

LAS HUELLAS DEL EXILIO

La sociedad española ha mostrado un enorme descuido respecto a la propia historia de su exilio del 39. Este libro rescata la relación de este exilio con la filosofía, la literatura, el teatro, la arquitectura, las artes plásticas y el cine, labores cuyos frutos fueron diluidos por la represión franquista.

La presente obra recoge una amplia panorámica de diversas expresiones culturales del exilio, incidiendo en la impronta que el desarraigo y el desarraigo dejaron en ellas. Igualmente, rastrea algunas respuestas emblemáticas de dicho exilio a la crisis profunda por la que entonces atraviesa, no ya la cultura española, sino también la propia intelectualidad occidental, frustrada bajo opresiones totalitarias. Ya sea a través de la reflexión teórica, la praxis educadora o la creación literaria y artística, el exilio dejó huellas difíciles de borrar pero que se han mantenido olvidadas.

"Doy la bienvenida a esta colección que, con gran detalle, estima y respeto, analiza los costes que ha tenido para España el olvido del exilio. Escrito de una manera accesible y amena, el significado de esta ausencia y sus implicaciones en las distintas dimensiones del quehacer intelectual debería ser lectura obligatoria para la juventud de este país. El recuerdo de su pasado le dará mayor coraje y propósito al ver lo mucho que dieron aquellos que no debieran permanecer olvidados."

Vicenç Navarro

colección **MEMORIA DE
LA SEGUNDA
REPUBLICA**

ISBN 978-84-7360-310-2



9 788473 603102

Tebar

Antolín Sánchez Cuervo

LAS HUELLAS DEL EXILIO

Tebar

LAS HUELLAS DEL EXILIO

Coordinador
Antolín Sánchez Cuervo

Prólogo
Vicenç Navarro

Expresiones culturales de la España peregrina



Tebar

Las artes plásticas y el exilio republicano español en México

Miguel Cabañas Bravo
Instituto de Historia, CCHS, CSIC (Madrid)

SUMARIO: EL FENÓMENO DEL EXILIO ENTRE LOS ARTISTAS ESPAÑOLES.— CARACTERÍSTICAS Y GENERACIONES DEL ARTE ESPAÑOL TRANSTERRADO EN MÉXICO.— ETAPAS DEL ARTE ESPAÑOL TRANSTERRADO EN MÉXICO.

EL FENÓMENO DEL EXILIO ENTRE LOS ARTISTAS ESPAÑOLES

Los artistas y su producción conforman una parte muy significativa del exilio cultural provocado por nuestra guerra civil, aunque todavía es mucho lo que queda por conocer sobre su presencia y su papel dentro de este fenómeno. De nuevo, pues, volvemos sobre esta fractura de la convivencia, intentado arrojar luz, en nuestro caso, respecto a la actuación colectiva de los creadores y su adaptación a las nuevas condiciones socio-políticas y artístico-culturales del país de acogida. Lo que, en otras palabras, más acordes con el título del presente volumen, también supone regresar sobre las huellas de una importante expresión cultural de la "España peregrina": la del desarrollo de nuestro arte al contacto con otras realidades. Sin embargo, no es nuestra pretensión, ni ésta podría abarcar aquí, el análisis de todos los núcleos y circunstancias donde se asentaron

estos errantes artistas españoles; por lo que, aunque haremos un pequeño recorrido por los antecedentes y variedad de este ancho fenómeno, sólo nos centraremos en la escena mexicana, cuya significación y representatividad dentro del mundo artístico de este exilio, pronto razonaremos. Pero, también hay que hacer alusión desde ahora a ciertas dificultades que plantean las investigaciones y nuevas aportaciones sobre este tema, pues tales trabajos han sido especialmente relevantes en cuanto a estudios biográficos de artistas concretos, pero no tanto en cuanto a estudios generales o de síntesis. En consecuencia, para procurar responder a un planteamiento general sobre la cultura del exilio con una visión genérica sobre sus artes plásticas, hemos preferido acudir a la actualización de algunos trabajos nuestros, en los que ya habíamos esbozamos el ilustrativo caso de México¹.

Desde una perspectiva más amplia, digamos también que, el exilio de los intelectuales y artistas españoles es moneda bastante corriente en la historia contemporánea de España, de cuyo paisaje artístico-cultural, difícilmente podría hablarse cabalmente sin aludir a este fenómeno. Solamente recordar que en el exilio permanecieron, durante décadas, artistas y obras como Picasso y su *Guernica*, resulta altamente ilustrativo no sólo de la significación y la representatividad que puede llegar a alcanzar el fenómeno, sino también de lo necesario e ineludible que resulta muchas veces su estudio. A pesar de ello, la historiografía del arte contemporáneo español, acaso por la escasez de investigaciones y estudios profundos al respecto, nos tiene demasiado acostumbrados a pasar de soslayo por tan

¹ Varios son los trabajos en los que hemos analizado, desde varias perspectivas, este exilio. Entre aquellos con una visión de conjunto más amplia están CABAÑAS BRAVO, MIGUEL: "El exilio artístico del 39 en México. Etapas y actividad del artista trasladado durante los años cuarenta", en AA.VV.: *El franquismo: El régimen y la oposición. IV Jornadas de Castilla-La Mancha sobre la investigación en Archivos*, Guadalajara, ANABAD Castilla-La Mancha, 2000, pp. 753-791; 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, pp. 287-315; CABAÑAS BRAVO, M.: "Un arte trasladado. Características de la adaptación de los artistas españoles exiliados en México", en ALTED, A. y LLUSIA, M. (dirs.): *La cultura del exilio republicano español de 1939. Actas del Congreso Internacional: 60 años después*, vol. 2, Madrid, UNED, 2003, pp. 17-40; CABAÑAS BRAVO, M.: "El arte español desde los críticos e historiadores del exilio republicano en México", en CABAÑAS BRAVO, M. (coord.): *El arte español fuera de España*, Madrid, CSIC, 2003, pp. 645-673 o los capítulos dedicados a la escena mexicana del libro CABAÑAS BRAVO, M.: *Rodríguez Luna, el pintor del exilio republicano español*, Madrid, CSIC, 2005, pp. 115-364. Contienen estos trabajos, por tanto, la mayor parte de lo que aquí expondremos.

