan para nosotros *Taller, Letras de México, El Hijo Pródigo, Rueca, Cuadernos Americanos* o *Filosofía y Letras*, y, entre las de los refugiados, *España Peregrina, Romance, Litoral, Las Españas, Ultramar, Clavileño, Segrel, Los Cuatro Gatos, Presencia, Nuestra España, Mediterrani, Senyera, Sala de Espera, Pont Blau, Orfeo Catalá, Norte, Euzko-Deya, La Nostra Revista, Comunidad Ibérica, Diálogo de las Españas, Nuestro Tiempo, España y la Paz, Boletín de Información. Unión de Intelectuales Españoles*, etc. En unas y otras publicaciones periódicas, donde —digamos de paso— también fue frecuente la intervención de muchos transterrados como diseñadores, tipógrafos, dibujantes, caricaturistas o ilustradores, siempre cupo el comentario sobre el arte español y las diversas aportaciones del artista refugiado.

No consideraremos aquí, hay que indicar, al historiador de arte y al crítico por separado. Participamos de la opinión —expresada y argumentada con certera y notable precisión en alguna ocasión— de que “el crítico sin historia, juzga sobre el vacío, pero el historiador sin crítica documenta la nada”¹. Y, efectivamente, ya desde 1936, el italiano Lionello Venturi insistía en la falsa distinción entre el crítico y el historiador de arte, postura seguida en el ámbito español por Juan Antonio Gaya Nuño, cuya *Historia de la crítica de arte en España* agruparía sin mayores reparos el comentario sobre unos y otros profesionales². Por otro lado, tampoco nos interesa insistir, más de lo que hizo Jorge Alberto Manrique, en los variados tipos de críticos y de crítica de arte que han proliferado en el ámbito latinoamericano, salvo retener de su sutil caracterización lo habitual que se hace en tal ámbito el escritor que también ejerce la crítica³.

¹ CALVO SERRALLER, F.: “Orígenes y desarrollo de un género: la crítica de arte”, en BOZAL, V. (ed.): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, Visor, 1996, vol. I, p. 156.

² Cfr. VENTURI, L.: *Historia de la crítica de Arte* [1936, 1948, 1964], Barcelona, Gustavo Gili, 1979 y GAYA NUÑO, J.A.: *Historia de la crítica de arte en España*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1975.

³ Quizá tampoco esté de más recordar el empeño, en este ámbito, en generar una “teoría americana” de arte unida a la idea de modernidad y la poca consistencia en México de la crítica a través de los diarios, frente a la más sólida de revistas y libros especializados en arte y cultura (Cfr. MANRIQUE, J.A.: “Crítica en Latinoamérica: sintonía y disonancias”, en *Simpatías y diferencias. Relaciones del arte mexicano con el de América Latina. X Coloquio Internacional de Historia del Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, IIE-UNAM, 1988, pp. 293-302).

Nuestro propósito, pues, es el analizar la instalación de nuestros profesionales transterrados en este contexto y destacar algunas de sus plumas y producciones más representativas, como introducción a un campo de estudio muy poco abordado. Con ello, el breve repaso que podemos hacer aquí, además de orientarnos sobre las influencias ejercidas en el ámbito mexicano o las ideas transmitidas acerca de la imagen de España, acaso pueda contribuir a hacernos ver el exilio artístico provocado por la guerra civil como una historia de expansión, circulación de ideas y enriquecimiento, no de mengua, del conocimiento y desarrollo de nuestro arte español.

2. El bagaje artístico y el nuevo escenario del quehacer creativo

El fenómeno de la emigración no era algo nuevo para España⁴. No obstante, a poco que indague uno en los temas de la diáspora española del 39 y del peculiar desarrollo del arte mexicano del novecientos, pronto se encontrará con dos hechos notables. Por un lado, el de la llegada a México de un importante y abundante contingente de artistas, historiadores y críticos de arte exiliados, que no tardaron en ir dejando la impronta de una producción variada, diferente y de calidad, pero en la que siempre fue frecuente el referente español; y, por otro, el de la singularidad de la escena artística en la que se fueron instalando y el claro registro y adecuación en ella de esa presencia española.

Los profesionales del análisis y el comentario sobre arte allí recibidos, así, hallaron en México un país de acogida y aclimatación que, junto a ellos, también hospedó al mayor número de artistas permanentes procedentes de ese destierro, todos con una evidente carga artístico-cultural española; pero también hallaron que, entre los países americanos receptores, éste era el que poseía tanto una revolución social más profunda y presente en la vida diaria, como una de las mayores personalidades artísticas. Sobre esta doble base se asentó la labor de dichos artistas y profesionales, que fue adquiriendo unas especiales características, que, desde nuestro punto de vista, conforman y nos permiten hoy hablar de la existencia en México de *un arte español transterrado* o —en término menos afortunado— *trasplantado*, que se vio siempre acompañado de la que pudiéramos llamar una *literatura del arte español transterrado o trasplantado*⁵.

Pero, junto al oreo aportado por este desarrollo artístico español del otro lado del Atlántico, de continuo rodeado de crítica e historiografía española y mexicana —todo ello, digamos de paso, tan enriquecedor de nuestra cultura, como, a la vez, necesitado de estudio⁶—, también

⁴ Para ampliar la información, en especial respecto a la problemática de los artistas exiliados en México, véase CABAÑAS BRAVO, M.: “El exilio en el arte español del siglo XX. De las problemáticas generales de la emigración a las específicas de la segunda generación de artistas del exilio republicano en México”, en CABAÑAS BRAVO, M. (coord.): *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*, Madrid, CSIC, 2001, pp. 287-315.

⁵ Respecto a los términos *transterrado*, neologismo inventado y explicado por el filósofo exiliado José Gaos a partir de 1949, y *trasplantado*, según el vocablo sugerido por José Moreno Villa en una serie de artículos (agrupados bajo el título conjunto de “Monólogos migratorios. El trasplante humano”) publicados en 1951 en el diario mexicano *El Nacional*, y la trasposición del término al campo del arte, véase nuestra exposición en *Ibidem*, p. 209, notas 10 y 11. No obstante, queremos insistir ahora en que, por extensión, cabe englobar en esa trasposición al arte, la generación y el consumo de una literatura transterrada específica.

⁶ Sobre cómo se ha venido estudiando el tema del arte respecto al exilio mexicano, véase CABAÑAS BRAVO, M.: “El artista del exilio español de 1939 en México. Estudio del tema desde 1975”, *Archivo Español de Arte*, n° 284, Madrid, CSIC, octubre-diciembre 1998, pp. 361-374, y CABAÑAS BRAVO, M.: “El exilio de 1939 y el arte desarrollado en México. Un tema para después del franquismo”, en AA.VV. (Ed. Mancebo/Baldó/Alonso): *L'exili cultural de 1939. Sixanta anys després. Actas del I Congreso Internacional*, vol. I, Valencia, Universitat de València, 2001, pp. 55-75.

cabe señalar, en otro extremo, que esta emigración, en términos generales y asociativos, acabó elaborando una cultura aparte o subcultura del exilio, fundamentada en ciertas herencias, rutinas, jerarquías, ideales y modelos organizativos con una permeabilidad bastante selectiva hacia las influencias exteriores, tanto de la sociedad de acogida como de la que se separó, aunque condicionada por ellas. Paralelamente, fue peculiar de esta emigración, a pesar de la variedad que conllevaba, el notable número de intelectuales y creadores que contenía, quienes, con todo, fueron haciéndose sitio —con su a veces excesivo lastre español— en la vida artístico-cultural del nuevo país, aunque con frecuencia —y sobre todo en los primeros años— hubo de ser por separado de los mexicanos.

Así, centrados especialmente en los que ejercieron la crítica de arte, en principio remarquemos que, en su proceso evolutivo, las búsquedas e intereses no siempre fueron los mismos que para los críticos latinoamericanos y mexicanos⁷. Respecto al mundillo del artista español, compañero de destierro, a pesar de las mudanzas artísticas y los altibajos generacionales, durante el amplísimo período que duró, por lo general esta crítica procuró atender a la doble dimensión de su situación. Así, con sutileza puso de manifiesto, por un lado, la gran pluralidad de tendencias y corrientes e, incluso, géneros y técnicas, que portaba, resaltando la serie de aspectos y facetas específicos de su originalidad y usual sabor español o europeo; por otro, con frecuencia intentó acomodar esas características específicas al escenario y las inquietudes del arte y la cultura mexicanas, cuestión no siempre fácil ni exitosa, como demostraron las controversias y escasas colaboraciones entre los artistas ibéricos y mexicanos.⁸

Lo cierto es que, la mayoría de los españoles, en un primer momento, tampoco entraron de lleno en la discusión mexicana sobre la tendencia social del arte y se mantuvieron más

⁷ En este sentido, siguiendo la caracterización de Manrique, resumamos su proceso indicando que, los grandes cambios mexicanos, basados esencialmente en la búsqueda simultánea de modernidad y americanidad, comenzaron en los años veinte, con una crítica que, en principio, fue a la zaga de la teorización de los propios artistas, a quienes, sin embargo, fue sirviendo de caja de resonancia. El movimiento mexicano fue el primero de la América Hispánica en alcanzar éxito y amplia audiencia internacional uniendo esas dos premisas —lo moderno y lo americano—, pero ese éxito, su vehemente nacionalismo y su impositiva carga ideológica “lo aislarían del desarrollo general de las corrientes artísticas”. Así, hasta avanzados los años cincuenta, la mezcla en la escuela mexicana de la política y la postura ideológica, fue haciendo irrespirable la escena artística del país azteca, instalándose una nueva convicción, la de que “el nacionalismo, en el sentido de apoyo en raíces autóctonas” era “contrario a modernidad”. Tras el aislamiento producido por la segunda guerra mundial, en los años cincuenta se intentó recuperar el tiempo perdido a través de los grandes certámenes de más o menos cabida internacional, pero las premisas de modernidad y americanidad siguieron sin resolverse bien, pese a la frecuencia y la importancia atribuida a su planteamiento (Cfr. MANRIQUE: “Crítica...”, en *Op. cit.*, 1988, pp. 293-302).

⁸ Acaso por estas dificultades de entendimiento entre las búsquedas del arte mexicano y el de los exiliados españoles, en un contexto, además, de mezcolanza del arte con la política y la ideológica, y donde también hay que sumar el aparente individualismo artístico y de actuación cultural desarrollado por los transterrados (que limitó las agrupaciones de artistas a lo ocasional y poco evidente a ojos de la posterior historia del arte mexicano), la historiografía mexicana no se ha preocupado demasiado de la posición y la asociación de estos artistas españoles, así como de su ligazón con la crítica de origen español. Así, salvo en torno a individualidades, en aquella han sido infrecuentes los comentarios sobre un arte específico desarrollado por estos exiliados, pese a que, merced a la crítica española que aquí tratamos, no faltaran las crónicas y reseñas críticas sobre sus actividades. De este modo, no es de extrañar que algún historiador posterior —como es el caso de Manuel García (Cfr. “El exilio artístico español”, en AAVV.: *Tránsitos. Artistas españoles antes y después de la guerra civil*, Madrid, Sala de las Alhajas —Fundación Caja Madrid—, octubre 1999-enero 2000, p. 71)—, haya argüido esta carencia historiográfica de registros agrupadores sobre los artistas refugiados, para restar importancia a su presencia en México; afirmando, en cambio, que, “en cierto modo, los exiliados en México hicieron más aportaciones en el terreno de la crítica de arte que en el de la creación plástica propiamente dicha”.

aferrados tanto a sus propias polémicas, traídas de España⁹, como a la pintura de caballete y, sobre todo, al cartel y la ilustración de publicaciones, que, con todo, también sirvieron en no pocas ocasiones como un instrumento de tendencia social paralelo al muralismo. Así, este último, aunque consiguió entre los españoles un número de cultivadores y experiencias en el andamio difícil de imaginar de haber continuado su trayectoria en España, desde el principio resultó una práctica difícil para conjugar el arte de españoles y mexicanos; como puso de relieve la experiencia del mural del Sindicato de Electricistas, planteado por Siqueiros como un ensayo de pintura colectiva —que también suponía asumir una determinada concepción político-social y combativa del arte—, en la que invitó a participar a José Renau, Rodríguez Luna, Miguel Prieto y otros artistas, aunque la iniciativa resultó poco fructífera¹⁰.

⁹ De hecho, los transterrados españoles, a comienzos de los años cuarenta, trasplantaron a México un debate interno muy ligado a los cartelistas. En cierto modo, no era más que la prolongación del previamente planteado en las revistas valencianas *Nueva Cultura* y *Hora de España* respecto al problema del compromiso político-social del artista y su obra; esto es, dos ilustrativas polémicas, a través de cartas abiertas, en dos diferentes e importantes momentos —antes y durante la guerra civil—, que las condicionaron fuertemente y demuestran la evolución de los planteamientos (por lo que, la situación del exilio que comentamos, representaría un tercer momento de la discusión). La primera de las polémicas se desarrolló en *Nueva Cultura* (dirigida por José Renau y de ideología izquierdista), perteneciendo al estado de búsqueda y concienciación de la República y abarcando el problema, por tanto, desde un punto de vista más teórico y general, comenzando con una llamada al compromiso y abandono del individualismo (v. [F. Carreño y J. Renau]: “Situación y horizontes de la plástica española. Carta de *Nueva Cultura* al escultor Alberto”, *Nueva Cultura* n° 2, febrero 1935; SÁNCHEZ, Alberto y RODRÍGUEZ LUNA, A.: “Los artistas y *Nueva Cultura*. Carta del escultor Alberto. Carta del pintor R. Luna a Alberto”, *Nueva Cultura* n° 2, junio de 1935). La segunda polémica, ya durante la guerra y dentro de su estado de necesidades inmediatas y concretas, se hace desde una perspectiva más práctica y circunstancial, centrándose sobre la eficacia del cartelista y el cartel, comenzando por el planteamiento de una llamada a la emoción del artista dejando sometimientos (v. GAYA, R.: “Carta de un pintor a un cartelista”, *Hora de España*, n° 1, Valencia, enero 1937; RENAÚ, J.: “Contestación a Ramón Gaya”, *Hora de España*, n° 2, febrero 1937, pp. 57-60; GAYA, R.: “Contestación a José Renau”, *Hora de España*, n° 3, marzo 1937). Las dos polémicas, cuestionadoras de la misión del artista y su intervención en los procesos sociopolíticos, recurren, sin embargo, al pasado artístico para apoyar sus argumentaciones. Se movían en dos niveles distintos y profundamente relacionados: el político y el artístico, latiendo bajo ellos, fundamentalmente, dos teorías artísticas: la del realismo socialista y la del surrealismo, y dos situaciones sociales de aplicación. (v. un planteamiento general y la reproducción de textos en BRIHUEGA, J.: *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*, Madrid, Istmo, 1981, pp. 358-363 y *La vanguardia y la República*, Madrid, Cátedra, 1982, pp. 13, 45-56, 353-383). En el transtierro mexicano, en cambio, el peso argumental no derivó ya de los procesos socio-políticos generados por la República y la guerra, sino de la situación de exilio, provocando la división de las posiciones entre los partidarios del acercamiento a la corriente social del arte mexicano y los partidarios de las aproximaciones a los leguajes de la vanguardia internacional. En estas líneas hay que situar, por ejemplo, la ponencia colectiva sobre humanismo, firmada por Arturo Souto, Miguel Prieto, Emilio Prados, etc., en la que se acercaban a las posturas de la revista francesa *Esprit* (“Hora de España. Ponencia colectiva”, *Letras de México*, n° 3, México, 13-III-1941, p. 5) o los recuerdos sobre la configuración de un realismo madrileño durante la resistencia (HERRERA PETERE, J.: “Cerro Testigo (sobre realismo)”, *Letras de México*, n° 24, 15-XII-1942, p. 10).