interesante capítulo de ese que hemos considerado más de una vez, haciendo extensiva para toda la centuria una denominación sólo aplicada a su primer tercio, nuestro *Siglo de Plata*.

Por otro lado, la imagen sobre la evolución artístico-cultural española que se tiene fuera, en gran medida está condicionada por la *exteriorización* de los problemas del país, que conllevaron sus emigraciones. Y no todos los que se marcharon o se mantuvieron fuera fueron *goyas* o *picasos*, ni tuvieron los mismos móviles, ni contribuyeron del mismo modo a conformar la idea foránea sobre España. La marcha obedeció a diferentes razones, posiblemente tantas como personas salieron, bien que, de modo genérico, podríamos agruparlas en políticas, económicas, familiares y formativo-profesionales. El tipo de móviles imprimió carácter a la estancia y a la actuación, las cuales también se vieron condicionadas por la necesidad de adaptación y los cambios de criterio y objetivos, especialmente evidentes en las segundas generaciones. A pesar de ello, siempre hallaremos que, consciente o inconscientemente, directa o indirectamente, esos emigrados y su descendencia, cuanto menos, contribuyeron a airear nuestro arte y nuestra cultura y a ofrecer o perfilar una imagen de España en el exterior.

Con todo, hablar de exilio artístico, ya sólo a lo largo del siglo XX, es algo muy complejo y extenso, que precisa de no pocas distinciones, aclaraciones y matizaciones, algunas de las cuales incluso arrancan de antes. En realidad, de hecho, la aludida diáspora intelectual y artística, comenzó para España en el último cuarto del siglo XIX y con un protagonismo histórico esencial de la frontera, tanto en lo político, como en lo económico y lo cultural. La que dividía España y Portugal y, sobre todo, la más segura que separaba Francia de España fueron ampliamente empleadas por la emigración carlista y republicana; a la par que el desplazamiento por razones económicas y culturales, aunque con diferentes objetivos, hacían lo propio utilizando ese lindero con igual fluidez. Tras tales barreras se formaron grupos de disidentes políticos, hermanados por una peculiar subcultura del exilio, que concibieron la frontera como un elemento central de sus estrategias de acoso a los regímenes peninsulares y que tuvieron el apoyo ocasional de la emigración económica y cultural y la mayor o menor simpatía y benevolencia de la opinión pública y las autoridades autóctonas. De hecho, prácticamente todas las crisis bélicas de la España contemporánea, desde la masiva salida de afrancesados tras nuestra

guerra de Independencia hasta la de republicanos que siguió a la última guerra civil, dejaron en Francia su contingente más o menos extenso de emigrados políticos². Notables artistas se vieron inmersos en estos conflictos —recordemos, solamente respecto a los dos citados, las relevantes figuras de Goya o Picasso—; aunque igualmente podríamos decir de las crisis económicas o las deficiencias culturales españolas, las cuales aportaron al país vecino un caudal paralelo de emigrantes, en cuyo seno —que en la duración temporal abarca desde el tránsito de los temporeros o las estancias de estudio y reconocimiento a los establecimientos muy prolongados o definitivos— hubo siempre una porción destacada de creadores.

Sin embargo, la emigración económica, más en concreto, traspasó ampliamente estas fronteras y cruzó el océano en busca de prosperidad. Un caso bien ilustrativo es la de los españoles que marcharon a Buenos Aires a finales del siglo pasado. Desde 1880, aproximadamente, y durante más de medio siglo, la estabilidad política y el despegue económico argentino propiciaron un crecimiento que atrajo a un gran número de europeos, entre ellos muchísimos españoles. Este caldo de cultivo socio-económico resultó el idóneo para que prosperara la comercialización de productos artísticos y alcanzaran gran prestigio los artistas españoles. En este sentido, la comercialización y la difusión del arte español en Buenos Aires fue una consecuencia directa del proceso migratorio, siendo la colectividad española su mejor cliente y valedor, lo que a su vez hizo presente sus gustos en Buenos Aires. De este modo, resulta bastante destacable, como estudió con detalle Ana María Fernández, el peso de todo este aporte en la formación del gusto de las élites bonaerenses y en el proceso argentino de filiación estilística, dado que la historiografía argentina tradicionalmente ha sostenido la preponderancia en el país, hasta bien entrada la década de 1920, del magisterio francés³.

Si esta emigración, aunque terminó fomentando el arte español, en principio partió de unos móviles eminentemente económicos, paralelamente hubo otra de carácter esencialmente cultural y más directamente

² Véase sobre tales inicios y el tema de la frontera GONZÁLEZ CALLEJA, EDUARDO: "La frontera como protagonista histórico. Observaciones sobre la emigración y la resistencia políticas en la primera etapa de la Restauración (1875-1900)", *Exils et migrations ibériques au XXe siècle*, nº 3-4, París, 1997, pp. 14-36.

³ FERNÁNDEZ GARCÍA, ANA M^a: *Arte y emigración. La pintura española en Buenos Aires (1880-1930)*, 2 vols. (vol. 2^o: *Catálogo de pintura española en Buenos Aires, 1880-1930*), Gijón, Universidad de Oviedo/Universidad de Buenos Aires, 1997

vinculada —en uno de sus grandes aspectos— al tema artístico. Esta última, sin embargo, se mantuvo principalmente en los límites europeos, teniendo dos centros neurálgicos esenciales: Roma y París. Ambos escenarios, consecutivamente, fueron grandes mecas para los artistas españoles en la segunda mitad del siglo XIX, concentrando una emigración cultural que, frente a las otras, tenía como horizonte propio objetivos o afanes formativos y de mejora profesional. Así, si la primera capital dio origen a la que retrospectivamente se ha llamado Escuela Española de Roma, algo parecido ocurrió con el más largo caso de París⁴.

Si nos centramos brevemente en este último núcleo, que a partir de mediados de ese siglo comenzó a ganar terreno a Roma como capital artística de Europa, hallaremos varias razones que explican la llegada de los artistas españoles. Algunas de índole artística, como la influencia ejercida desde las instituciones oficiales por personajes como Carlos de Haes, gran entusiasta y animador del paisajismo, o la pronta existencia de becas que financiaban la estancia en París; aunque, aparte de las razones puramente culturales, otras tuvieron un origen político o económico. En este sentido fueron numerosas las familias españolas allí exiliadas por motivos políticos o que se instalaron en esa capital por intereses diplomáticos, económicos o culturales, constituyendo un buen ejemplo la familia de pintores de los Madrazo y sus cuatro generaciones sucesivas asentadas en París durante el siglo. No obstante, además de estas razones, no se puede obviar el propio y acelerado atractivo que, desde los años setenta, fue ganando la capital gala entre los artistas no sólo de España, sino del mundo, merced al éxito de su arte *pompier*, sus salones, sus grandes marchantes, etc. París se convirtió, así, en un gran laboratorio artístico que prácticamente hizo ineludible la visita o la permanencia del artista con inquietudes, sin que los españoles fueran una excepción⁵.

⁴ Pueden darnos una idea aproximada del amplio número de artistas españoles que pasaron por ambas capitales dos libros que parten del objetivo de reseñar y censar a los pintores (únicamente) que residieron largas temporadas en Roma y París: GONZÁLEZ, CARLOS y MARTÍ, MONTSE: *Pintores españoles en Roma (1850-1900)*, Barcelona, Tusquets, 1987 y *Pintores españoles en París (1850-1900)*, Barcelona, Tusquets, 1989.

⁵ Entre los españoles, fueron tres las generaciones que pasaron por esta ciudad en la segunda mitad del XIX. La primera llegó durante los años cincuenta, en su mayoría con intenciones formativas respecto a los grandes géneros de la pintura de historia y el paisajismo; la segunda llegó durante las dos décadas siguientes, interesada sobre todo por la pintura *pompier* y la amplitud del mercado artístico parisino, y, por último, en los años que restan hasta el final del siglo, llegaron los artistas de la tercera generación, la cual tuvo dos vertientes: una conservadora, que es la de los artistas que si-

En la primera década del nuevo siglo no paró este flujo migratorio, sino más bien al contrario, especialmente entre el ala avanzada de la última generación —y recuérdense entre sus artistas a figuras tan significativas para el desarrollo vanguardista como Pablo Picasso, Juan Gris, Pablo Gargallo o Julio González—. Varias razones, no obstante, comenzaron a pesar en bastantes artistas para motivar el primer regreso notable a España; estando entre ellas la finalización del aprendizaje, el alcance de madurez artística o la voluntad de vinculación a lo autóctono, aunque sobre todo influyó el estallido de la primera guerra mundial, que devolvió a la Península a algunos artistas que habían permanecido allí más de diez años, como Isidre Nonell, Ricard Canals, Enric Casanovas, Manolo Hugué, Hermen Anglada Camarasa, Ramón Pichot, Joaquim Sunyer, Pablo Gargallo, Daniel Vázquez Díaz, Ramiro Arrúe, Juan de Echevarría o Ignacio Zuloaga, entre otros tantos.

Tras este conflicto bélico, la escena parisiense de nuevo recobró su ya tradicional inmigración artística, de la que pronto salió la llamada Escuela Española de París, la cual gozó de su mejor momento en los años veinte y treinta del novecientos. Su nómina, que además de notables diferencias estilísticas, mezclaba dos generaciones —compuestas, esencialmente, por los llegados antes y después de la gran guerra—, incluía a Pablo Picasso, Juan Gris, María Blanchard, Manuel Ángeles Ortiz, Francisco Boreas, Pancho Cossío, Ismael de la Serna, Joan Miró, Salvador Dalí, Óscar Domínguez, Luis Fernández, Joaquín Peinado, Hernando Viñes, Apelles Fenosa, José María Ucelay, Ginés Parra, José Palmeiro, Alfonso Olivares, Julio González, Mateo Hernández o José de Creft, entre otros. No obstante, esta misma Escuela continuó aumentando tras la guerra civil española, aunque la emigración que se produjo ahora, en su mayor parte, revistió un carácter político, es decir se produjo bajo el signo del exilio; al tiempo que —en el mismo sentido— también cambió el carácter de la permanencia en el país vecino de muchos de los artistas que se hallaban allí. Estas circunstancias llevaron a distinguir entre una primera y una segunda Escuela Española de París, separadas por el citado conflicto bélico y conteniendo la segunda nuevas incorporaciones —como las de Baltasar

guieron los pasos de sus predecesores, y otra de carácter avanzado, que es la de los creadores influidos por el ambiente y las nuevas propuestas artísticas de la cosmopolita capital gala. Véase sobre este fenómeno *Ibidem*, 1989, pp. 17-18.