¹⁰ Sobre las visiones de Renau y Siqueiros véase: ALFARO SIQUEIROS, D.: “Un ensayo de pintura colectiva”, *Romance* n° 4, México, 15-III-1940, p. 7; TIBOL, R.: *Textos de David Alfaro Siqueiros*, México, FCE, 1974, pp. 41-42; RENAÚ, J.: “Mi experiencia con Siqueiros”, *Revista de Bellas Artes*, n° 25, México, enero-febrero 1976, pp. 2-25. En cuanto a la contextualización de este mural entre la actividad de los exiliados españoles y la trayectoria de Siqueiros y el muralismo mexicano, véase CABAÑAS BRAVO, M.: “El exilio artístico del 39 en México. Etapas y actividad del artista transterrado durante los años cuarenta”, en AA.VV.: *El franquismo: El régimen y la oposición*, Guadalajara, ANABAD Castilla-La Mancha, 2000, pp. 753-791 y CABAÑAS BRAVO, M.: *El arte posicionado. Pintura y escultura fuera de España desde 1929*, Madrid, Espasa Calpe (Col. *Summa Artis*, vol. XLVIII), 2001, pp. 275-280.

En realidad, mucho más que a través del muralismo –y además del cartelismo–, los artistas españoles empezaron a buscar su integración en la escena artística mexicana a través de la ilustración de publicaciones, que a la vez fue una de las primeras fuentes económicas de las que dispusieron ante su apremio laboral. Este medio, igualmente próximo a la crítica, aunque instrumentalizable, también fue más ágil y más propicio a la innovación y la vocación difusora, lo que permitió dar cabida a la variada gama de estilos y miras que portaban sin la rápida acusación de extranjerizantes que, muchos de ellos, experimentaron en otras manifestaciones. De esta suerte, a lo largo del exilio, al igual que para los críticos (que fueron con quienes, realmente, más solieron concurrir y emprender actividades los artistas), las verdaderas posibilidades integradoras, agrupadoras y de intercambio, circularon a través del arte gráfico y el amplio campo de la ilustración de revistas y libros. Y es que, mientras, en España, la dura postguerra limitó el desarrollo de la industria editorial, en México, los años cuarenta y cincuenta iniciaron una época dorada, a la que se sumaron prácticamente todos los refugiados relacionados con el arte y las letras; ya que, además, fueron fundadores de buena parte de las editoriales, como, entre otras muchas, Arcos, Proa, Xóchil, Centauro, Rex, Minerva, España, Ekin, Magister, Norte, Séneca, EIAPSA, SRL, Atlante, Quetzal, Juan Mortiz, Finisterre, Grijalbo, Costa-Amic, Libro-Mex, La Verónica, Madero, Martínez Roca, Cima, España Nueva, Moderna, Esculapio, Continental, Orión, Oasis, Era o Leyenda¹¹; en casi todas estas editoriales, durante algunos años, se dio una primacía casi absoluta de la ilustración realizada por artistas transterrados y unas predominantes contribuciones de los críticos e historiadores españoles¹². Ello no evitó, sin embargo,

¹¹ De este modo, el caso de Leyenda, por ejemplo, especializada en colecciones de Arte, Historia e Historiadores y que durante los años cuarenta ofreció la colección Eros, dedicada –como rezaba su subtítulo– a las “Obras maestras de la literatura amorosa”, a la imaginación del artista exiliado, resulta harto elocuente de esa manifiesta presencia española en la ilustración editorial. Así, entre otros libros de esa colección ilustrados –y muchas veces traducidos– por refugiados, podemos recordar *El cantar de los cantares*, de Fray Luis de León (ilus. de José Bardasano); *Carmen*, de P. Merimée (ilus. de Ruano Llopis); *Salambo*, de G. Flaubert (1943, trad. Paulino Masip, ilus. de José Renau); *Las flores del mal*, de C. Baudelaire (ilus. Arturo Souto); *Adolfo*, de B. Constant (1944, trad. Sánchez Barbudo, ilus. Ramón Pontones); *La dama de las Camelias*, de A. Dumas, (1942, trad. E. Díez Canedo, ilus. de Manuela Ballester); *Historias mágicas*, de Remy de Gourmont (ilus. Arturo Souto); *Las canciones de Bilitis*, de P. Louys (ilus. de Enrique Climent); *Naná*, de E. Zola (1944, trad. Blanca Chacel, ilus. Ramón Gaya); *La bestia humana*, de E. Zola (1954, ilus. de Rodríguez Luna); *Historia de Manon Lescaut y del Caballero des Grieux* (1945, trad. de Benjamín Jarnés, ilus. de Juana Francisca); *El buen mozo* (1945, trad. de Isabel O. de Palencia, ilus. de Ramón Gaya); *La señorita Elisa* (1945, trad. e ilus. de José Moreno Villa); *Las diabólicas*, de Barbey d'Aurevilly (1946, ilus. de Carlos L. Marichal); *Carmen. Mateo Falcone. Las almas del pulgatorio* (2ª ed., 1946, trad. de E. Díez Canedo, óleos y aguadas de Ruano-Llopis, viñetas de Alma Tapia); *Los paraísos*, de A. Germain (ilus. de Renau); *El retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde (1946, trad. de A. Sánchez Vázquez, ilus. de Elvira Gascón); *La Celestina* (1947, notas A. Millares Carlo y J.I. Mantecón, ilus. de Miguel Prieto); etc.

¹² La mayor y más significativa parte de la actividad creativa de los transterrados de esta primera hora se halla ligada, en algún modo, al mundo de las publicaciones mantenidas por los intelectuales y escritores españoles y mexicanos, conformando un muestrario amplísimo y vario de aplicación de ideas y prácticas artísticas. El capítulo de libros y revistas ilustradas por los artistas españoles de México, por tanto, se hace copiosísimo e inabordable aquí. No obstante, completando lo comentado más arriba y a modo de ejemplo de esa presencia ilustradora diversa, podríamos citar, desde los primeros momentos, obras como las de Bardasano y Camps Ribera aparecidas en Ciudad de México y en Jalapa (BARDASANO, J.: *Primeros dibujos de Bardasano hechos en México, los que aparecerán en la quinta edición de “Las calles de México”, de don Luis González Obregón* (16 láminas y portada), México, Ediciones Botas, 1939, y SÁNCHEZ MIGUEL, J.: *Xalapa mística* (ilustraciones de F. Camps Ribera), Jalapa, Editorial Génesis, 1940)

la toma de posición artística y crítica en la escindida escena mexicana y el alcance de su fortuna –que conllevó el retardo de la plástica abstracta–¹³.

o el verdadero documento del libro del periodista Narciso Molins y Fábrega y el dibujante José Bartolí sobre la experiencia reciente en los campos de concentración (BARTOLÍ –dibujos– y MOLINS I FABREGA –textos–: *Campos de concentración 1939-194...*, México, Ediciones Iberia, 1944). También podríamos destacar labor del surrealista Darío Carmona en la editorial Quetzal, creada en 1940 por Ramón J. Sender (SENDER, R.J.: *Mexicayótl* (viñetas de Darío Carmona), México, Ed. Quetzal, 1940); los trabajos de Rodríguez Luna publicados por El Colegio de México (*Diez Aguafuertes y Danzas de los concheros en San Miguel de Allende* (texto de Justino Fernández y 8 estampas de Rodríguez Luna), México, El Colegio de México, 1941); el trabajo de Elvira Gascón en el FCE y en varios diarios; las ilustraciones de Antoniorrobes para la serie Libros de Buen Humor de EDIAPSA, sus colaboraciones e ilustraciones de cuentos y literatura infantil en *Excelsior* y *El Nacional* o la Editorial Estrella, que se especializó en literatura infantil (A.E.A.: “Anuncios y presencias”, *Letras de México* n° 20, 15-8-1940, p. 1; ANTONIORROBLES: “El cuento en la Escuela. Los Estilos de Educación”, *El Nacional*, Supl. Dominical n° 448, México, 30-X-1955, p. 6). Asimismo podemos referirnos a la intervención desde octubre de 1939 de Tisner y Calders, a cargo de las ilustraciones humorísticas en *La Revista dels catalans d'América* (v. “Revista de Revistas. La Revista dels Catalans d'America”, *Letras de México* n° 12, 15-12, 1939, p. 9); o la presencia de artistas en numerosas revistas como *España Peregrina*, órgano de la Junta de Cultura Española, que publicó su primer número en febrero de 1940 y en la que colaboraron Fernández Balbuena, José Renau, etc.; *Taller*, dirigida por Octavio Paz y que desde su número quinto (octubre de 1939) integró a Gil-Albert como secretario y a Ramón Gaya como redactor y autor de sus viñetas, además de las colaboraciones de Moreno Villa y otros; *Romance*, dirigida desde su salida en febrero de 1940 por Juan Rejano y con Miguel Prieto en el comité de redacción y el diseño y que contó entre sus colaboradores e ilustradores a Moreno Villa, Eduardo Ugarte, Ramón Gaya, Miguel Prieto, José Renau, Rodríguez Luna, Antonio Robles, Enrique Climent, Rebolledo, o Fernández Balbuena; *Litoral*, que iniciaba su tercera etapa en julio de 1944 bajo la dirección de Moreno Villa, Prados, Altolaguirre, Rejano y Giner de los Ríos y dedicará su primer cuerpo a los dibujos a plana entera de Moreno Villa, Arturo Souto, Rodríguez Luna, Enrique Climent, Rufino Tamayo, Miguel Prieto, etc.; *Las Españas*, aparecida en noviembre de 1946 dirigida por Andújar, Arana y Puche, con cabecera diseñada por José Renau, conteniendo colaboraciones e ilustraciones de Manuela Ballester, Rosa Ballester, Pere Calders, Félix Candela, Enrique Climent, Blandino García Ascot, Elvira Gascón, Ramón Gaya, José M^a Giménez Botey, Joan Giménez, Fernández Gual, Ernesto Guasp, Carlos L. Marichal, Moreno Villa, Margarita Nelken, Julián Oliva, Ceferino Palencia, Ramón Peinador, Ramón Pontones, Miguel Prieto, José Enrique Rebolledo, José Renau, Francisco Rivero Gil, Eduardo Robles “Ras”, Antonio Rodríguez Luna, Arturo Sáenz de la Calzada, Arturo Souto y Ramón Tarragó; aparte de otras revistas y diarios (*Cuadernos Americanos*, *El Hijo Pródigo*, *Letras de México*, *El Pasajero*, *UltraMar*, *Clavileño*, *Presencia* y muchas otras, o los diarios *Novedades*, *El Universal*, *El Popular*, *El Nacional*, *Excelsior*, etc.) en los que también participaron los artistas españoles (v. para el caso de *Romance* CAUDET, F.: *Romance (1940-1941): una revista del exilio*, Madrid, José Porrúa, 1975, pp. 77-86 y 103-105 y GIMÉNEZ SILES, R.: *Retazos de la vida de un obstinado aprendiz de editor, librero e impresor. Memorias por entregas Iª*, México, ed. del autor-imp. Azteca, 1984) y, en general, ANDÚJAR, M.: “Las revistas culturales y literarias del exilio en Hispanoamérica”, en ABELLÁN, J.L. (dir.): *El exilio español de 1939*, Madrid, Taurus, 1976, t. 3, pp. 30-71; SUÁREZ, L.: “Prensa y libros” y BENÍTEZ, F.: “Los españoles en la prensa cultural”, en AA.VV. (REYES NEVARES, S. (dir.): *El exilio español en México*, México, Salvat-FCE, 1982, pp. 601-621 y pp. 623-631; SCHNEIDER, L.M.: “Las revistas literarias” en AA.VV.: *Cincuenta años de exilio español en la UNAM*, México, UNAM, 1991, pp. 115-124).

¹³A pesar de las circunstancias, preferencias y pluralidad estilística comentadas, al situarse en el nuevo país, los artistas y críticos españoles casi obligadamente terminarían por adscribirse, asociarse o tomar parte directa o indirecta en uno de los dos grandes sectores que polarizaban la escena artística mexicana: el dominante de la tendencia social, encabezada por Rivera y los muralistas de la Revolución, o el *purista* y de las posturas contestatarias, a cuyo frente se encontraba Rufino Tamayo. Así, al igual que ocurrió con los mexicanos, a la obra y a la crítica de la mayor parte de los transterrados le costó, mucho más que a las de la España franquista, abandonar el apego a la figuración o aligerarse, teniendo que esperar a la generación más joven de refugiados y la reconocida pintura abstracta en la que se embarcarán, bien avanzados los años cincuenta, algunos de sus pintores, como Vicente Rojo, Antonio Peyrí o Marta Palau.

3. La presencia e influencia de algunos de los críticos más significativos

La labor de los críticos de arte españoles no tardó en hacerse notar. Como indicó Arturo Souto Alabarce, “desde su llegada, al través de columnas fijas en diarios y revistas, en artículos y en ensayos ocasionales, en catálogos de exposiciones, en monografías y panoramas artísticos, mantuvieron durante muchos años una intensa y constante actividad informativa y crítica. A lo largo de los últimos cuarenta años, casi no ha habido obra plástica en México que no haya sido reseñada, y en muchos casos, analizada a fondo, por alguno de los críticos transatlánticos”. Importante labor, principalmente canalizada a través del medio periodístico, a la que, completa Souto, “debe añadirse otra menos rápida y circunstancial: la que se ha llevado a cabo en el campo de la historia del arte”.¹⁴ Siempre será difícil, ciertamente, abrazar la referencia a tantos años, profesionales y producción; no obstante, para ilustrar esta presencia española inscrita en la historia y crítica de arte mexicana, podemos centrarnos ahora en algunos de los casos más significativos.

En este sentido, ya indicamos cómo hubo entre ellos varios artistas notables, aunque algunos únicamente ejercieron la crítica de forma ocasional, como es el caso, por ejemplo, de José Renau (1907-1982) y Gabriel García Maroto (1889-1969). El primero fue, sobre todo, un destacado artista del fotomontaje y el cartel, que llevó al país azteca sus experiencias desde España, donde también había sido director general de Bellas Artes con la República. En México colaboró y ejecutó algunos murales destacados, como el citado realizado junto a Siqueiros y otros artistas en el Sindicato de Electricistas, o el que luego hizo para el Casino de la Selva en Cuernavaca (1944-1950), aunque principalmente desarrolló, a través de la fundación del taller colectivo Estudio Imagen (1939-1958), una espléndida labor como cartelista. Mas, en el aspecto artístico, a Renau se le han dedicado varios estudios y, lo que principalmente nos interesa ahora a nosotros, es destacar su labor como crítico y teórico del arte¹⁵, cuyas colaboraciones a veces también firmó con el seudónimo de Juan Romaní.

En esta labor, respecto a la que siempre hay que tener en cuenta su militancia comunista, abordó temas como la defensa del tesoro artístico español —conviene recordar la responsabilidad política que había tenido en España—, la obsolescencia del surrealismo, el ensalzamiento del realismo social como alternativa a la abstracción, lo destacado de figuras como Picasso, sus experiencias como muralista, su frontal oposición a la política artística del franquismo y a certámenes como la Bienal Hispanoamericana de Arte, etc., temas que —aparte de la

¹⁴ “Artes”, en AA.VV. (REYES NEVARES): *Op. cit.*, p. 467. Por otro lado, además del trabajo de Souto, para redondear la información y semblanzas sobre varios de los historiadores y críticos de arte de los que aquí hablaremos conviene consultar en el mismo volumen: ORTEGA MEDINA, J.A.: “Historia” (pp. 237-294); SUÁREZ, L.: *Art. cit.*, (pp. 601-621); BENÍTEZ, F.: *Art. cit.* (pp. 623-631), MANTECÓN, M.: “Índice biográfico del exilio español en México” (pp. 717-878).

¹⁵ Además de lo citado más arriba, véase GARCÍA CORTÉS, A.: *Los murales del Casino de la Selva pintados por José Renau y José Reyes Meza*, México, M. Quesada Brandi, 1975; RENAÚ, J.: *The american way life: fotomontajes 1952-1966*, Barcelona, G. Gili, 1977; AA.VV. —textos Bozal, Llorens, Renau y M. García—: *Renau. Pintura, Cartel, Fotomontaje, Mural*, Madrid, MEAC, mayo-junio 1978; GARCÍA, M.: “Trayectoria mexicana de José Renau (1939-1958)” en *Batlia* n° 5, Valencia, otoño-invierno 1986, pp. 65-75. En cuanto al aspecto teórico, puede partirse de RENAÚ, J.: *Función social del cartel publicitario*, Valencia, Nueva Cultura, 1937; RENAÚ, J.: *La batalla por una nova cultura*, Valencia, Eliseu Climent, 1978; RENAÚ, J.: *Arte en Peligro (1936-1939)*, Valencia, Ayto. F. Torres, 1980 y los tres textos recogidos en el reciente RENAÚ, J.: *Arte contra las élites*, Madrid, Debate, 2002.

aparición de algún ensayo¹⁶ fue exponiendo en publicaciones como *Ars, España Peregrina* (1940-1941), *Las Españas* (1946-1956), *Nuestro Tiempo* (1949-1953, que recogía el pensamiento marxista), el *Boletín de Información. Unión de Intelectuales Españoles* (iniciado en 1947 con la estrecha colaboración de Renau, vicepresidente de la Unión). Con todo, aunque Renau escribió sobre muestras de actualidad —que luego retomaremos—, como la Exposición Internacional del Surrealismo, celebrada en 1940 en México, o las Bienales Hispanoamericanas de los años cincuenta, principalmente hay que considerarlo como un teórico del arte, siempre explícita y activamente próximo al marxismo y, consecuentemente, al “arte realista de contenido social”¹⁷.

En cuanto a Gabriel García Maroto, hace unos años se celebró una notable exposición, comisariada por Angelina Serrano de la Cruz, que nos aclaró mucho sobre esta figura de la vanguardia española de anteguerra, aunque en el aspecto aquí tratado, acaso se eche en falta un mayor detenimiento sobre su papel teórico en México¹⁸. En cualquier caso, conviene

¹⁶ Algunos temas abordados por Renau en conferencias y publicaciones periódicas, luego también fueron recogidos como ensayos, entre los que cabe añadir *Sociedad de Arte Moderno: Picasso*, México, Sociedad de Arte Moderno, 1944 y los más tardíos *Función social del cartel*, Valencia, F. Torres, 1976 y *Arte en peligro: 1936-1939*, Valencia, Ayuntamiento, 1980.

¹⁷ Sobre su visión en torno al tema de la ideología en las artes, véase especialmente RENAÚ, J.: “Abstracción y realismo. Comentario sobre la ideología en las artes plásticas (I y II)”, *Nuestro Tiempo*, n° 1 y 4-5, México, Julio 1949 y septiembre 1950, pp. 35-42 y 25-36 respectivamente. Por otro lado, para dar una idea más amplia de su variada actividad como muralista, cartelista, ilustrador, crítico-teórico de arte, retratista y expositor, etc., aparte de lo citado, también podríamos recordar su exposición de 1942 en torno al retrato de la señora Trujillo; sus ilustraciones de libros y folletos del dirigente sindicalista de la CTM Vicente Lombardo Toledano en 1941 o de libros clásicos (como *Salambó*, de G. Flaubert, México, Atlántida, 1943); artículos de muy diferente temática (RENAÚ, J.: “La defensa del tesoro artístico español”, *Ars*, n° 1, México, febrero 1942 y “Testimonios de nuestros tiempos”, *Ars* n° 3, marzo 1942; “Reflexiones sobre la crisis ideológica del arte”, *España Peregrina* n° 2, México, 15-III-1940, pp. 70-74; “El pintor y la obra”, *Las Españas* n° 2, México, 29-XI-1946, pp. 16 y 12; “Allá y aquí”, *Las Españas* n° 5, 29-VII-1947, p. 20, “El color del desaliento”, *Las Españas* n° 6, 29-IX-1947, p. 5; “El arte entre llamas. Defensa del patrimonio artístico e histórico español contra el agresor franquista de 1936”, *Las Españas* n° 7, 29-XI-1947, pp. 22-23; “Sobre la Bienal franquista”, *Nuestro Tiempo*, n° 6, México, julio de 1952, pp. 35-44; y como ROMANÍ, Juan: “Panorama de la pintura española contemporánea. Esquema informativo y crítico a través de las Exposiciones Bienales. Primera Parte: las Bienales desde fuera”, *Boletín de Información. Unión de Intelectuales Españoles*, n° 1, México, 15-VIII-1956, pp. 23-32; “Panorama de la pintura española contemporánea. Esquema informativo y crítico a través de las Exposiciones Bienales. Segunda Parte: Las Bienales desde dentro”, *Boletín de Información. U. de I. E.*, n° 2, 15-X-1956, pp. 27-32; “Panorama de la pintura española contemporánea. Esquema informativo y crítico a través de las Exposiciones Bienales. Segunda Parte: las Bienales desde dentro (continuación)”, *Boletín de Información. U. de I. E.*, n° 3-4, feb.-mayo, 1957, pp. 51-60; etc.); conferencias, como la conferencia “Evolución del arte” pronunciada en octubre de 1940 en la sede de la Junta de Cultura Española (“últimas ediciones y noticias”, *Romance*, n° 17, 22-X-1940, p. 20) o las que pronunciaron Miguel Prieto y Renau en la Sociedad de Amigos de la URSS de México, bajo el título “El arte y la guerra en la Unión Soviética” (18-XI-1942), para dar a conocer las actitudes del pueblo ruso ante la situación de guerra (A.A.E.: “Anuncios y presencias”, *Letras de México*, n° 22, 15-X-1942, p. 6); o los diversos premios en concursos intencionales de carteles. No es extraño, pues, que en 1957, el citado *Boletín de Información* le caracterizara como “uno de nuestros más inquietos artistas que, además de dirigir su atención intelectual, tanto a la producción cartelística, a la crítica y la teoría del arte, como a la actividad editorial y a la realización de cortos cinematográficos profesionales, en Cuernavaca y en el Casino de la Selva, crea unos murales que cubren cientos de metros...” (AA.VV.: “La obra de los desterrados españoles en México. Arte”, *Boletín de Información. U. de I. E.*, n° 5, junio-sept. 1957, pp. 21-28).

¹⁸ Con todo, la obra se hace indispensable para conocer la trayectoria del manchego: SERRANO DE LA CRUZ, A. (comisaria): *Gabriel García Maroto y la renovación del arte contemporáneo español*, Toledo, Museo de Santa Cruz, febr. 1999 (especialmente su texto: “Hacia el reconocimiento debido”, pp. 139-193).

recordar que García Maroto, casado con una mexicana (Amelia Narezo), era el único que, antes de su instalación definitiva en 1939, tenía una interesante experiencia artística previa en México y cierta amistad personal con el presidente Lázaro Cárdenas¹⁹. Ya en su definitivo exilio, con todo, se dedicó más a la labor didáctica que a la propiamente artística y produjo muy poca crítica y bastante teorización –con una prosa no siempre sencilla– sobre esa didáctica aplicada al arte²⁰, aunque no por ello dejó de pronunciarse en determinados momentos, como la sonada polémica periodística que mantuvieron en 1944 Rivera y Siqueiros.

Tanto José Renau como García Maroto, en cualquier caso, principalmente fueron dos inquietos artistas y teóricos, cuyos trabajos tuvieron claras direcciones políticas y sociales, como ya demostraron desde sus cargos políticos durante la República. La historiografía

¹⁹ El inquieto García Maroto estuvo en México con más o menos regularidad entre 1928 y 1934, tiempo durante el que conoció al General Cárdenas, por entonces Gobernador del Estado de México (véase *Ibidem*, pp. 179-180). Por su iniciativa Maroto publicó el libro *Seis meses de Acción Artística Popular* (Morelia, Imp. del autor, 1932). En 1936 la República Española le nombró Comisario Político y, posteriormente, Subcomisario General de Propaganda Política. También, dados sus contactos en México, en julio de 1938 le envió en viaje diplomático a este país, en el que se instaló definitivamente en 1939. Además de él durante la guerra también llegó Moreno Villa, en mayo de 1937; Margarita Nelken –invitada al Congreso Internacional Antifascista– estuvo en México quince días en septiembre de 1938 y Juan de la Encina arribó en octubre de 1938.

²⁰ García Maroto organizó y teorizó mucho en estos años, pero pintó y expuso muy poca obra. Así, el manchego, que tuvo dos de sus tres hijos sordomudos y artistas, fundó y estableció en 1941 la escuela de arte infantil para sordomudos Valle de México. En 1939 había publicado *Hombre y pueblo* –sobre la vida de Cárdenas–, luego *El Valle de México, gesto y resonancia* (México, Publicaciones Hora de México, 1941) y, después, *Investigación y Enseñanza. Imagen*. (La Casa-Escuela del Sordomudo), Pazcuaro (Michoacán, Publicaciones Hora de México, 1945); y *Acción Plástica Popular* (México, Editorial Plástica Americana, 1945), un libro de “pedagogía artística”, entre cuyos méritos, destacaba Ermilo Abreu Gómez, estaba el de tener detrás, en la base, la experiencia de “una vida en pleno ejercicio del arte de la pintura y de la educación”, logrando Maroto “presentar con grandísima lucidez: la cuestión de la orientación de la conciencia del artista”, cimentada “en las más modernas concepciones de la sociedad”, donde “descansa la naturaleza del arte” (E.A.G.: “Acción Plástica Popular. Gabriel García Maroto”, *Letras de México* n° 116, 1-X-1945, p. 151). Luego también publicó *Arquitectura Popular de México*, México, INBA, 1954. Del 11 al 25 de junio de 1946, presentó Maroto en el Palacio de Bellas Artes, organizada por la SEP, la exposición “Al servicio de la plástica americana”, consistente en “cuarenta gráficas explicativas de una actitud orgánica realizadas para ayudar a la definición de un plan estético continental”, sobre cuyo difícil entendimiento ironizó Antonio Acevedo Escobedo (A.A.E.: “Anuncios y presencias”, *Letras de México* n° 125, 15-VII-1946, p. 303; ver también sobre la muestra FERNÁNDEZ, J.: *Catálogo de las exposiciones 1946*, Suplemento n° 15 de *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, 1947, pp. 34-35). En 1947 Maroto realizó su primera “Exposición Pedagógica de Acción Plástica Popular” (México, Escuela Normal Superior, junio 1947). Se trataba de una muestra sobre la Escuela Valle de México, en la que, además de la exhibición de los dibujos y pinturas de los alumnos, se explicaba mediante 90 imágenes gráficas las funciones integradora y social que se podían conseguir mediante la plástica. Tras ésta, el manchego organizó otras exposiciones: “Breve historia de la plástica”, en 1949; “Las artes plásticas aplicadas”, en 1950; “Arquitectura popular de México”, en 1953 y “Exposición Fotográfica”, en 1955 en el Palacio de Bellas Artes de México. Con todo, en 1958, publicó un libro autobiográfico y reflexivo en el que intentó explicar su trayectoria y la finalidad social y humana de su actuación “durante sesenta años en Europa y América”, terminando con la exposición de sus obligaciones con México, tras su “actitud política y humanitaria... en relación con el hecho español”, lo que al cabo justificaba la publicación del libro: “De aquí –señalaba–, que toda mi experiencia acumulada en muchos años, oscilante por voluntad e instinto activos, entre la artesanía, la vocación rural, el arte y las letras sociales, y el gran saber calificado; todo mi realizar anónimo, sincrético, globalizador y orientado hacia crecimientos sociales y solidaridad humana, se reflejen, de un modo u otro, en el muy resumido esquema que significan esta páginas.” (GARCÍA MAROTO: *Promoción de México, caminos hacia su integración*, México, Guías Mexicanas, 1958, pp. 83-85).

posterior, sin embargo, no ha dedicado estudios detenidos a sus escritos, salvo la genérica inscripción entre los teóricos marxistas del primero y el elogio del profético ensayo *La Nueva España. 1930 del segundo*²¹. Y, sin embargo, sin duda resultarían reveladores sobre un especial tipo de crítico y crítica comprometidos.

Mas, entre los más notables artistas que ejercieron la crítica de una forma habitual y profesional en México (como iremos viendo que atestiguan los recuerdos de una de las galeristas más significativas y emblemáticas de México, que concedió una gran importancia a la presencia de los críticos españoles), sin duda destacan José Moreno Villa (1887-1955), Ceferino Palencia (1882-1963) y el algo más joven Ramón Gaya (1910). Sobre el primero, el polifacético poeta, pintor, crítico e historiador de arte malagueño, ya he escrito en varias ocasiones, y a ellas remito para resaltar su figura y destacada actividad tanto en la España de anteguerra como en el exilio²². Con todo, resumamos que los libros publicados por Moreno Villa en México –*Locos, enanos, negros y niños palaciegos* (1939); *Cornucopia de México* (1940); *La escultura colonial mexicana* (1942); *Lo mexicano en las artes plásticas* (1948); *Los autores como actores* (1951)–, así como sus crónicas en diferentes publicaciones mexicanas –*El Nacional, El Popular, Novedades, Hoy, Letras de México, Taller, Cuadernos Americanos, El Hijo Pródigo, Romance, Litoral, Las Españas*, etc.–, pese a que el malagueño se quejara en su autobiografía de no haber tenido suerte con los diarios²³, resultaron de gran importancia. Así, Gaya Nuño destacó algo de su actividad en España como historiador del arte, incluso también se refirieron a sus trabajos historiadores como Angulo, Marco Dorta, Lafuente Ferrari o Pérez Sánchez, pero donde realmente se han elogiado sus aportaciones a la historia y la crítica de arte ha sido en México, donde han recordado unas u otras Suárez Argüello, Ulacia, Sheridan, Touissant, Crespo de la Serna, James Valender, Elisa Vargas Lugo, Reyes Valero, Martha Fernández, etc.²⁴ Sin embargo, en cuanto a su valoración como crítico, me gustaría traer aquí la caracterización que le hizo en sus memorias la galerista Inés Amor, quien regentó la más antigua y durante mucho tiempo principal galería de arte del país azteca, la Galería de Arte Mexicano:

“A mí –dice– quien me abrió los ojos a la crítica de arte fue José Moreno Villa, pintor y escritor magnífico, profundo conocedor del arte en general. (...) Contrario a lo que les sucedía en ese tiempo a muchos extranjeros que visitaban México, Moreno Villa desde un principio apreció mucho todo lo que se estaba produciendo aquí en materia de arte. Nunca lo oí comparar la

²¹ Publicado en Madrid, Biblos, 1927. Gaya Nuño (*Op. cit.*, 1975, pp. 307 y 310-314) luego calificó a este libro de trascendentalísimo, dedicándole un amplio y entusiasta comentario, aunque desconocerá –como en el caso de los pocos profesionales exiliados cuya labor comenta– su producción mexicana (algo también común en la posterior historiografía española). Maroto, sin embargo, conoció esos comentarios y recogió parte en su citado *Promoción de México*.

²² CABAÑAS BRAVO, M.: “José Moreno Villa, un historiador de arte sin márgenes”, en AA.VV.: *Historiografía del Arte Español en los siglos XIX y XX. VII Jornadas de Arte*, Madrid, Alpuerto-CSIC, 1995, pp. 381-396 y CABAÑAS BRAVO, M.: “México me va creciendo. El exilio de José Moreno Villa”, en AA.VV. (AZNAR): *El exilio literario... Op. cit.*, 1998, vol. 1, pp. 211-227.

²³ *Vida en claro. Autobiografía*, México, El Colegio de México/FCE, 1944, p. 247. Por otro lado, sobre su amplia labor hemerográfica, resulta utilísima la magnífica edición crítica de Humberto Huergo: MORENO VILLA, J.: *Temas de arte. Selección de escritos periodísticos sobre pintura, escultura, arquitectura y música (1916-1954)*, Madrid, Pre-textos/C.C. de la Generación del 27, 2001.