Lobo, Honorio García Condoy, Emilio Grau Sala, Antoni Clavé, Orlando Pelayo, Pedro Flores, etc.—, pero también artistas que pasaron por los dos tramos⁶.

El grupo resultante, compuesto por artistas de diversas tendencias y significación, comprendía así varias generaciones y quedaba bastante marcado por la llegada anterior o posterior a la guerra civil española. Los últimos en llegar, directa o indirectamente, se acercaban más al exilio político, aunque, en general, las relaciones con los vencidos republicanos, las acciones antifranquistas y la persistencia de la residencia en el país vecino pronto hicieron indistinguible a los ojos peninsulares a unos y otros artistas. Sin embargo, escasamente unidos allí por el origen español y la participación en las vanguardias y vida artística parisiense, salvando el importante caso de la exposición de Praga de 1946, no será sino hacia los inicios de los años cincuenta cuando, aparte de participar en exposiciones de conjunto en varios países, protagonicen ellos mismos como grupo algunas exposiciones, en las cuales se presentarán como tal Escuela Española de París, como el grupo *Los cinco* o, más tarde, como el grupo *Los siete* (que estuvo integrado por Domínguez, Flores, Grau Sala, Palmeiro, Parra, Peinado y Viñes y cuyas muestras llegaron hasta la misma Buenos Aires)⁷.

La proximidad fronteriza y las especiales características de la emigración artística española hacia el país vecino, con todo, no ofrece una

⁶ Véase MORENO GALVÁN, JOSÉ MARÍA: *Introducción a la pintura española actual*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1960, pp. 109-110. Casi a la vez que este autor conformaba los integrantes de esta segunda escuela apareció el pionero libro de MERCEDES GUILLÉN: *Artistas españoles de la Escuela de París*, (Madrid, Taurus, 1960, pp. 14-15), que prácticamente insistía en los mismos nombres. La obra posterior de Gerard Xurriquerá (*Pintores españoles de la Escuela de París*, Madrid, IEE, 1974) vino también a confirmar esos artistas en cuanto a pintura (aunque, asimismo, añadía algún otro, como Fermín Aguayo, Antonio Guansé, P. Palazuelo, etc., que en general eran de promociones más jóvenes).

⁷ Véase CABAÑAS BRAVO, MIGUEL: *Política artística del franquismo*, Madrid, CSIC, 1996, pp. 81-85, 303-326 y 515-531. Respecto a la muestra de Praga véase TUSELL, J., MARTÍNEZ-NOVILLO, A. y UHROVÁ, O. (comisarios): *Artistas españoles de París: Praga 1946*, Madrid, Sala Casa del Monte-Caja Madrid, Dic. 1993 - Enero 1994. Sobre estos artistas y algunos otros del momento anterior y posterior puede consultarse también BOZAL, VALERIANO: *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1900-1939), (1939-1990)*, (Col. *Summa Artis*, vols. 36 y 37), Madrid, Espasa-Calpe, 1991-1992, pp. 515-530 y 111-147 respect.; CARUNCHO AMAT, L. M. (com.): *Siete pintores españoles de la Escuela de París. María Blanchard, Juan Echevarría, Juan Gris, Francisco Iturrino, Joan Miró, Pablo Ruiz Picasso, Daniel Vázquez Díaz*, Madrid, Caja Madrid, 1993; AA.VV. (J. ALVARD y otros): "Artistes espagnols de Paris", *Aujourd'hui*, n° 25, París, Feb. 1966, pp. 66-71 y PÉREZ, CARLOS: "1956-1960. Artistas españoles en París. Una entrevista con Doro Balaguer", en *Kalías*, n° 12, Valencia, 1994, pp. 73-82.

perspectiva tan diáfana y una incidencia tan continuada sobre las diferentes generaciones como la de otros grandes centros de este exilio, cual es el caso tan ilustrativo y prolongado de México. La escena artística azteca, en efecto, muestra con bastante nitidez la confluencia y sucesión a lo largo del tiempo de las diferentes situaciones y problemáticas planteadas tanto a los artistas españoles del éxodo de 1939 como a las generaciones que les fueron reemplazando, es decir, los artistas que llegaron muy pequeños o nacieron ya aquí y se formaron en el país, constituyendo una segunda generación de creadores. De hecho, cabe observar, ante las mismas razones de éxodo, que los artistas que emigraron a Francia, en su mayoría, volvieron y se integraron en España mucho antes que los que se exiliaron a diferentes países de América u otros lejanos lugares; sin que quepa hablar ya de exilio o, al menos, del mismo tipo de exilio respecto a artistas que llegaron o pasaron al país gallo a lo largo de los años cincuenta o sesenta (García Ortega, Arroyo, Saura, Tàpies, Feito, etc.).