²⁴ Sobre sus valoraciones volvemos a remitir a CABAÑAS BRAVO: “José Moreno...”, *Op. cit.*, 1995, pp. 381-396 y “México me...”, *Op. cit.*, 1998, pp. 211-227.

pintura mexicana con la europea en plan peyorativo; por el contrario, creo que desde el principio de su estancia en México se dio cuenta de la vitalidad existente en nuestro medio y de las excelencias de algunos de nuestros artistas. Además era un hombre tan culto, tan informado acerca del mundo del arte, y aparte tan equilibrado, que a pesar de sus apasionamientos de buen andaluz lograba reconocer el mérito hasta en algunos artistas que le resultaban francamente enemigos. Temprano en los años cuarenta percibió claramente la grandeza de Diego Rivera y también se entusiasmó por José Clemente Orozco, pero más tarde lo que realmente vino a satisfacer todas sus exigencias estéticas fueron las obras de Tamayo. (...) No sólo a mí me ayudó Moreno Villa, sino a todos los pintores. (...). Su claridad de conceptos, su rectitud, lo hacían excepcional. Verdaderamente fue un gran señor de las artes.”²⁵

También el madrileño Ceferino Palencia fue pintor y crítico. Estudió Derecho en Madrid y ejerció luego como fiscal, juez, gobernador de varias provincias y ministro plenipotenciario en los Países Bálticos, añadiendo a su carrera política y diplomática la de pintor y crítico. Había ganado el Premio Nacional de Pintura en 1920, el de Grabado en 1924 y el de Literatura en 1930, habiendo sido también secretario del Museo de Arte Moderno de Madrid antes de su arribo en 1939 a México. En el nuevo país realizó varias exposiciones de pintura (como las individuales celebradas en 1942 en la Galería Arte y Decoración, en 1956 y 1958 en la Galería de Arte Mexicano y en 1961 en la Galería Misrachi), fue profesor de Historia del Arte en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM (la antigua Academia de San Carlos) y la Escuela de Artes Plásticas de la Esmeralda del INBA²⁶, fue vicepresidente del Ateneo Español de México tras inaugurarse en enero de 1949 y realizó diversas traducciones. También publicó varios libros, y el primero de ellos —de 1945— fue un estudio biográfico-crítico sobre Picasso, muy elogiado por Carlos Martínez al relatar las actividades de los exiliados. Le siguieron la antología *España vista por los españoles* (1947), las monografías de *Rufino Tamayo* (1950) y *Giménez Botey* (1957) y los ensayos *Arte Contemporáneo de México* (1951) y *México inspirador* (1963)²⁷. Igualmente, introdujo diferentes catálogos y colaboró en revistas culturales como *Las Españas*; aunque Palencia fue conocido en el país azteca, sobre todo, por sus más de treinta años como crítico de arte del diario *Novedades*, incluidas sus frecuentes colaboraciones para su excelente suplemento cultural, *México en la Cultura* (surgido en 1949 bajo las direcciones periodística del mexicano Fernando Benítez y artística del español Miguel Prieto). Inés Amor, que como pintor no lo consideró de personalidad y expresión bien definidas, en el otro aspecto, indicó:

²⁵ MANRIQUE, J.A. y CONDE, T. Del: *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*, México, UNAM-IIE, 1987, pp. 253-254. Es interesante reparar en el capítulo dedicado por Amor a la crítica y en los críticos en quienes se detiene, ya que la mayor parte proceden de fuera de México y bastantes de los comentarios más extensos son los dedicados a los críticos de procedencia española (los más abundantes), por lo que citaremos su parecer en varias ocasiones.

²⁶ Sobre su labor didáctica con sus alumnos de la Escuela de Pintura y Escultura de la Dirección de Bellas Artes, véase “La Galería de Artes Plásticas de la Ciudad de México, valiosa experiencia”, *El Nacional*, México, 5-X-1955, p. 2.

²⁷ PALENCIA, C.: *Picasso*, México, Leyenda, 1945 (los citados elogios en MARTÍNEZ, C.: *Crónica de una emigración: la de los republicanos españoles en 1939*, México, Libro-Mex, 1959, pp. 148-149); *España vista por los españoles*, México, Almendros y Vila Editores, 1947; *Rufino Tamayo*, México, Ediciones de Arte, 1950; *Giménez Botey. Esculturas, Pinturas, Dibujos, 1953-1957*, México, Ed. Xaloc, 1957; *Arte Contemporáneo de México*, México, Ed. Patria, 1951 y *México inspirador*, México, 1963.

“En cambio, como crítico de arte era sumamente competente porque sabía ver la buena pintura y tenía un don relevante para situar la obra de la que estaba hablando con sus antecedentes inmediatos y también remontarse a sus raíces más antiguas. Creo que si se hiciera una recopilación de todo lo que escribió Palencia sobre la pintura, entre los años treinta a los cuarenta, se tendría una buena imagen de las corrientes que en esos años imperaban en México.”²⁸

Igualmente Ramón Gaya, notable pintor, ejerció profesionalmente la crítica, aunque este aspecto, dada su sinceridad y valentía, le acarrió más de un problema e hizo que su paso por México (1939-1960) resultara realmente accidentado (de hecho Inés Amor le ignorará en sus memorias). Gaya, que había realizado crítica en España y había intervenido en algunos de los más significativos debates de su vanguardia, continuó esta labor en México y, pese a sus difíciles comienzos²⁹, anduvo siempre cerca de los creadores más renovadores, bien que su crítica era de acento clásico y riguroso. Así, trabajó como redactor y autor de viñetas en la revista *Taller*, como colaborador desde sus inicios en *Romance* y en *Las Españas*, así como colaboró en otras revistas: *El Hijo Pródigo*, *Letras de México*, *Litoral*, *Cuadernos Americanos*, etc. En cuanto a sus libros —seis entre los más importantes—, todos fueron publicados a partir de 1960, ya en España, aunque varios de ellos recogen artículos del periodo de anteguerra y el exilio mexicano³⁰. El homenaje que se le tributó en 1980 y la gran exposición antológica que se le dedicó en 1989 en Madrid y Murcia, con todo, sirvieron para dar a conocer y poner al día su cuidada labor creativa y crítica³¹.

Otros profesionales tuvieron procedencias formativas diferentes, aunque ejercieron la crítica de forma bastante profesional e influyente, pese a la desigual valoración que han obtenido sus trabajos. Figuran entre ellos el dibujante Pablo Fernández Márquez (1905-1973), el

²⁸ MANRIQUE/CONDE: *Op. Cit.*, 1987, p. 260.

²⁹ Esa labor crítica incluso la ejerció en el diario de abordó de la expedición de exiliados del Sinaia, donde ilustró algunas de sus páginas e intentó paliar en algo la expectación que despertaba en los españoles el arte mexicano (véase el facsímil *Sinaia. Diario de la Primera Expedición de Republicanos Españoles a México*, Introducción de la edición de F. Serrano y presentación y epílogo de A. Sánchez Vázquez, México UNAM/UAM/La Oca/Redacta, 1989, nº 1, de 26-V, a nº 18, de 12-VI-1939, y GAYA: “Pintura mexicana. Lo que se de vosotros”, nº 18, 12-VI-1939, pp. 10-11). Sobre lo siguiente al arribo declaró Gaya: “Recién llegado empecé a hacer algunas ilustraciones. Alfonso Reyes, de El Colegio de México, me llamó para viñetas y portadas para el Fondo de Cultura Económica. Cuando hicieron una revista que se llamaba *Romance* hacía yo la crítica de arte. Después empecé a hacer algún retrato, aunque al principio estaba muy destrozado todavía... y trabajaba poco como pintor... no me podía concentrar” (Testimonio recogido en MEYER, E: *Palabras del exilio. De los que volvieron* (4), México, SEP-INHA-I. Mora, 1988, p. 107). Más adelante abordaremos también sus enfrentamientos críticos con los mexicanos, tanto pro-surrealistas como pro-realistas.

³⁰ Gaya escribió *El sentimiento de la pintura (Diario de un pintor)*, Madrid, Arión, 1960; *Velázquez, pájaro solitario*, Barcelona, Ed. R.M., 1969 (edición corregida y ampliada en 1984, Ed. Trieste, Madrid); *Nueve Sonetos (del diario de un pintor, 1940-1979)*, Murcia, Edición Chys, 1982; *Diario de un pintor (1952-1953)*, Valencia, Pre-textos, 1984, *Sentimiento y sustancia de la pintura (1934-1988)*, Madrid, Ministerio de Cultura-Comunidad de Murcia, 1989 (con prólogo de Andrés Trapiello y en gran parte procedente del libro que publicó en 1960); *Naturalidad del arte (y artificialidad de la crítica)*, Valencia, Pre-textos, 1996. Parte de esta obra, así como su correspondencia, poemas y sus últimos escritos también se recogen en GAYA, R.: *Obra completa*, 4 t., Valencia, Pre-textos, 1990-2000. Véase también GAYA: *Algunas cartas*, Valencia Pre-textos, 1997 y *Algunos poemas de pintor (1938-1980)*, Granada, Comares, 1991.

³¹ AA.VV. (AGAMBEN, G. y otros): *Homenaje a Ramón Gaya*, Murcia, Editora Regional de Murcia, 1980, y AA.VV. (SALAZAR, M. J. —comisaria—): *Ramón Gaya. Pintura 1922-1988*, Madrid-Murcia, MEAC-Iglesia de San Esteban, febrero-abril 1989.

periodista Enrique Fernández Gual (1907-1973) y, sobre todo, los elogiados Juan de la Encina (1883-1963) y Margarita Nelken (1894-1968), profesionales de más edad —como Palencia y Moreno Villa— y muy destacados ya en la España de la República, que tuvieron una relevante y reconocida posición en la labor histórico-artística y crítica a su llegada a México.

Así, una personalidad que supo conjugar con gran éxito lo científico, la literatura y el arte fue el dibujante y crítico de arte madrileño Pablo Fernández Márquez, quien se había especializado en el dibujo científico, labor con la que obtuvo a lo largo de su vida numerosos galardones y condecoraciones de los gobiernos de España, México, Italia, Francia y Brasil. Entre 1932 y 1939 había sido profesor de dibujo lineal, geométrico y de proyecciones en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid y, tras su llegada a México en ese último año, fue profesor del Instituto Politécnico Nacional (1940-1944) y, seguidamente, profesor de dibujo industrial y tecnología en las Escuelas Industriales de Francia y en la Escuela Nacional Preparatoria de la UNAM (1958). Posteriormente y sucesivamente fue asesor y jefe de relaciones públicas de la Subsecretaría de Enseñanza Técnica y Superior de la Secretaría de Educación Pública (1958-1964) y asesor del secretario de Comunicaciones y Transportes (1965-1970), así como miembro de número de la Academia de Artes de México. Pero Fernández Márquez, cuyos libros fueron reflejo de sus variados intereses culturales y profesionales³², sobre todo fue conocido en aquella escena artística como cronista de arte de *El Nacional* y su suplemento cultural (dirigido por el español Juan Rejano, quien también solió hacer crítica de arte en el diario). Y es que, en la citada escena, al decir de Inés Amor, “su artículo dominguero de *El Nacional* era muy buscado”³³, aunque el madrileño también tuvo una actividad destacada como vicepresidente de la Asociación Mexicana de Críticos de Arte, sorprendiéndole la muerte en Belgrado en el desarrollo de esta labor.

En cuanto al periodista barcelonés Enrique Fernández Gual —que firmó como Enrique F. Gual—, había desempeñado diversos cargos culturales en la Generalitat de Catalunya y había participado como oficial en la guerra civil antes de su arribo a México en 1939. Ya allí, llegó a ser presidente de los Patronatos de la Orquesta Sinfónica Nacional y del Museo de San Carlos, incluso desde 1958 también fue el director de este importante museo mexicano. Se especializó en el arte mexicano, acerca del que escribió —entre otras aportaciones— libros como *Las artes decorativas y su aplicación* (1944) o *Repertorio de capiteles mexicanos* (1949)³⁴ y, sobre todo, varias monografías sobre Siqueiros, Rivera y Tamayo³⁵; además de

³² Entre sus obras destacan *Tratado de dibujo lineal, geométrico y de proyecciones*, México, 1947; el libro de cuentos sobre la guerra civil *Abel y Abel*, México, 1942; *Los personajes de La Celestina*, con introducción de Luis Felipe, México, Finisterre, 1970. También escribió los textos de algunos catálogos, como el de *Óleos de Elvira Gascón*, México, Sala El Cuchitril, febrero-marzo 1955.

³³ MANRIQUE/CONDE: *Op. cit.*, 1987, p. 257.

³⁴ El primero publicado en México, Leyenda, 1944 y, el segundo, en México, Manuel Porrúa, 1949. En el mismo sentido también realizó prólogos (como al libro de Carlos R. Margain: *Los lacandones de Bonampark*, Dibujos de R. Anguiano, México, Ediciones Mexicanas, 1951) o aportó el texto a libros más divulgativos (E.F. Gual: *Ciudad de México*, fotografías originales de Van Rougue, México, Hermes, 1961). No obstante, su especialización no impidió que realizara alguna rápida incursión en el arte de otros países, como la de su libro *El arte en Estados Unidos* (México, Helio-México, 1956).

³⁵ *Alfaro Siqueiros* (México, Ediciones de Arte, Colección Anáhuac, 1948); *Siqueiros* (México, Galería de Arte Misrachí, 1965); *Siqueiros* (México, Anáhuac Compañía Editorial, 1967); *Cien dibujos de Diego Rivera* (México, Ediciones de Arte, 1949; Arturo Sáenz de la Calzada lo reseñó muy positivamente en “Los Libros”, *Las Españas* n° 14, México, 29-II-1950, p. 4); *Fifty Years of the Diego Rivera: Oils and Watercolors, 1900-1950* (México, E. Fischgrund, 1950); *Diego Rivera: pinacoteca de los genios* (con Víctor M. Reyes, Buenos Aires, Codex, 1965); *Dibujos de Tamayo* (México, Ediciones Mexicanas, 1950); *Rufino Tamayo* (México, E. Fischgrund, 1950).

realizar traducciones y novelas. Por otro lado, también pronunció numerosas conferencias e impartió cursos de Historia del Arte, aunque aún fueron más habituales sus críticas en diarios y revistas, especialmente *Novedades*, *Excelsior* —y su suplemento *Diorama de la Cultura*—, *La Propiedad*, etc. Entre las publicaciones de los exiliados, comenzó a ser frecuente su presencia, por ejemplo, en los últimos números de *Las Españas*³⁶. Sin embargo, Inés Amor, en la valoración que hizo de su crítica, aunque lo describe como “un excelente promotor del Museo de San Carlos” y habla del éxito y resultados de su gestión para convertirlo en “el digno museo” que era, mostró numerosas reservas en el otro aspecto:

“Gual —dice Amor—, habilidoso y simpático refugiado español, publicó mucho sobre arte. Cuando escribía sobre pintura antigua me parecía que lo hacía bastante bien —no sé si por serme menos familiar el tema— en cambio cuando abordaba el problema de la pintura contemporánea de México, me parecía que sus artículos reunían un atajo de necedades; palabras rimbombantes, conceptos sumamente oscuros, relaciones mal encontradas y descripciones faltas de sensibilidad. Además, adolecía de mucho “tupé” o sea falta de modestia que hace tanta falta al crítico de arte;.../ Vinieron después las apreciaciones de Gual sobre obras de arte que autentificaba, y su opinión se convirtió en una serie de fraudes sin límite, que incluso llegaron al descaro. En un principio creí que se trataba de equivocaciones de buena fe y tuve la ingenuidad de llamarle en dos o tres ocasiones por teléfono, para anunciarle que se había equivocado al dar certificado de autenticidad a cinco dibujos de Rivera que me llevaban a la venta, o a dos aguadas de Orozco que obviamente eran falsificadas. Parecía estar asombrado y me preguntaba: “¿Está usted segura, Inés?” A lo que respondía: “Desde luego, aunque cualquiera puede equivocarse”. Pero ya que vi más de treinta casos semejantes comprendí que era un negocio como otro cualquiera.”³⁷

Respecto a Juan de la Encina —seudónimo de Ricardo Gutiérrez Abascal— y Margarita Nelken, ya tenían una labor relevante como críticos cuando llegaron a México. De hecho, junto a las referencias a García Maroto y Moreno Villa, prácticamente son los únicos profesionales aquí tratados en los que realmente se detiene Gaya Nuño en su referido libro. Aunque, pese a la general estima de De la Encina en la España de anteguerra —cuyo reflejo alcanzó a la profecía de Maroto—, el soriano ahora elevó a Nelken por encima del primero, percibiendo en el bilbaíno una “lastimosa exencia de olfato a comparar con el muy fino de que había dado pruebas Margarita Nelken” o —añadía con otras palabras— “lo que un madrileño castizo calificaría como *no tener vista*”, pues, para Gaya Nuño, “Juan de la Encina carecía de sagacidad y profundidad”³⁸.

La historiografía mexicana, en cualquier caso, ha valorado mucho el trabajo de De la Encina, aunque ciertamente, en el país azteca, destacó bastante más por su labor docente e investigadora sobre arte que por la de crítico, que fue la que le dio su fama en España. La muestra que le dedicaron en 1998 los museos Reina Sofía y de Bellas Artes de Bilbao, con los documentados textos de su catálogo³⁹, ayudaron mucho a esclarecer la importante contribución de su figura en ambos países y ese doble aspecto en el que destacó en cada uno. Así, aunque remitimos a dichos textos para obtener un visión más amplia y detallada sobre sus contribuciones, en un rápido perfil

³⁶ Colaboró, en sus dos últimos números, en la sección “Arte” de la revista, en la cual publicó “Bartolf”, *Las Españas* n° 23-25, abril 1953, p. 17 y “Sala de Arte”, *Las Españas* n° 26-27, julio 1956, p. 11.

³⁷ MANRIQUE/CONDE: *Op. cit.*, 1987, pp. 260-261.

³⁸ GAYA NUÑO: *Op. cit.*, 1975, pp. 307 y 311-313.

³⁹ JIMÉNEZ BLANCO, M. D. y ALZURI, M. (comisarias): *Juan de la Encina y el arte de su tiempo. 1883-1936*, Madrid/Bilbao, MNCARS/Museo de Bellas Artes de Bilbao, julio-septiembre/octubre-noviembre 1998 (textos: Fernando Chueca, M. Alzuri, M.D. Jiménez Blanco y Leopoldo Gutiérrez de Zubiaurre).

sobre este crítico bilbaíno, indiquemos que, sus artículos en periódicos como *El Sol*, *La Voz* y *La Vanguardia* le habían convertido en uno de los más afamados y competentes críticos de la España de anteguerra, lo que asimismo había llevado a la República a confiarle la dirección del Museo Nacional de Arte Moderno. En 1938 llegó a México, invitado por el presidente Cárdenas, siendo uno de los primeros investigadores que formaron parte (1938-1955) de La Casa de España –luego El Colegio de México–, iniciando una rápida actividad⁴⁰. Paralelamente también trabajó como docente en materia de historia del arte en la Escuela de Artes Plásticas –Antigua Academia de San Carlos– (1940), la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM (1941-1956), la Escuela Nacional de Antropología e Historia (1942-1954) y la Escuela Nacional de Arquitectura (1949-1963); así como dictó cursos en las universidades de Morelia, Michoacán, Guadalajara y Monterrey, entre otras.

Simultáneamente a su reconocida labor docente, Juan de la Encina publicó en México numerosos ensayos y monografías sobre arte y artistas, abordando así a Goya, Asúnsolo, José María Velasco, El Greco, Velázquez o Van Gogh y temas como el paisajismo, la nueva plástica, los problemas de estilo, el Renacimiento, el Barroco, las invariantes castizas de Chueca Goitia o la teoría de la Pura Visibilidad; así como escribió textos para catálogos –Souto, Rodríguez Luna, Gutiérrez Solana, Zubiaurre– y traducciones –Berenson, Ruskin–⁴¹. No obstante, aunque cada vez con menos frecuencia, también realizó colaboraciones en México en diversas publicaciones periódicas, especialmente *Romance*, *Las Españas* y *Letras de México* y, fuera de este país, *La Prensa* y *Cabalgata* de Buenos Aires o la *Revista Nacional de Cultura* de Caracas. Pese a reconocerse el gran valor de sus

⁴⁰ Muy reputado, de su llegada y adscripción desde 1938 a La Casa de España, así como de sus primeras conferencias sobre Goya (Parainfo de la Universidad, enero de 1939) y las reseñas y noticia de sus primeros libros aquí (dedicados a Goya y al paisaje moderno), pronto dio cuenta Justino Fernández en las páginas de *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (véase nº 3, México, UNAM, 1939, p. 68 y 78; nº 4, 1939, p. 70 y nº 5, 1940, pp. 106-107), revista especializada en historia del arte en la que también publicó uno de los primeros artículos (“De lo Goyesco mexicano. Apuntes de un extranjero”, nº 4, 1939, pp. 5-9). Igualmente, desde la revista *Letras de México* y su sección “Anuncios y presencias”, Antonio Acevedo Escobedo dio noticia de esa invitación del Gobierno, la llegada y la publicación del libro de Goya (nº 31, 1-VIII-1938, p. 1; nº 33, 1-X-1938, p. 1; nº 6, 15-VI-1939, p. 1); Carlos León se refirió a las conferencias sobre Goya (“Arte”, nº 2, 15-II-1939, p. 4) y Manuel Toussaint reseñó su primer libro (“Pintura. Juan de la Encina: Goya”, nº 8, 15-VIII-1939, p. 4-5).

⁴¹ Destacan los siguientes libros: *El mundo histórico y poético de Goya* (México, La Casa de España, 1939); *El paisaje Moderno* (Morelia, Universidad de Morelia, 1939); *La nueva plástica* (México, El Colegio de México, 1940); *Asúnsolo, retratos y bocetos* (México, UNAM, 1942); *El paisajista José María Velasco* (México, FCE, 1943); *La Galería Nacional de Washington* (México, Atlante, 1944); *Doménico Greco* (México, Leyenda, 1944); *Velázquez, pintor del rey* (México, Leyenda, 1945); *Historia de la pintura de Occidente* (México, Mijares y Hermanos, 1945); *La pintura italiana del Renacimiento* (México, FCE, 1949 y 1951); *La pintura española* (México, FCE, 1951); *Sombra y enigma de Velázquez* (Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1951); *Retablo de la pintura moderna* (Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1953); *Van Gogh, historia de un alma en pena* (Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1961). Por otro lado, realizó dos importantes traducciones: B. Berenson: *Los pintores italianos del Renacimiento* (México, Leyenda, 1944) y J. Ruskin: *Los elementos del dibujo, del colorido y de la composición* (México, Centauro, 1944) y los textos de los catálogos de las exposiciones: *Arturo Souto* (México, Galerías Internacionales, 1945); *Antonio Rodríguez Luna* (México, Casino Español, 1947); *José Gutiérrez Solana* (México, Galería de Arte Mexicano, 1947); *Valentín de Zubiaurre* (México, Casino Español, 1947). Asimismo, después de su muerte la UNAM se encargó de publicar varios de los cursos de contenido historiográfico que había dictado en la Escuela de Arquitectura: *El estilo* (México, UNAM, 1977); *El espacio* (México, UNAM, 1980), *El estilo barroco* (México, UNAM, 1980); *Fernando Chueca Goitia. Su obra teórica entre 1947 y 1980* (México, UNAM, 1982) y *Teoría de la Visibilidad Pura* (México, 1982). También póstumamente aparecieron *De la crítica de arte. Conferencias inéditas (1928-1954)* (Bilbao, Sala Rekalde, 1993) y *Pintores vascos. Comentarios sueltos* (Bilbao, El Tilo, 1997).

aportaciones, se ha resaltado lo poco que, sin embargo, se ocupó el bilbaíno en su extensa producción del análisis del arte mexicano, aunque sobresalga su libro sobre el paisajista Velasco, en el que, con todo, lo que más le interesó a De la Encina fue establecer la relación e influencias europeas de su pintura como signo de perfección –y no del mestizaje del que habló Moreno Villa–⁴²; interés por lo europeo como guía, en fin, también generalizable al resto de su obra.

Finalmente, llegamos a Margarita Nelken, a cuya destacada aportación a la crítica e historia del arte ya dediqué un trabajo en 1996, en el que se podrá encontrar un análisis más detallado⁴³. Resumamos, sin embargo, que esta crítica y política madrileña de origen judeo-sefardí, que había militado en el PSOE y el PC, siendo diputada en las tres legislaturas de la República, y que había sido una importante crítica de arte y reportera, llegó a México tras la guerra con abundantes publicaciones y actividad en favor del arte a sus espaldas. En el nuevo país, a pesar de sus publicaciones de orden socio-político –como sus libros *Las torres del Kremlin* (1942) o *Los judíos en la cultura hispánica* (1947)– fue apartándose de la política (de hecho se la expulsó del PC en 1942) y de los temas sociales y centrándose en la crítica de arte. Así, además de otros tipos de ensayos culturales (como la reedición de su *Goethe*, de 1943), poesía (*Primer Frente*, de 1944; *Elegía para Magda*, de 1956), traducciones (de Gustave Cohen, Bertold Brecht, etc.), guiones de cine, etc., escribió sobre arte los ensayos *Tres tipos de Virgen* (*Angélico, Rafael, Alonso Cano*) (de 1942 y que redondeaba la edición madrileña de 1929); *Pintores de México* (1945); *Escultura mexicana contemporánea* (1951); *Historia Gráfica del Arte Occidental* (1954); *El expresionismo en la plástica mexicana de hoy* (1964) y varias monografías de artistas: *Carlos Orozco Romero* (1951); *Carlos Mérida* (1961); *Ignacio Asúnsolo* (1962) o *Un mundo etéreo: la pintura de Lucinda Urrusti* (1964); además de abundantes colaboraciones y textos en volúmenes colectivos, folletos y catálogos de arte.

Varias de estas obras le fueron encargadas por la Secretaría de Educación Pública, donde desde su llegada al país y por bastante tiempo mantuvo un puesto burocrático, aunque sobre todo fue conocida en México, pese a la notoriedad de sus libros⁴⁴, por sus colaboraciones de crítica de arte en diarios y revistas mexicanos y extranjeros. Entre las publicaciones foráneas fue corresponsal y colaboró con varios periódicos y revistas latinoamericanos, como *Relator* de Cali, *El Tiempo* y *Plástica* de Bogotá, *Crónica* de La Habana, *Cabalgata* de Buenos Aires, *El Nacional* de Caracas, o incluso *Ars* de París. También colaboró con varias revistas mexicanas (algunas fundadas por los exiliados), como *Estampa*, *Revista de Revistas*, *Cuadernos Americanos*, *Revista Internacional* y *Diplomática*, *Cuadernos de Bellas Artes*, *Artes de México*, *Las Españas*, el *Boletín de Información. Unión de Intelectuales Españoles*, etc., aunque sobre todo desplegó su quehacer crítico en revistas como *Hoy* y *Siempre*, y diarios como *Últimas Noticias*, *El Nacional* y, muy especialmente, *Excelsior* y –desde 1959– su suplemento cultural

⁴² ORTEGA MEDINA, J.A.: *Op. cit.*, 1982, p. 268.

⁴³ CABAÑAS BRAVO, M.: “Margarita Nelken, una mujer ante el arte”, en AA.VV.: *La mujer en el arte español*. Actas de las VIII Jornadas de Arte: Madrid, CSIC, 1996 (Madrid, Alpuerto-CSIC, 1997, pp. 463-484). No tanto respecto a su actividad de crítica de arte, como respecto a su personalidad y enfática actividad y presencia política y cultural, véase también el reciente y destacado trabajo “Margarita Nelken. Amor a los humildes y a la belleza” incluido en PRESTON, Paul: *Palomas de la guerra. Cinco mujeres marcadas por el enfrentamiento bélico*, Madrid, Plaza y Janés, 2001, pp. 261-351.

⁴⁴ Ha de insistirse en la gran aceptación de sus libros. Así, por ejemplo, ya en 1943 A. Acevedo Escobedo señalaba entre los resultados de la Feria del Libro que Nelken había sido una de los autores que más libros autografió (A.A.E.: “Anuncios y presencias”, *Letras de México* nº 10, 15-X-43, p. 1).

*Diorama de la Cultura*⁴⁵. En este último periódico, donde se encargó durante más de treinta años de la sección fija de exposiciones, alcanzó una gran popularidad como cronista, y sus diarias colaboraciones y los temas abordados pueden contarse por decenas. Acaso lanzada con mayor ímpetu por la circunstancia de su expulsión del PC⁴⁶, lo cierto es que, sin abdicar de sus convicciones, siempre fue defensora de la vanguardia y de la juventud emprendedora y enfrentada al señoreo del muralismo, aunque como percibió Siqueiros, cambió de actitud a comienzos de los años sesenta⁴⁷. En otro orden, hay que añadir que tampoco solió olvidarse en sus artículos

⁴⁵ La propia Margarita Nelken compuso en 1964 una autobiografía en la que se refería así a su instalación en México y su producción sobre crítica: "Vine a México a fines del 39, con mi familia. De aquí sólo regresé a Europa a participar en el Congreso Interparlamentario de Roma, en 48. Entonces también di conferencias en los dos Museos Reales de Bruselas y en la Universidad de Groninga. Regresé a México después de un año en París./ Aquí soy crítico de arte del diario *Excelsior* (un artículo diario durante 27 años); colaboro en numerosas publicaciones (*Revista Internacional* y *Diplomática*, *Revista de Revistas*, *Cuadernos Americanos*, *Artes de México*, revista *Siempre*, revista *Hoy*, *Relator* de Cali, Colombia; *El Tiempo* de Bogotá, Colombia; el *Nacional* de Caracas, Venezuela, etc.). Doy frecuentemente conferencias en Instituciones oficiales y particulares, así como cursillos sobre Historia del Arte." Y anteriormente había dicho la crítica sobre los libros publicados en México: "Aquí en México se han reeditado, por la Secretaría de Educación Pública, los *Tres tipos de Vírgenes* y el Goethe; y se han editado *Primer Frente* (poemas), *Las torres del Kremlin*, *Los judíos en la cultura hispánica*; *El expresionismo mexicano de la plástica* (Instituto Nacional de Bellas Artes), monografías del escultor Ignacio Asúnsolo y los pintores Carlos Orozco Romero y Carlos Mérida (Universidad Nacional Autónoma de México); *Elegía para Magda* (plaquette), etc. En Argentina la *Historia Gráfica del Arte Occidental*." (Documento del Archivo de su nieta Margarita Salas, México, recogido en MARTÍNEZ GUTIÉRREZ, J.: *Margarita Nelken (1896-1968)*, Madrid, Ediciones del Orto, 1997, pp. 15-19).

⁴⁶ Josebe Martínez Gutiérrez insiste en que la ruptura con el partido, en octubre de 1942, tuvo graves consecuencias para Nelken, que en gran medida hubo de acudir a la crítica como medio de supervivencia. Y añade más: "Una de las consecuencias desfavorables que para Nelken se desprenden de su ruptura con el partido es el alejamiento que produjo entre ella y los pintores muralistas Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, miembros del PC mexicano. Ambos mantendrán una política de distanciamiento frente a esta crítica de arte, a quien indiscutiblemente valoraban, pero con quien políticamente –y las implicaciones políticas son extremadamente pertinentes en el muralismo– no podían colaborar. La propaganda que contra Nelken empleó el PCE no debía ser ignorada./ Su alejamiento del muralismo (con excepción de Orozco) la llevó a expresarse con gran autoridad en otras tendencias: vanguardias, expresionismo, cubismo, surrealismo, geometrismo abstracto y, en cierta medida orientó la pintura y escultura mexicanas de la segunda mitad de siglo, abriendo camino e impulsando a figuras que hoy están en la primera línea del arte mexicano: José Luis Cuevas, Carlos Mérida, Ignacio Asúnsolo, Feliciano Béjar... Si Raquel Tíbol fue la crítica de arte que políticamente tuvo el espacio abierto para dedicarse al estudio del muralismo, la imposibilidad de tal espacio fue aprovechada por Nelken para ejercer su autoridad en un sentido más general, digno de la mejor escuela crítica". Hacía 1957, con todo, las relaciones de Nelken con el partido –sin llegar a volver a ser militante– parecían haberse restablecido (*Ibidem*, 1997, pp. 46-47 y 51-52).

⁴⁷ Siqueiros, en el capítulo "Los enemigos del muralismo" de su autobiografía, comienza aludiendo "a Margarita Nelken como la más endemoniada enemiga de nuestro movimiento mexicano, como la más incomprensiva, no obstante su evidente talento y su indudable cultura plástica"; puesto que su criterio –sintetiza el pintor– era el de que "como pintura de contenido social, la pintura mexicana es, no sólo mediocre, sino mala. Y su intento de constituir un foco internacional contrapuesto al arte de Europa, concretamente a la Escuela de París, una simple pedantería que no merece siquiera ser comentada. Los pintores mexicanos, que a sí mismos se llaman fundadores y pioneros de tal supuesto movimiento, particularmente Rivera y Siqueiros, son simplemente unos dictadores políticos en el campo de la cultura. Los jóvenes, por su parte, aquellos que están preparando el asalto a la fortaleza petulante del movimiento pictórico mexicano, marcan la reconquista de la imaginación". Sin embargo, a partir de un artículo, aparecido el 27-VIII-1961 en "Diorama de la Cultura" de *Excelsior*, Siqueiros dice que sus apreciaciones dan "un viraje de más de 180 grados", iniciándose éstas ya "con un ataque a fondo contra "los jóvenes" que aceleradamente preparan el asalto a nuestra ciudadela burocrática, sin imaginación, sin cualidades intrínsecas y sólo saturados de un chovinismo inefable". (ALFARO SIQUEIROS, D.: *Me llamaban el Coronelazo (memorias)*, México, Grijalbo, (1977), 3ª ed., 1987, pp. 498-502).

y trabajos de los artistas españoles compañeros de exilio, sino más bien al contrario, con frecuencia los integró y relacionó con el medio artístico en el que se encontraban.