Por otra parte, si bien es cierto que las emigraciones económica y cultural, como hemos apuntado, fomentaron el arte, lo que más nos interesa ahora es continuar destacando la emigración política prolongada en el tiempo; la cual, por lo general, terminó elaborando una cultura aparte o subcultura del exilio, fundamentada en ciertas herencias, rutinas, jerarquías, ideales y modelos organizativos poco permeables a las influencias exteriores, tanto de la sociedad de acogida como del desarrollo posterior de la sociedad de la que se separó. Empero, previamente, conviene tener en cuenta que, los tres tipos de emigración referidos aquí —la política, la económica y la cultural—, terminan por vincularse de una forma u otra, especialmente en su descendencia. De modo que, al abordar una segunda generación artística, en algún modo —y más o menos acusadamente— se van desdibujando los límites y se acaban asumiendo características de las tres. Por otro lado, también conviene recordar que, el exilio político de estos años, no fue un aspecto exclusivo de la sociedad y el arte ibéricos, sino que, a causa de la segunda guerra mundial, se extendió a toda Europa⁸. El exilio de los artistas españoles, por tanto, sólo fue el prólogo de un fenómeno mucho más amplio. Aunque

⁸ Véase ALIX, JOSEFINA y SAWIN, MARTICA (comisarias): *Surrealistas en el exilio y los inicios de la Escuela de Nueva York*, Madrid, (MNCARS, Dic. 1999 - Feb. 2000), MCU, 1999.

también es verdad que, en el caso de los que se instalaron en Francia, conforme la ocupación alemana del país fue ganando terreno, nuevamente se vieron obligados a emigrar a otro país y, más adelante, para colmo, el regreso se les retrasaría muchísimo más que a los otros exiliados europeos.

Los años que duro esta segunda conflagración mundial, pese a todo, en realidad fueron testigos tanto del cambio de capitalidad artística, que pasó de París a Nueva York, como del final de ciertos caminos estéticos y del comienzo de otros. Tras la declaración de guerra, muchos artistas europeos fueron movilizados y otros detenidos, pero la mayoría huyó a la zona francesa no ocupada, de donde la mayor parte puso rumbo a Estados Unidos y algunos países neutrales, al tiempo que otros se integraban en la resistencia, aunque las posibilidades artísticas se redujeron enormemente en la Francia ocupada. Casi todas las capitales europeas, en realidad, parecían haber agotado su ímpetu vanguardista y les resultaba difícil relanzarse, mientras la escena neoyorquina iba sirviendo de encuentro a gran parte de las figuras vanguardistas de entonces: Dalí, Tanguy, Matta, Ray, Breton, Ernst, Masson, Lam, Duchamp, Léger, Mondrian, Chagall, Lipchitz, Ozenfant, etc. En este sentido, la exposición *Artists in Exile*, que inauguró en marzo de 1942 la galería Pierre Matisse de Nueva York, constituyó todo un símbolo.

En este amplio contexto internacional, México aparece con perfiles propios, especialmente de cara a la gran diáspora artística provocada por nuestra guerra civil y sus consecuencias posteriores, uno de los fenómenos más llamativos e importantes del arte español del siglo XX, a pesar de que el tema sea uno de los peor conocidos por nuestra historiografía artística, como claramente muestra el caso de México⁹, en el que vamos a centrarnos. Y es que, a poco que se interese uno en los temas del exilio español del 39 y del peculiar desarrollo del arte mexicano del novecientos, pronto se le pondrá de manifiesto tanto la importancia del contingente de artistas españoles exiliados en el país azteca, como la singularidad de la escena artística mexicana, en la que se fueron instalando.

⁹ Sobre cómo evolucionó la investigación sobre este tema véase CABAÑAS BRAVO, MIGUEL: "El artista del exilio español de 1939 en México. Estudio del tema desde 1975", *Archivo Español de Arte* nº 284, t. LXXI, Madrid, CSIC, Oct.-Dic. 1998, pp. 361-374.

Ciertamente, la dispersión geográfica que ocasionó entre los artistas la guerra española fue notable y amplia. El éxodo alcanzó, sobre todo, a los creadores de avanzada y a los comprometidos con ideales éticos y políticos, aunque su actividad creativa, sus conexiones y su trayectoria en cada uno de los núcleos de asiento o tránsito fueron complejas y diferentes. Sin embargo, México no sólo terminaría acogiendo y aclimatando al mayor número de artistas permanentes procedentes de este destierro, sino que también era, dentro de los países receptores, el que, a la sazón, poseía tanto una revolución social más profunda y presente en la vida diaria, como una de las mayores personalidades artísticas. Hechos que contribuyeron a dotar a estos refugiados y a su arte de unas especiales características configuradoras, que, desde nuestro punto de vista, nos permiten hablar de la existencia en México de un *arte español transterrado*, por emplear el arraigado neologismo creado por José Gaos¹⁰, que ha tenido mejor fortuna que el concepto de *trasplantado* que empleara José Moreno Villa¹¹, otro destacado protagonista y gran concedor del mundo artístico en este exilio mexicano.

¹⁰ El neologismo *transterrado* lo inventó el filósofo exiliado José Gaos para mejor definir al republicano español adaptado en un nuevo país, a quien, hacia 1949, consideraba éste que ya no podía seguir llamándosele desterrado, expatriado, refugiado o exiliado (GAOS: "La adaptación de un español a la sociedad hispanoamericana", *Revista de Occidente*, nº 38, Madrid, Mayo 1966, p. 177; "Los transterrados españoles en la filosofía de México", *Filosofía y Letras*, nº 36, México, oct.-dic. 1949; *En torno a la filosofía mexicana*, vol. II, México, Porrúa y Obregón, 1953, p. 83). Pese a lo mucho cuestionable o por matizar en los razonamientos y generalizaciones de Gaos, lo indiscutible es el buen tino del término *transterrado*, que ha ido adquiriendo mayor definición y peso con los años. De esta forma, si se acepta y se amplia, ciertamente nos encontramos ahora, como concretó el filósofo de la estética Adolfo Sánchez Vázquez, quien también padeció este exilio, con que "el desterrado de ayer es, al cabo de largas jornadas, el transterrado de hoy" ("Prólogo: Entre la memoria y el olvido", en AAVV. —ed. de M. Aznar—: *El exilio literario español de 1939*, vol. I, Barcelona, GEXEL, 1998, p. 24). Del mismo modo, transponiendo el hecho al mundo artístico —y especialmente en cuanto al caso de México—, hallamos que, lo que se ha venido llamando o conocido como arte español del destierro o del exilio, podría denominarse hoy sin dificultad como *arte español transterrado*.

¹¹ Aunque con menos fortuna que Gaos, José Moreno Villa desarrolló su propia idea y terminología sobre el exiliado español en México en una serie de artículos agrupados bajo el título conjunto de "Monólogos migratorios", los cuales fueron publicados en 1951 en el diario mexicano *El Nacional*. Se trata de los siguientes: "El trasplante humano (1)", 20-V-1951, p. 3; "El trasplante humano (2)", 27-V-1951, p. 3; "El trasplante humano (3)", 3-VI, 1951, p. 3; "El trasplante humano (4)", 10-VI-1951, p. 3 y "El trasplante humano (y 5)", 17-VI-1951, p. 7. En 1953 volverá a hablar de este tema, a raíz de ciertas alusiones de los intelectuales de la España de Franco al carácter de su exilio, como veremos más adelante.

CARACTERÍSTICAS Y GENERACIONES DEL ARTE ESPAÑOL TRANSTERRADO EN MÉXICO

Estas características, que ya indicamos que las habíamos tratado con algo más detalle en otros lugares, nos sitúan a nuestros artistas —resumamos ahora— en una emigración que, aún dentro de su variedad, destacó por lo abundante del número de intelectuales y creadores que contenía; aunque la presencia de diversos hechos y contingencias, como los diferentes momentos de llegada, las defunciones, la movilidad típica del emigrado, los cambios y variedad de ocupaciones, los regresos a Europa, la incorporación de nuevas generaciones, etc., terminan no sólo por hacer difíciles las precisiones, sino también por ser parte caracterizadora de este exilio artístico mexicano.

Por otro lado, respecto al grado de formación y profesionalidad que portaban estos artistas, la diversidad a considerar es mucha, puesto que además de edades diferentes, procedían de geografías, niveles de educación, dedicaciones y ambientes artísticos desiguales. No obstante, en líneas generales, básicamente les caracterizan tres situaciones formativas, que se reparten en dos generaciones.

La primera generación agrupa tanto a los artistas ya formados, que continuaron haciendo una obra madura (en la que el nuevo país sólo influyó superficialmente), como al conjunto, más flexible y numeroso, de los que se hallaban en formación o abiertos a nuevas experiencias, que afianzaron su obra en México. Adultos todos, el bagaje que traían unos y otros de España y, en especial, la experiencia del conflicto bélico y la emigración, fueron en general más determinantes en su producción que la influencia mexicana. Conforman esta —llamémosla— *generación madura*, una larga lista de artistas, entre quienes podemos destacar, a modo indicativo, a Aurelio Arteta, Manuela Ballester, Antonio Ballester, José Bardasano, José Bartolí, Salvador Bartolozzi, Félix Candela, Enrique Climent, Roberto Fernández Balbuena, Esteban Francés, Aureliano García Lesmes, Gabriel García Maroto, Elvira Gascón, Ramón Gaya, Germán Horacio, José y Kati Horna, Joan Junyer, José Moreno Villa, Miguel Prieto, Josep Renau, Antonio Rodríguez Luna, Cristóbal Ruiz, Arturo Souto o Remedios Varo¹².

¹² También podríamos adscribir a esta amplia generación de artistas exiliados en México a Francisco Albert, Rosa y Josefina Ballester, José Luis Benlliure, Francisco Camps Ribera, José Cañas, Darío

A la segunda generación se adscriben los que llegaron muy jóvenes y terminaron haciéndose artistas en México. Más receptivos, fueron integradores de la herencia española y familiar con su vivencia mexicana. Así, por lo común, su obra tiene un aspecto más desarraigado e internacional que la de sus predecesores, y escoge temas, problemáticas o referencias particulares que suelen ser elevados a símbolos de ámbito generalizado e intemporal. Igualmente nutrida, entre esta *joven generación* o *generación hispanomexicana*, como se la ha llamado en el terreno literario¹³, podríamos resaltar, nuevamente a modo indicativo, a Inocencio Burgos, Vicente Gandía, José García Narezo, Rafael Hernández Barroso, María Luisa Martín, Benito Messeguer, Francisco Moreno Capdevila, Marta Palau, Antonio Peláez, Antonio Peyrí, Pedro Preux, Vicente Rojo, Antonio Serena, Toni Sbert, Lucinda Urrusti o Puri Yáñez¹⁴.