Por otro lado, cumplió un destacado papel en la organización de la crítica de arte en México, pues a finales de 1947 viajó a París –donde permaneció hasta comienzos de 1949– para asistir a los primeros Congresos Internacionales de Críticos de Arte, lo que no sólo sirvió para hacer patente la presencia del arte y la crítica que se hacían en México, incluyendo a los exiliados, sino también para poner las bases de la organización en México de una asociación nacional de críticos de arte, labor que le fue reconocida con el homenaje conjunto, que le dedicó el mundo artístico y periodístico mexicano en 1951⁴⁸. No sorprende, pues, que se haya insistido en el papel renovador, impulsor y elevador del nivel de la crítica de arte mexicana que cumplió la española, siempre en medio de una verdadera profesionalidad⁴⁹.

⁴⁸ Aunque quizá este viaje a París, que realizó con su familia, tenía por objeto –como afirma P. Preston– establecerse de nuevo en Europa (aunque la aventura no salió bien por las dificultades profesionales de la postguerra), (*Op. cit.*, pp. 340-341), lo cierto es que allí vivió fundamentalmente de sus escritos de corresponsal y que prestó un gran servicio a la crítica de arte iberoamericana con su asistencia e informaciones sobre el citado congreso. Así, la misma revista *Las Españas*, de la que fue "distinguida colaboradora" y sostenedora (incluso desde París, como por ejemplo corrobora su artículo "En Francia: Política y literatura", *Las Españas* n° 8, México, 29-IV-1948, pp. 7 y 15), informó de que, en el verano de 1948, Nelken había presentado un "interesantísimo informe" en la "Sección Arte y Sociedad" de este primer Congreso de Crítica de Arte, proponiendo en la última sección del Congreso que "el próximo se celebrara en México, nación de tan acusado y peculiar valor arqueológico y folklórico", en "Exposiciones y noticias", *Las Españas*, n° 11, 29-I-1949, p. 7 –en el mismo número se publicaba el citado "informe": NELKEN, M.: "El arte y la sociedad", *Ibidem*, pp. 1 y 14–). La revista también recogió la noticia del homenaje a M. Nelken, celebrado del 21 de junio de 1951, que organizó la Asociación de Críticos de Arte, la Asociación de Periodistas Mexicanos y la Sociedad de Pintores y Escultores Mexicanos, en el que hicieron uso de la palabra Ignacio Asúnsolo, director de la Academia de San Carlos, Jorge Juan Crespo de la Serna, presidente de la Asociación de Críticos de Arte y Cordelia Urueta por la citada Sociedad, "quienes patentizaron la admiración y el cariño de los medios artísticos mexicanos por nuestra ilustre colaboradora" ("Arte", *Las Españas*, n° 21-22, abril 1952, p. 10). Por otro lado, para redondear la información sobre los Congresos de París y los promotores y discursos de este homenaje de 1951, que incluyó una cena-homenaje ofrecida en el Hotel Majestic de México, véase también CABAÑAS BRAVO: "Margarita Nelken...", *Op. cit.*, 1997, pp. 478-479. Añadamos que para P. Preston, esta cena homenaje convocada por la ACA, con asistencia de más de 250 escritores, políticos y artistas mexicanos, esencialmente fue un acto de desagravio "para expiar el comportamiento vergonzoso de dos de sus socios" por la "tan sañuda y duradera" campaña desatada contra ella tras su expulsión del P.C. (*Op. Cit.*, p. 332).

⁴⁹ "Nelken –asegura Martínez Gutiérrez– dejó atrás lo que había venido siendo la crítica de arte en México: una crítica tímida, asentidora en muchas ocasiones, y carente de formación en la mayoría de los casos. La solidez de su nivel cultural y su educación artística la ponen en lo más alto de la crítica de arte mexicana, creando escuela y opinión. Fue la gran impulsora tanto de las nuevas tendencias como de la más genuina pintura de la tradición mexicana. Por una parte calibró con lucidez la talla artística del pueblo mexicano, y por otra se convirtió en una fuente de información sobre tendencias y pintores universales ya que en sus artículos daba cuenta del arte y de los artistas coetáneos de todo el mundo./ Revisando los periódicos y revistas de la época llama la atención la cantidad y la variedad de artistas de los que se ocupa: diversidad de nombres y estilos en un número asombroso de artículos publicados desde mediados de los años cuarenta hasta dos semanas antes de su muerte, en marzo de 1968. De sus artículos impresiona tanto el rigor y severidad con que están escritos, como su gran bagaje cultural y la calidad de su juicio. En México, mucha gente la recuerda visitando exposiciones incansablemente, alejada del artista y el público, a la hora de menos concurrencia, con los impertinentes de oro que conservaba desde la monarquía. En los últimos tiempos, casi ciega, acudía ayudada por su nieta o por la pintora judía Elaine Menasse; y durante muchos años siempre estuvo junto a ella su fiel secretario Mateo Papaiconomos, exiliado catalán hijo de un marino griego, el hombre que le acompañó hasta su muerte". (*Op. cit.*, 1997, pp. 47-48).

Del mismo modo, tampoco resulta extraño que, salvo por animadversión política, alguien dejara de reconocer el talento y la amplia y meritoria labor de la madrileña en la escena artística mexicana. Así, Ortega Medina, que la consideraba “muy severa consigo misma y muy exigente frente a los demás”, juzgaba que su crítica siempre fue “generosa para los que empuzaban, rigurosa para los ya situados e implacable para los ineptos y simuladores”; mientras que Luis Suárez incluso aventuraba lo “difícil [que será al entendido] hablar de la plástica mexicana sin que sus manifestaciones no estén de alguna manera unidas al juicio de Margarita Nelken”⁵⁰. Al tiempo que otro punto de vista, el de la galerista Inés Amor, ya recogido con otros críticos, la describió como una gran profesional hasta en sus últimos momentos:

“Todo el mundo quería a Margarita. ¿Qué edad tendría esa mujer cuando todavía hacía el recorrido de las galerías? Aproximadamente ochenta y cinco años. Era impresionante su figura negra, recorriendo galerías”/ “Lo mismo [que de Crespo de la Serna, que fue siempre demasiado cortés] puede decirse de Margarita Nelken, que se veía obligada a escribir casi a diario con lo que se vio convertida en una reseñadora. Ella tenía un don especial para sacar al buey de la barranca, pero la situación era injusta; ya enferma, casi ciega, siguió luchando para sostenerse. Habría sido preferible que sólo hubiera escrito dos o tres buenos libros, pero su situación no se lo permitió. (...). Creo que en ese sentido [de sacar a la superficie el elemento pasional] Margarita Nelken tenía lo suyo; lograba encender la chispa que provoca emoción.”⁵¹

4. Etapas y momentos relevantes en el proceso de inserción de la crítica

No todos los períodos fueron iguales en la actividad de los artistas y los críticos que emigraron a México, sino más bien al contrario. Su trabajo registró diferentes tramos histórico-culturales en los que, aparte de su atención a la evolución de los acontecimientos en España, se vio notablemente influido por la situación político-social internacional y mexicana, principalmente.

Las etapas iniciales de estos refugiados discurrieron durante los últimos años treinta y, sobre todo, durante los cuarenta, la década más vulnerable y de más costosa adaptación. Los artistas y los críticos de arte, en cualquier caso, en términos generales, fueron bien recibidos. Recordemos que, el mundo del arte mexicano más influyente, tanto en la misma España como en México, ya se había movilizó durante la guerra a favor de la República –y a veces en su contra–, a través de diferentes actos, publicaciones y exposiciones⁵²; incluso tengamos

⁵⁰ ORTEGA MEDINA: “Historia” y SUAREZ: “Prensa...”, ambos en *Op. cit.*, 1982, pp. 269 y 611 respectivamente.

⁵¹ MANRIQUE/CONDE: *Op. cit.*, 1987, pp. 135 y 256

⁵² Así, respecto a la actuación mexicana en la España en guerra, recordemos, entre otra, el paso de artistas como Siqueiros, llegado en enero de 1937 al frente de un grupo de legionarios, o Chávez Morado, aunque resulta especialmente memorable la Exposición de Artistas Plásticos Mexicanos, celebrada en el Ateneo Popular de Valencia, que acompañó al II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (véase “Alfaro Siqueiros lleva a España un numeroso grupo de legionarios”, *La Prensa*, México, 29-I-1937 y GAYA, R.: “Exposición de artes plásticas mexicanas”, *Hora de España*, n° 9, Valencia, Septiembre 1937, pp. 69-70. La muestra, según Gaya, fue organizada por los intelectuales que acudieron al Congreso y se componía de dibujos político-burlescos o revolucionarios y de fotografías que reproducían murales de Rivera, Orozco y otros pintores). También en México se sucedieron eventos (exposiciones, películas, conferencias, conciertos, etc.), entre los que podemos destacar la muestra de carteles de “propaganda anti-fachista española”, que nos ha registrado J. Fernández (“Catálogo de exposiciones de arte [1937-1938]”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n° 3, IIE-UNAM, 1939,

presente que, entre 1937 y 1938, se había creado y puesto en marcha La Casa de España (luego El Colegio de México) para atraer a los intelectuales españoles lanzados fuera por la guerra, incluidos algunos de los críticos aquí tratados⁵³.

No obstante, pese a la buena acogida en lo ideológico e intelectual, hubo bastantes dificultades prácticas, como veíamos en el caso surgido en 1939 con el mural del Sindicato de Electricistas, para la integración de la mayoría de los españoles en el mundo artístico mexicano, especialmente en el dominante señoreado por los muralistas y sus fieles. Además, como también indicábamos, en un primer momento estos refugiados se mantuvieron aferrados a sus propias polémicas, a sus temáticas y a su visión eurocéntrica de la historia del arte; así como, en la práctica artística, al caballete, al cartel y, sobre todo, a las posibilidades de la ilustración de publicaciones. Consecuentemente, aunque la crítica supo encontrar su propio sitio entre las publicaciones de exiliados y abrirse otros caminos, los inicios de la instalación fueron muy duros, pues pesaron mucho las circunstancias de partida, es decir, la procedencia del estado de exaltación y amargura de una guerra civil, el desconocimiento general del nuevo país y la situación de huéspedes refugiados. Ello hizo que las dificultades aparecidas en las primeras tomas de contacto prácticas entre los españoles y mexicanos, les llevaran a un rápido posicionamiento de unos y otros, luego difícil de superar.

De este modo, iniciada la etapa que corrió paralela a la segunda guerra mundial, se mantuvo una conflictiva convivencia artística entre, por un lado, los expectantes españoles, que, creyendo en su regreso, transplantaron 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”⁵⁴. Así, pese a la urgente necesidad de trabajo, la actividad de estos

p. 62). Algunas de estas acciones también fueron apoyadas por La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) y el Taller de Gráfica Popular, como la de dibujos coloreados del niño José García Narezo (hijo de García Maroto), organizada por la LEAR con el patrocinio de la S.E.P., presentada en el vestíbulo del Palacio de Bellas Artes durante la primera quincena de julio de 1938 (véase *Ibidem*, p. 67) o la exposición que originó el libro *Quince litografías: “La España de Franco”* (Por Raúl Anguiano, Luis Arenal, Xavier Guerrero y Leopoldo Méndez), (México, Taller de Gráfica Popular, 1938). Incluso llegaron al país, en misión de propaganda cultural, artistas y críticos republicanos como Moreno Villa, García Maroto, Margarita Nelken y los intelectuales atraídos como ahora veremos por La Casa de España, pues ésta acogería a críticos y artistas como Moreno Villa, De la Encina, Mariano Rodríguez Orgaz, Enrique Climent, Rodríguez Luna, etc. Con todo, en sentido profranquista, antes de 1939 también habían reaccionado otros creadores mexicanos opuestos a esta emigración (como el influyente pintor Dr. Alt) y diferentes exposiciones antifascistas se habían saldado con sonados disturbios.

⁵³ Ideada con el fin de dar cobijo y continuidad a su labor, La Casa de España en México recibió a un escogido número de intelectuales españoles, que, al año de vida, suponían 40 investigadores, entre los que había varios críticos de reconocido prestigio, como Moreno Villa, Juan de la Encina, Bal y Gay o Adolfo Salazar (véase, entre la abundante bibliografía sobre la institución LIDA, C. E.: *La Casa de España en México*, México, El Colegio de México, 1988; LIDA, C. E. y MATESANZ, J.A.: *El Colegio de México: Una hazaña cultural (1940-1962)*, México, El Colegio de México, 1990).

⁵⁴ Esta *mexicanidad* tenía ciertos componentes revolucionarios y de mestizaje, cuya incidencia en los españoles *transplantados* juzgaba así Moreno Villa en 1951: “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. (...). 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 lbero. 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. (...). 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.” (“Monólogos migratorios. El trasplante humano (4)”, *El Nacional*, México, 10-VI-1951, p. 3).

españoles preocupados por el arte, como cabía esperar en medio de este ambiente de provisionabilidad, sufrió una notable recesión general; a la par que, el conflicto bélico internacional, potenció las posiciones combativas.

Con todo, en 1940, se produjo en México uno de los eventos artísticos internacionales más señalados del momento, que a su vez acarrió cierto protagonismo para la crítica del país. Se trató de la Exposición Internacional del Surrealismo, organizada por Wolfgang Paalen y César Moro, con la supervisión de Breton desde París; la cual fue inaugurada el 17 de enero, en la Galería de Arte Mexicano, y en la que concurrió obra de artistas de varias nacionalidades (incluida la de los españoles Moreno Villa, ya en México, Remedios Varo y Esteban Francés, que llegarían más tarde, o Dalí, Óscar Domínguez, Miró y Picasso, que se mantenían en el exilio en otros lugares). Además de la cuestión de su trascendencia internacional y la presencia foránea —entre ella la española—⁵⁵, de la significación de la ocasión para México conviene destacar que fue, sobre todo, el inicio de la apertura del debate entre, por un lado, el muralismo y el realismo nacionalista, apoyados oficialmente, y, por otro, la inquietud estética de una juventud descontenta, que miraba más a lo internacional.

Los transterrados también influyeron en un doble sentido, puesto que si, por una parte, venían de una situación en la que el compromiso social —e incluso político— del artista era prácticamente un deber ineludible; por otra, sus arraigados nacionalismos, en la vulnerable situación de huéspedes, y su expectación ante el conflicto bélico, les hacía adoptar una postura de interés por lo internacional que les garantizase y justificara sus peculiaridades, sus visiones de la historia del arte y sus direcciones artístico-culturales. Por ello, el surrealismo mismo, como bien podía observarse en algunos artistas exiliados, aparte de la temática añorante de estos años, tomaba en ellos tintes de realismo social, se convertía en “surrealismo social”, como acabó denominando Rodríguez Luna a su estilo⁵⁶. Además, en estos momentos, se daba entre los exiliados españoles el prolongado debate interno, ya aludido, en torno al problema del compromiso político-social del artista y su obra en la situación de exilio, y las posiciones se situaban en torno a los acercamientos o asimilaciones a la corriente social del arte mexicano, por un lado, y a los lenguajes vanguardistas internacionales menos comprometidos, por otro.

Con estos debates en el aire, José Renau, retomando los términos españoles, atacó duramente a la muestra surrealista. Le preocupaban, agudizado por la experiencia artística vivida en el drama español, la crisis ideológica por la que atravesaba el arte, la licitud del artista para parcelar la realidad y el individualismo al que conducían los *ismos*, reclamando una actitud ética del artista ante la realidad como fundamento psicológico del arte contemporáneo⁵⁷.

⁵⁵ Se ha dicho que “la verdadera importancia del acto surrealista de 1940, fue el de ser la primera entrada de México en el concierto de la historia internacional y la ruptura de sus propias fronteras” (RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida: *El surrealismo y el arte fantástico de México*, México, UNAM, (1ª ed, 1969), 1983 p. 66) y, sin decirlo del todo, lo cierto es que hay que considerar que el hecho tuvo un importante prólogo protagonizado por la emigración europea y, en especial, la española, que, sin proponérselo, inició la operación de ampliación de la estrechez de los márgenes artísticos mexicanos.