Aunque operativas, estas agrupaciones generacionales o formativas, plantean algunos problemas, como el de quienes se hicieron artistas de mayores o empezaron a exponer ya en México. Es el caso, por ejemplo, de Francisco Tortosa, que hizo su primera individual en 1946, a los 66 años de edad; del arquitecto Jesús Martí, que pintó ininterrumpidamente desde 1935, pero que no expondría públicamente hasta su gran individual de 1970 en el Palacio de Bellas Artes; del médico Juan Estellés, que

Carmona, Francisco Carmona, Deogracias Civit, Ceferino Colinas, Carmen Cortés, Manuel Edo Mosquera, José Espert, Juan Estellés, Juan Fábregat, Augusto Fernández, Fernández de Soto, Enrique Fernández Gual, los Frau (José y Margarita González), Blandino García Ascot, Aureliano García Lesmes, Joan Giménez, José María Giménez Botey, Ernesto Guasp, Cayetano de la Jara, Alfredo Just, Lucio López-Rey, Carlos L. Marichal, Luis Marín Bosqued, Jesús Martí, Soledad Martínez, Juan Eugenio Mingorance, Julio Montes, Amparo Muñoz, Gerardo Lizárraga, Julián Oliva, Ceferino Palencia, Joaquín Peinado, Ramón Peinador, Elisa Piqueras, Ramón Pontones, Marcel·li Porta, Roberto y Sonia Preux, Ramón Puyol, Joan Renau, Francisco Rivero Gil, Antonio Robles (*Antoniorobles*), Eduardo Robles (*Ras*), Mariano Rodríguez Orgaz, Juana Francisca Rubio de Bardasano, *Shum* (Alfons Vila Franquesa), Ramón Tarragó, Ángel Tarrac, *Tisner* (Avel·lí Artís Gener), Juan Antonio Tonda, María Teresa Toral, Francisco Tortosa, Víctor Trapote, José Vela Zanetti, Elena Verdes Montenegro, etc.

¹³ Conforman esta joven generación de poetas y narradores, entre otros, Ramón Xirau, Pedro Miret, Luis Rius, Angelina Muñiz-Huberman, César Rodríguez, Chicharro, Enrique Rivas, Francisca Perujo, Carlos Blanco Aguinaga, Jomí García Ascot, Gerardo Deniz, Roberto Ruiz, Manuel Durán, José de la Colina, Federico Patán, Arturo Souto Alabarce (MUNIZ-HUBERMAN, A.: "Hacia una poética del exilio: La generación hispanomexicana", en AA.VV. (Aznar ed.): *Op. cit.*, 1998, t. 1, pp. 57-62).

¹⁴ A esta segunda generación también se adscribirían José Agut, Paloma Altolaquirre, Jorge Ballester, Maruja Bardasano Rubio, Antonio Bernard (*Toni*), Juan Luis Buñuel, Jordi Camps Montserrat, Juan Chamizo, José María García Saiz, José Luis Marín de L'Hotellerie, Julián Martínez Sotos, Pedro Miret, Imanol Ordorika, Xavier de Oteyza, Germán Robles, Virgilio Ruiz, Eugenio Sisto, Juan Somolinos Palencia, Manuel Tarragona, etc.

empezó a pintar en México, o de otros exiliados que se revelaron en este país como pintores autodidactas, que es el caso de Julio Montes (que hasta 1962 no expuso de forma constante), de José Enrique Rebolledo, de Carlos Bosch o del diplomático Manuel Martínez Feduchy (que, llegado a México en 1952, sería descubierto en 1960 como pintor). Pero, entre otras muchas situaciones, también hubo quienes se apartaron definitivamente del arte, como Elisa Piqueras, la esposa de Joan Renau; quienes lo dejaron transitoriamente para buscar el sustento diario, como Gerardo Lizárraga, entre otros, o quienes recondujeron y adaptaron su actividad, como García Maroto, que se volcó ahora sobre la pedagogía y la reflexión artísticas¹⁵.

No es extraño, pues, que ante lo inaprensible y escurridizo que resulta este mundo artístico, nadie se haya atrevido, que sepa, a dar cifras o estimaciones precisas, aunque de seguro que resultarían llamativas. En cuanto a México, simplemente las referencias que yo mismo me he ido abriendo sobre estos creadores durante mis propias investigaciones, superan las trescientas y, aunque contemplan a las dos generaciones aludidas y muy variado grado formativo y profesional, además de niveles, calidades y continuidades muy diferentes en su dedicación al arte —que se diversifica entre la pintura, el muralismo, el dibujo y la caricatura, el grabado, el cartelismo, el diseño, la escenografía, la escultura, la arquitectura, la fotografía, el cine, la crítica, la docencia, etc.—, acaso nos sirvan para extraer algunas conclusiones. Así, podría apuntar que, más o menos la mitad de los creadores recogidos, corresponde a cada una de las generaciones aludidas. Las cifras, con todo, por las razones antes señaladas (defunciones, movilidad, etc.), no son iguales para todos los periodos del exilio. Sin embargo, el claro reemplazo generacional que se inicia a partir de los años cincuenta, presta cierta constancia; con lo que estaríamos hablando de un conjunto más o menos estable, que vive del trabajo artístico y creativo, próximo a un centenar y medio, aunque no todos ellos sean artistas de renombre.

En otro orden, hay que hacer notar la tendencia de los transterrados a agruparse y recrear en México sus formas de vida; lo cual daría lugar a

¹⁵ CABAÑAS BRAVO, MIGUEL: "De La Mancha a México: la singular andanza de los artistas republicanos Gabriel García Maroto y Miguel Prieto", *Migraciones y Exilios*, n° 6, Madrid, AEMIC, diciembre 2005, pp. 43-64.

un fenómeno asociativo entre estos refugiados españoles que ha sido puesto de relieve en diferentes estudios¹⁶, aunque sin prestar una atención específica a los artistas, para quienes también fue un hecho muy importante. Fue esta tendencia, por tanto, la que llevó a los intelectuales y creadores de esta emigración a potenciar o abrir, aparte de asociaciones laborales, no sólo numerosos cafés para sus tertulias¹⁷, como el conocido Café del Papagayo que frecuentaba —entre otros artistas contertulios— el pintor Enrique Climent, sino también nuevos colegios que proporcionarían a sus hijos una distintiva “educación española”. Estos colegios, en tal sentido, fueron especialmente importantes para la generación más joven, ya que en su mayoría se les dotó de profesorado español y de un claro ideario republicano, lo que tenía por objeto proporcionar a sus alumnos una “educación diferencial” que contribuyera a fomentar su identidad ibérica¹⁸.