⁵⁶ Cfr. GOLDMAN, Shifra. M.: *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio*, México, IPN-Domés, 1989, p. 248

⁵⁷ “La reciente Exposición Internacional del Surrealismo —señalaba entre otras cosas Renau—, nos da la oportunidad de actualizar viejos temas de polémica a la claridad con que los años van afirmando, rotunda y silenciosamente, la razón interna de los hechos artísticos. (...) Confieso sinceramente que dentro del campo de lo que podría llamar *finalidad* de mi impulso crítico subjetivo, desde hace tiempo, y más agudamente desde que viví la exaltada plasticidad del drama español, toda manifestación artística que he presenciado me ha producido un profundo sentimiento de insatisfacción, de esa mezcla de angustia y de remordimiento que se siente ante los hechos solitarios, recogidos en sí

Mientras, Ramón Gaya, calificó a la exposición de acontecimiento extemporáneo y al surrealismo de movimiento caduco y sin fuerza⁵⁸ —alcanzando audiencia su opinión en el ambiente mexicano especializado⁵⁹— y reflexionó en sus siguientes escritos sobre “el extremoso deber del artista”, quien —dirá— “todo tendrá que sacrificárselo, él más que nadie, a su deber”⁶⁰. Y es

mismos, al margen del cauce viril por el que discurre el vertiginoso curso de la historia contemporánea. (...) Me admira extraordinariamente, por inverosímil o artificiosa, la facultad de abstracción, ... la fría actitud del disector que penetra el maravilloso mecanismo anatómico abstrayéndose, por necesidad profesional, del drama humano que tiene entre sus manos. Desde mi punto de vista, en el artista menos que en nadie, es lícito ese exclusivismo parcelador de la realidad (...). Los movimientos cubista, futurista, constructivista, surrealista, vivos todavía y aún jóvenes muchos de sus animadores, pertenecen ya a la historia. Salvados los valores plásticos que crearon, de indudable significación en el progreso de la expresión artística, han dejado como tales una experiencia negativa, dispersando a los artistas y creando en cada uno de ellos un problema individual angustioso. El individualismo más cerrado reina hoy en el terreno del arte y la reacción psicológica de la mayoría de nuestros artistas jóvenes, a consecuencia de esos desastres, es buscar una salida individual, la de encontrar una precaria paz interior en la que condicionar y estimular su actividad artística. (...) Es precisamente la actitud ética del artista frente a esa realidad, lo que yo considero de valor capital en los fundamentos psicológicos del arte contemporáneo” (RENAU: “Reflexiones sobre la crisis ideológica del arte”, *España Peregrina* n° 2, México, marzo 1940, pp. 70-74).

⁵⁸ Indicaba: “De mucho interés [es la *Exposición Internacional Surrealista*] y... nada más. Porque ni es una exposición buena, ni es una exposición mala. Anacrónica sí, y por eso es de tanto interés para nosotros, puesto que su anacronismo, su distancia, su lejanía nos permite encontrar eso que un poco vagamente veníamos ya sintiendo respecto al surrealismo. / ...En una palabra, nos resulta vieja. Y en arte no puede, no debe existir la vejez. De ahí que toda la exposición en conjunto produzca esa impresión de escombros, de residuos, de objetos empolvados, de cenizas. Lo único vivo que hay allí es la personalidad, el espíritu poderoso de tal o cual pintor, revelándose en su obra no gracias al surrealismo, sino como saltando, como salvándose de sus mimas ruinas. / (...) No, el surrealismo ha perdido ya sus indignados enemigos, no hiere a nadie, se convirtió en algo casi de color de rosa, en algo *chic*, en algo de buen gusto. Y cuando un movimiento de la violencia, de la exageración y la extremosidad del surrealismo pierde sus detractores, quiere decirse que ha perdido también su fuerza, su razón de ser. Pero no se tome todo esto como una negación del surrealismo, y tampoco se crea que quien traza estas líneas piense que el surrealismo está simplemente pasado de moda. No, si fuese tan sencillo, si fuese puramente cuestión de moda, yo no hablaría con tanto empeño de este tema. Entendámonos, pues. El surrealismo ha muerto tan sólo como lucha, como escuela, como desplante, como aviso, ha muerto, en fin, como movimiento. / El movimiento cumplía con su deber; la lucha ha terminado. Ha terminado y ha vencido, porque conquistó para el arte cosas que ya no ha de perder posiblemente nunca, y nos quedará, *sin notarlo*, un surrealismo esencial, profundo, sin espectacularidad ni gritos, muy por dentro.” (GAYA: “Divagaciones en torno al Surrealismo”, *Romance* n° 2, 15-II-1940, p. 7. Poco después, como veremos, volvía a pronunciarse de forma semejante en *Romance* sobre el surrealismo).

⁵⁹ Así, por ejemplo, la crónica —desfavorable— sobre la muestra de José Rojas Garcidueñas, reproducía expresamente la opinión de Gaya vertida en *Romance* y acababa preguntado: “Si la propia Exposición Surrealista nos ha parecido retrasada ¿qué decir de aquellos exabruptos que ya a nadie indignan, y nos dejan indiferentes?” (J.R.G.: “Catálogo de la Exposición internacional del Surrealismo”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n° 5, UNAM, 1940, pp. 116-117).

⁶⁰ GAYA: “El extremoso deber del artista”, *Romance* n° 4, México, 15-III-1940, p. 10. Gaya, redondeando directa e indirectamente estas reflexiones, prestó en aquel 1940 gran atención al surrealismo y al arte de españoles y mexicanos a través de *Romance*. Así, entre otras ocasiones, opinó sobre el arte de los últimos en “Divagaciones de un pintor. Introducción a la pintura mexicana”, *Romance* n° 3, 1-III-1940, p. 7; sobre algunos españoles (como en “Divagaciones de un pintor. Antonio Rodríguez Luna”, *Romance* n° 8, 15-V-1940, p. 7), sobre el surrealismo (“Encuesta. Contestaciones. Jorge Cuesta y Ramón Gaya”, *Romance* n° 5, 1-IV-1940, p. 2); ofreció su credo teórico y crítico en “Pequeñas anotaciones sobre pintura, crítica y poesía”, *Romance* n° 10, 15-VI-40, p. 6 o analizó lo clásico en “Exposición de grabados clásicos”, *Romance* n° 13, 1-VIII-40, p. 7. Pero sus visiones y análisis también fueron aparecieron en otras revistas, como por ejemplo: GAYA: “Un siglo del retrato en México”, *Letras de México*, n° 2, 15-II-1943, p. 5 (sobre la muestra abierta por Fernando Gamboa en la Biblioteca Benjamín Franklin) o GAYA: “Homenaje a Velázquez”, *El Hijo Pródigo*, n° 31, Octubre 1945, pp. 9-13 (donde publicó las primicias del primer capítulo de uno de sus libros).

que a Gaya le interesaba, sobre todo, el protagonismo de la personalidad del artista y de su individualidad socialmente responsable⁶¹.

Había, con todo, problemas específicos entre los españoles refugiados, que, unidos a la tendencia al gregarismo y a las citadas polémicas estéticas entre ellos y con los mexicanos, hacían que, de ahí a los temas y argumentos centrados en la tradición y el nacionalismo, hubiera un solo paso. Así, unos –los huéspedes–, solían acudir demasiado al referente de la historia del arte española y europea, mientras, en los otros –los anfitriones–, afloraba con demasiada la susceptibilidad, por lo que los roces entre mexicanos y españoles resultaban casi insalvables y hacían de las exposiciones conjuntas algo realmente infrecuente⁶². En esta línea, pues, Ramón Gaya no tardó en tener un serio enfrentamiento con Diego Rivera y sus seguidores, con origen en unos comentarios, poco aduladores, vertidos por el murciano en 1943 sobre la significación del grabador Posada (en los que se recordaba el antecedente casi inevitable de Goya) y que fueron tomados por el lado de la susceptibilidad nacionalista. Los duros ataques recibidos fueron luego respondidos, cuando Gaya celebró una muestra individual, con un sonado homenaje al murciano⁶³, que nuevamente mostraría las hondas fracturas. Y es que el entendimiento artístico entre españoles y mexicanos no resultó cosa nada fácil.

⁶¹ Cercanas crónicas, como la que hizo Gaya sobre una muestra de Luna (en la que le presentó como “un gran pintor indudable, aunque víctima de ese momento desdichado de la *pintura moderna*”), ponían de relieve el punto de vista desde el que juzgaba el murciano. Y parecía haber en los comentarios de Gaya ciertas reticencias a los acercamientos insinceros a una modernidad que, por entonces, encarnaba el surrealismo. Así, Gaya buscaba –y reclamaba ahora al cordobés– la emergencia y asunción de la personalidad del artista, de su individualidad socialmente responsable (GAYA: “Divagaciones...”, *Art. cit.*, 15-V-1940, p. 7).

⁶² Estas fueron mínimas durante los años cuarenta y, cuando las hubo, necesitaron de un fuerte arropamiento de la crítica y la intelectualidad, como la *Exposición de Arte y Literatura*, inaugurada en septiembre de 1942 en el Centro Republicano Español de México, con presentación de Juan de la Encina, Enrique González Martínez y Álvaro de Albornoz, aunque en ella, el arte plástico transterrado quedó absorbido por la vitalidad de las publicaciones, que era en lo que se insistía (A.E.A.: “Anuncios y presencias”, *Letras de México* n° 21, 15-IX-1942, p. 1).

⁶³ Gaya ofreció en diversas revistas sus “impresiones personales”, no siempre complacientes, sobre diferentes exposiciones de los artistas mexicanos (véase *supra*); pero llamó más la atención el artículo que publicó en el primer número de *El Hijo Pródigo* (revista publicada por Ediciones *Letras de México*, bajo la dirección –al igual que la revista *Letras de México*– de Octavio G. Barreda), en el cual Gaya consideraba la diferente posición histórica de Posada y Goya (GAYA: “El grabador José Guadalupe Posada”, *El Hijo Pródigo*, n° 1, México, 15-IV-1943, p. 32). Tras los ataques aludidos, Gaya celebró una individual, con 80 obras entre óleos, guaches y acuarelas y dividida en varios apartados (Homenajes, Francia, España, Retratos, México), que fue inaugurada el 19 de mayo en la nueva Galería Marco Rodríguez de la capital mexicana (A.A.E.: “Anuncios y presencias”, *Letras de México*, n° 6, 15-VI-1943, p. 1 y FERNÁNDEZ, J.: “Catálogo de exposiciones 1943”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n° 11, 1944, p. 112). Durante la misma un grupo de artistas y escritores le ofrecieron un homenaje, en el que le dirigieron palabras de elogio y amistad José Bergamín, O. G. Barreda y Álvaro de Albornoz. Gaya les contestó con unas palabras, luego publicadas, en las que entre otras cosas decía: “...debo dar las gracias a todos los que me han acompañado hoy, pero muy especialmente, claro está, a los que sin estar a sueldo de nadie, ni pertenecer a la red o a la beatería de tal o cual partido político, levantan su voz para demostrarme que no todo es baja.../ Pues bien, todo, como todos saben, empezó por una nota mía sobre un magnífico grabador mexicano... deliberadamente escrita en un tono casi poético de pequeña prosa lírico-novelsca... interpretada con tanta mezquindad que se supuso o se quiso suponer que yo llamaba a Posada perro, bruto, gordo... Sólo un analfabetismo mental pudo equivocarlo todo al extremo de recordarme la generosidad del suelo mexicano para con un buen trozo de España, sin comprender que mi mayor forma de agradecimiento al país que supo abrir sus puertas a lo que quedaba de una magnífica derrota, ha sido el no sentirme aquí extranjero, no adulándolo y entregándole sin reserva alguna, es decir, noblemente, lo que al otro lado del mar había sido más estimado en mí... ¿qué decir de Diego Rivera, juzgando una obra que no ha visto en absoluto? En cuanto a lo dicho en sus conferencias –que

Fueron años, además, en los que la escena artística mexicana se replegó más sobre sí, sobre sus propios problemas y aporte de soluciones, y se enrareció. El hecho lo refleja bien no sólo la citada pugna entre Rivera y Gaya, sino también el mismo enfrentamiento periodístico que, a finales de 1944, mantuvieron dos de los principales muralistas mexicanos, Rivera y Siqueiros, acerca del cometido de la Academia y la función social que debía cumplir el arte. Ahora fue el propio García Maroto quien, bajo el epígrafe “Confusiones y violencias entre los plásticos”, se posicionó sobre la discusión en su libro de 1945 *Acción Plástica Popular* y reclamó el fomento social de una “*disposición solidaria en favor del arte diverso*”⁶⁴, como fórmula de enriquecimiento de las estrechas miras artísticas de la escuela mexicana.

Se ha achacado a los refugiados –pese a aceptarse como atenuante la cerrazón artística de la escuela mexicana y la dificultad de adaptación del exiliado– la falta de aproximación al ambiente mexicano y la formación entre estos huéspedes de “una especie de club privado”⁶⁵. Igualmente, aun reconociendo sus aportaciones, se ha acusado a estos españoles de querer invalidar el vigor de la corriente social y objetivista mexicana⁶⁶. No parece, sin embargo, que se tratara de esto. La distancia y la internacionalidad la prestaba ya el mismo hecho

únicamente conozco por serios comentarios ajenos– sólo se me ocurre pensar que para hablar de ese modo, cuán poco respeto de sí mismo necesita tener.” (GAYA: “Palabras de Ramón Gaya”, en *Letras de México*, n° 6, 15-VI-1943, p. 7). Por otro lado, alguna fotografía publicada más recientemente, muestra lo concurrido que estuvo el 6 de junio este homenaje a Gaya, en el cual, entre otros, también se encontraban Fernando Rodríguez Miaja, Pepita Miaja, Edmundo Báez, Soledad Martínez, Xavier Villaurrutia, Julián Calvo, Srs. Sabasky, Max Aub, Sánchez Barbudo, Castroleal, Octavio Paz, Esteban Marco, Jesús Usía, Gállegos, Arturo Souto, Josefina Vicens, Blanca Chacel, etc. (SALAZAR: *Op. cit.*, 1989, p. 33). El asunto, en fin, constituyó un acontecimiento recordado incluso a finales de los años 50 como uno de los incidentes más significativos originados por los refugiados, al decir de Carlos Martínez, quien resumía así el altercado: “Al excelente pintor y escritor Ramón Gaya le formaron unos cuantos la gran tremolina por tratar de precisar la respectiva significación y posición en la historia de la plástica, de dos artistas: don Guadalupe Posada, de México, y don Francisco de Goya y Lucientes, de Fuentetodos, provincia de Zaragoza, España. Después del revuelo don Guadalupe y don Francisco quedaron, naturalmente, en sus respectivos lugares; los protestantes, también artistas, en los suyos, y Gaya tomó la inquebrantable decisión de no meterse más en los días de su vida a poner los puntos sobre las íes en ambiente artístico tan nacionalísticamente susceptible.” (MARTÍNEZ: *Op. cit.*, 1959, p. 48).

⁶⁴ Maroto, en *Acción Plástica Popular*, un ensayo que contiene un utópico proyecto de organización política de las artes en México –al modo de otras propuestas suyas publicadas anteriormente en España (*La Nueva España*, 1930; 1927) y en México (*Seis Meses de Acción Artística Popular*, 1932)–, opinaba respecto a los términos de la polémica y el modo de actuar: “No estamos reñidos con el nuevo y verdadero arte civil, el nuevo arte moderno de un arte nuevo-humanista de que nos habla David Alfaro Siqueiros como el único que merece México: antes al contrario; mas lo que México necesita es matizar extraordinariamente las creaciones y las adquisiciones de buenos ejemplares del arte plástico, avivando en las mayorías la curiosidad, la avidez, la disposición solidaria en favor del arte diverso” (v. GARCÍA MAROTO: *Op. cit.*, 1945, p. 83. También citado por SERRANO, A.: *Op. cit.*, 1999, p. 188).

⁶⁵ “En general –ha señalado el prof. Jorge Alberto Manrique–, ante la cerrazón de la escuela (mexicana) y las dificultades de adaptarse a los peculiares modos mexicanos, los artistas exiliados establecieron una especie de club privado muy estrechamente relacionado entre sí, pero alejado del ambiente mexicano” (“Otras caras del arte mexicano”, en AA.VV.: *Modernidad y modernización del arte mexicano, 1920-1960*, México, INBA-CNCA, 1991, p. 140).

⁶⁶ Como muestra de las difíciles relaciones e influencias entre los artistas españoles y sus colegas mexicanos, recoge Arturo Souto las opiniones de Raquel Tibol, quien piensa que podría haber sido mayor la influencia española de haber existido mayores afinidades con la tendencia social del muralismo (v. SOUTO: *Op. cit.*, 1982, pp. 447-448).

de su extranjería. Había entre los españoles, eso sí, mayor heterogeneidad y experiencia artística europea que entre los mexicanos, lo que tanto llevaba a unos a las reservas respecto al surrealismo, como a otros a las adhesiones en cuanto al muralismo. Pero existía también un claro compromiso ideológico, común a todos los transterrados. Lo irrenunciable era la posición de españoles y, la dificultad, crear o participar con ello en el ajeno nacionalismo mexicano.

El segundo lustro de los cuarenta, gracias a las resoluciones de la ONU contra el régimen de Franco, representó una nueva y optimista fase entre los exiliados, que tuvo su repercusión en la cultura y el arte; ya que comenzaron a organizarse con mayor eficacia y a incidir por ello con nuevo brío en el ámbito anfitrión. Así, por ejemplo, podemos recordar como, a la vez que la crítica se organizaba en París, celebrando en 1947 el citado primer congreso de críticos, Margarita Nelken, como vimos, aprovechaba para establecer contactos y hacer patente la presencia del arte y la crítica que se hacían en México, incluyendo a los exiliados. Igualmente, algunas nuevas revistas, como *Las Españas*, surgida en 1946, comenzó a estar bastante atenta a la actividad y reflexiones artísticas de los transterrados. Y precisamente la asociación *Los Amigos de Las Españas*, que promovió y canalizó voluntades⁶⁷, tuvo mucho que ver en la génesis del Ateneo Español de México, inaugurado en enero de 1949 y que pronto se convertiría en una de las instituciones creadas por los españoles en las que las exposiciones, las conferencias y crítica de arte estuvieron más presentes y fueron más influyentes⁶⁸.

⁶⁷ Cfr. ANDÚJAR: "Las revistas...", en *Op. cit.*, t.3, 1976, pp. 60-61; "Inauguración del Ateneo", *Las Españas*, n° 12, México, 29-IV-1949, pp. 12-13 y FRESCO, M.: *La emigración republicana española, una victoria de México*, México, Eds. Asociados, 1950, pp. 83-91.

⁶⁸ El Ateneo, en cuya directiva participaron críticos y artistas como Ceferino Palencia o Antonio Rodríguez Luna, y en especial su Sección de Artes Plásticas (que contó entre sus miembros con Víctor Trapote, Margarita Nelken, Rodríguez Luna, Enrique Climent, Ramón Gaya, Remedios Varo, Juan Estellés, etc.), centralizó y encauzó las más diversas iniciativas en materia artístico-cultural y desarrolló a partir de ese momento una actividad destacadísima. Dentro de esta actividad, desde sus comienzos, el Ateneo tanto recordó como promocionó a los artistas del exilio, de manera que, sólo en su primer año de vida, además de las conferencias sobre diferentes temas artísticos y literarios que expusieron Gaya, Fernández Gual, Ceferino Palencia, Daniel Tapia, Antonio Robles, M. Nelken, Moreno Villa, Inocencio Burgos o Alberto Gironella, el Ateneo celebró seis destacadas muestras, que obtuvieron el puntual comentario de los críticos españoles exiliados. Con la primera de ellas se rindió homenaje a Arteta, García Lesmes y Rodríguez Orgaz, los tres primeros artistas muertos en el exilio mexicano, y a ésta siguieron una notable individual de Rodríguez Luna, una muestra sobre paisajistas mexicanos del romanticismo, una colectiva española de arte humorístico, una amplia individual de Juan Estellés y, finalmente, en diciembre, una muestra de un E. Climent que causó sorpresa por su renovación en algunas obras, cerrando con ella el año. Coincidiendo con estas exposiciones se dieron diferentes conferencias, algunas luego publicadas en *Las Españas*. Así, entre otras, durante la muestra de Arteta, García Lesmes y Rodríguez Orgaz (del 31 de marzo al 10 de abril), Ramón Gaya pronunció -el 1° de abril- la conferencia "Homenaje a Mariano Orgaz" (reproducido en *Las Españas* n° 12, México, 29-IV-1949, pp. 1 y 12) y durante la individual de Rodríguez Luna (28 de abril-20 de mayo, primera celebrada en el Ateneo) ofreció una conferencia de clausura Daniel Tapia (véase "Exposiciones y noticias", *Las Españas* n° 12, México, 29-IV-1949, p. 4 y TAPIA, D.: "De lo vivo a lo pintado en la exposición de Antonio Rodríguez Luna", *Las Españas* n° 13, 29-X-1949, pp. 8-9). Además acompañaron a éstas las siguientes exposiciones que completaron el año del Ateneo: una de Paisajes Mexicanos (17 a 27 de agosto), la de Arte Humorístico (19 de septiembre-8 de octubre), la del médico Juan Estellés (21 a 27 de noviembre) y la renovadora de E. Climent (6 a 20 de diciembre), que mostraba 29 óleos, 10 temples y 2 monotipos, las cuales se redondearon con dos conferencias más: "Dos pintores españoles contemporáneos", por Enrique F. Gual; y "La desesperación en el Arte", por Ramón Gaya. (v. sobre esta actividad inicial del Ateneo FRESCO, M.: *Op. cit.*, 1950, pp. 83-91).

En cuanto a los años cincuenta, se iniciaron en lo artístico con la intención renovadora de una serie de jóvenes -entre quienes figuraban varios españoles- reunidos alrededor de las galerías Prisse y Proteo⁶⁹, que fueron apoyados, entre otros, por críticos de origen español como Margarita Nelken, Ceferino Palencia, Fernández Márquez o Fernández Gual, pese a las particulares acusaciones de Siqueiros hacia los críticos "no nacidos en México" y a sus seguidores -"niños de pecho mexicanos en tal ejercicio"-⁷⁰. Por otro lado, esta nueva década empezó con significativos cambios político-culturales, que afectaron en profundidad a los exiliados y fomentaron su unidad, incluida la de su mundo artístico, en el que -al igual que en otros sectores de refugiados- se comenzó a rechazar la actuación profranquista de forma más cohesiva y combativa. Así, una de las acciones más significativas y con protagonismo conjunto de españoles y mexicanos, fue la de oposición a la Bienal Hispano-Americana de Arte, convocada en 1951 por el gobierno de Madrid. Como repulsa a su realización, en febrero de 1952, se celebró en México una notable muestra conjunta de rechazo o -como se la llamó en España- "Contra-Bienal". La ocasión y sentido de esta "Exposición Conjunta de Artistas Mexicanos y Españoles Residentes en México" (que fue su verdadero nombre), prácticamente involucró -además de a los artistas- a toda la crítica española emigrada a México; la cual, de una manera u otra, también participó con declaraciones, conferencias, crónicas o polémicas. Al mismo tiempo, unos y otros, supieron atraerse a buena parte de los más destacados artistas e intelectuales mexicanos, así como a la prensa, en la que fueron especialmente notables los variados artículos informativos y crónicas aparecidos en diarios como *El Nacional*, *Excelsior* y, sobre todo, *El Popular* y *Novedades (México en la Cultura)* o la revista *Nuestro Tiempo*⁷¹.

La amplia movilización de artistas y crítica que generó este evento, en el que se conjugaron móviles políticos y artísticos, con todo, no duró mucho, sino que fue perdiendo fuerza a lo largo de década y fue adquiriendo mayor vigencia la actuación individual, como se demostró ante las posteriores ediciones del certamen (celebradas en La Habana, en 1954, y Barcelona, en 1955-1956, y los conatos de Caracas y Quito⁷²). Pero, conforme acababan los

⁶⁹ Prisse, que se propuso romper con el opresivo "realismo oficial" y permitió seguir su propia línea independiente a fundadores y asociados, fue creada e impulsada, desde su apertura en septiembre de 1952, por un grupo de artistas mexicanos -en algún modo ligados a los refugiados españoles- (Héctor Xavier, Gironella, Enrique Echevarría y el ruso Vlady), varios artistas españoles (Bartolí, Hernández Barroso, Inocencio Burgos, Souto, Climent, Tortosa, Víctor Trapote) y algunos escritores (Luis Rius, Rafael y Tomás Segovia, Horacio López Suárez, Souto hijo, José de la Colina, Francisco de la Maza y Raúl Flores, que fundaron dos revistas interesantes *Clavileño* y *Segrel*). Proteo, se abrió en junio de 1954, en cierto modo como un sustituto de la anterior y gracias a la financiación del escultor exiliado español Víctor Trapote, siendo dirigida por Alberto Gironella hasta 1956 (fecha en la que pasó a ser llevada por Josefina Montes de Oca, hasta su desaparición en 1961) y estuvo abierta a todas las corrientes artísticas, exponiendo allí refugiados renovadores como Bartolí, Climent, Hernández Barroso, Giménez Botey, etc.

⁷⁰ Siqueiros vio a esos jóvenes artistas como pequeño-burgueses enemigos del muralismo y se quejó de los "críticos de arte, particularmente aquellos no nacidos en México, como Paul Westheim, como Margarita Nelken, como Cardoza y Aragón, como Gual, seguidos por algunos niños de pecho mexicanos en tal ejercicio, (que) iniciaron una coordinada y activísima campaña en favor de un arte de valor universal" (ALFARO SIQUEIROS: *Op. cit.* (1977), 1987, pp. 496-498).

⁷¹ Sobre toda esta crítica y las circunstancias que la originaron véase CABAÑAS BRAVO, M.: *Artistas contra Franco. La oposición de los artistas mexicanos y españoles exiliados a las Bienales Hispano-Americanas de Arte*, México, UNAM, 1996 y CABAÑAS BRAVO, M.: *La política artística del franquismo. El hito de la Bienal Hispanoamericana de Arte*, Madrid, CSIC, 1996, pp. 383-399 y 514-550.

⁷² Véase también CABAÑAS BRAVO, M.: *El ocaso de la política artística americanista del franquismo*, Toluca, Instituto Mexiquense-Museo Taller Nishizawa, 1995; CABAÑAS BRAVO, M.: "La reorientación de una convocatoria artística de vocación política: las Bienales Hispanoamericanas y los designios políticos", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomo VII, n° 14, Madrid, 1998, pp. 433-491.

años cincuenta y se entraba en la década de los sesenta, se fue asistiendo a la progresiva entrada en escena de la generación más joven, que definitivamente trajo nuevos nombres al panorama artístico mexicano y del transtierro español. Así, en el sentido ilustrador del tránsito y la integración, hay que contar especialmente con las Bienales Interamericanas convocadas por el gobierno mexicano, cuyas dos –y únicas– ediciones (las de 1958 y 1960) fueron un fiel reflejo de los cambios que se estaban operando en tal escena artística⁷³. Es decir, sus ediciones mostraron el duro enfrentamiento que, desde finales de los años cincuenta –sobre todo–, se libraba en México entre, por un lado, el realismo social que dominó en la Bienal del 58 (en la que, dicho sea de paso, prácticamente no se dejó participar a los exiliados españoles) y la abstracción dominante en la Bienal del 60 (donde precisamente se distinguió a jóvenes exiliados como Vicente Rojo, Moreno Capdevila y Lucinda Urrusti y a algún artista de la generación anterior, como Climent).

Con todo, lo cierto es que convivía un doble camino estético en la plástica mexicana: el de la abstracción y el del expresionismo figurativo; caminos en los que se ha subrayado la presencia e incluso influencia de los artistas españoles (bien desde España, bien desde el propio México), tal como registraban en 1964 tanto Ida Rodríguez Prampolini, respecto a la abstracción, como Margarita Nelken, en cuanto a un humanizado expresionismo figurativo que se remontaba en México “a un sentido estético inherente a la más remota y permanente idiosincrasia”. Así, la primera, en aquella fecha, en un intento de integrar el arte latinoamericano –y en especial el mexicano– en el habitual esquema del desarrollo del arte internacional del novecientos, se refería al arte abstracto mexicano prestando singular atención a la “joven escuela abstracta española”, la cual –decía– “ha influenciado a algunos países de América Latina, al grado que, actualmente, se puede hablar, por ejemplo, de una joven escuela mexicana dentro de la abstracción”, y destacaba a artistas como Vicente Rojo y Manuel Felguérez⁷⁴.

Por su parte, la Nelken renovada que observara Siqueiros, insistía en el “obligado mestizaje” artístico existente. Es decir, aludía al permanente apego de México al expresionismo figurativo, que ella remontaba a tiempos prehispánicos y, de modo más inmediato, a Posada y los grandes muralistas, recibiendo claros aportes del expresionismo europeo que arrancaba de Goya y llegaba al expresionismo alemán. Todo ello, indicaba, había llevado a la existencia en la actual plástica mexicana de un vigoroso expresionismo, cuyos ejemplos consideraba detenidamente, sin eludir los casos y conexión con lo español⁷⁵. Y esta visión de la madrile-

⁷³ Véase el esclarecedor análisis de GOLDMAN: *Op. cit.*, 1989, pp. 64-67.

⁷⁴ RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, I.: *El arte contemporáneo. Esplendor y agonía*, México, Pomarca, 1964, p. 150.

⁷⁵ Así, dedicaba una serie de capítulos a artistas considerados por ella como los mejores representantes de ese expresionismo, incluyendo a algunas figuras venidas de otros países, como Mathias Goeritz (de quien recordaba su destacado papel en la Escuela de Altamira española, calificada de “decisiva en el desarrollo de tendencias innovadoras en el Occidente de la Europa de la última post-guerra”) y Rodríguez Luna, a quien consideraba buen exponente del artista transterrado español y de la incidencia de la corriente hispana y el “obligado mestizaje” de su labor, pues –decía– “para el intelectual y el artista llegados de España a México, la prosecución de esta labor [de perfiles propios y nacionales] había forzosamente de revestir tintes de obligado mestizaje”. Por otro lado, respecto al expresionismo de la obra del montoreño, indicaba, que aunque se afirmase en ella, “a lo largo de toda su producción mexicana, sus raíces hispánicas, nada puede restarle a la autenticidad del actual Expresionismo mexicano, y si un Daumier, un Toulouse-Lautrec, un Steinlen, un Van Gogh, brincando por encima de las desbordantes efusiones románticas, le han pedido a Goya la estructura básica de sus síntesis, fuere arbitrario presumir que la estructura primera –indiscutiblemente la fundamental– de la obra de Antonio Rodríguez Luna, le vede a su expresionismo el ser parte integrante del Expresionismo mexicano” (NELKEN: *El expresionismo en la plástica mexicana de hoy*, México, SEP-INBA, 1964, pp. 13 y 42-103).

ña y sus ejemplos del expresionismo mexicano de esos años, fueron luego seguidos muy de cerca por el estudio de Shifra M. Goldman, para caracterizar al grupo *Nueva Presencia*, al que se habían vinculado los españoles Rodríguez Luna, Benito Messeguer y Moreno Capdevila, legando con ello la influencia española a este grupo de “interioristas” mexicanos y su humanismo expresionista⁷⁶.

Era cuestión de hilar fino si se querían unir ambos mundos artísticos, pero ya más abiertamente. En cualquier caso, el conjunto de ocasiones relevantes aludidas en las etapas indicadas en este último apartado, solo es una muestra –ilustrativa, creemos– de las numerosas problemáticas que se les plantearon a nuestro historiadores y críticos de arte instalados al otro lado del Atlántico. Igualmente, puesto que estamos persuadidos de que después de la propia España, gracias en buena medida a esta emigración, México fue el segundo gran foco en el que más y mejor se estudió y difundió la Historia del Arte español, la breve exposición que ha sido posible hacer aquí sobre algunas de las más notables figuras allí exiliadas, su producción y su inserción, esperemos que haya contribuido a mostrar un cauce importante de la difusión y la práctica profesional de la crítica y la historia del arte españolas fuera de España.

⁷⁶ GOLDMAN: *Op. cit.*, 1989, pp. 67 y 264