¹⁶ Véase el análisis del fenómeno que hace MAURICIO FRESCO (*La emigración republicana española, una victoria de México*, México, Editores Asociados, 1950, pp. 83-91), que sería luego estudiado por PATRICIA FAGEN (*Transerrados y ciudadanos. Los republicanos españoles en México*, México, FCE, 1973, pp. 78-98, 112-135, 167-170) y otros (MIAJA DE LISCY, TERESA y MAYA NAVA, ALFONSO: “Creación de organismos, mutualidades, centros de reunión, instituciones académicas”, en REYES NEVARES, SALVADOR (dir.): *El exilio español en México, 1939-1982*, México, Salvat-FCE, 1982, pp. 101-122; PÉREZ MONTFORT, RICARDO: *Hispanismo y Falange. Los sueños imperiales de la derecha española*, México, FCE, 1992, pp. 142-148, 176. Algunos testimonios en MEYER, E. (coor.): *Palabras del exilio 1, Contribución a la historia de los refugiados españoles en México*, México, INAH-SEP/Librería Madero, 1980, pp. 60-72).

¹⁷ Véase MARTÍNEZ, CARLOS: *Crónica de una emigración: la de los republicanos españoles*, México, Libro-Mex, 1959, p. 24, y MORENO VILLA, JOSÉ: *Cornucopia de México*, México, La Casa de España en México-FCE, 1940, p. 59.

¹⁸ Entre los más notables colegios fundados por iniciativa y con capital republicano, en los que se educó la mayor parte de la juventud exiliada, se podrían citar el Instituto Luis Vives y el Instituto Hispano-Mexicano Ruiz de Alarcón, fundados en 1939 en Ciudad de México; la Academia Hispano-Mexicana, fundada en la misma ciudad en 1939-1940; los colegios Cervantes, que fueron abiertos en diferentes momentos en varias provincias (en Veracruz en 1940; en Córdoba en 1940; en Torreón en 1940; en Tampico hacia 1942, en Jalapa hacia 1943, etc.), el Colegio Ruiz de Alarcón de Texcoco, que apareció en 1940, o el Colegio Madrid de la capital azteca, fundado en 1941. La relevancia de estos colegios, que también ofrecieron trabajo docente a los artistas, es especialmente manifiesta y significativa respecto a la generación joven, porque estas instituciones contribuyeron hondamente a unir a los jóvenes exiliados y a sus familias, además de educarles conjuntamente y con criterios semejantes, proporcionándoles un ideario acorde con las ideas liberales y republicanas de sus padres. De ahí, lo llamativo de la “educación diferencial” que obtuvieron en estos colegios; una educación dependiente de los propios refugiados españoles, que fue un factor muy importante en su “españolidad” (FAGEN: *Op. cit.*, 1973, p. 84). Pero, además, no deja de ser curioso la gran continuidad que han tenido estas empresas de los transerrados frente a otras, ya que buena parte de estos colegios continúan hoy su actividad (Véase ARTÍS, GLORIA: “La organización social de los hijos de los refugiados en México”, en *Inmigrantes y refugiados españoles en México (siglo XX)*, México, Casa Chata/INAH, 1979, pp. 315-319; MONEDERO LÓPEZ, ENRI-

Igualmente, la misma tendencia fue la que llevó a estos españoles a la fundación de casas regionales y asociaciones políticas y culturales. Este último hecho, además, reviste una significación supletoria en relación a los artistas y la promoción de su obra, puesto que fue en estos centros o instituciones de los exiliados, en su mayoría dotados de salas recreativas, de lectura, de exposición e, incluso, de sus propias publicaciones, donde éstos primeramente exhibieron sus creaciones y recibió comentario su labor; lo cual fue importante en los comienzos de muchos de ellos y contribuyó a sostener las relaciones y vínculos con sus colegas y compatriotas.

Con todo, los comienzos no fueron fáciles. A su llegada en 1939, ya existían entre la antigua colonia española el Orfeó Català, el Círculo Vasco, los centros Leonés, Asturiano y Gallego y clubes sociales más amplios como el Casino Español o el Club España. Caracterizados, en general, por su conservadurismo y temerosos de una avalancha de “rojos”, izquierdistas y anticlericales, solamente los catalanes y vascos y, de mala gana, los asturianos y gallegos, acogieron como socios a sus compatriotas republicanos (excluidos siempre los comunistas, que formaron sus grupos regionales por separado). Los exiliados republicanos, por su lado, también crearon nuevos centros regionales, como la Casa Regional Valenciana en 1942; la Casa y Centro Republicano Andaluz; el Instituto de Cultura Catalana; el Padroado da Cultura Galega, fundado en los años cincuenta por Carlos Velo; el Centro Montañés, de corta vida, o el madrileño Club de los 4 Gatos, animado por Antoniorrobes y enmarcado en el Centro Republicano. Además, junto a estas entidades de vínculo regional, también surgieron otras asociaciones y centros en los que lo agrupador fueron las profesiones y la militancia política¹⁹.

QUE: “Los colegios del exilio y la enseñanza en México”, en SÁNCHEZ-ALBORNOZ, N. (comp.): *El destierro español en América. Un trasvase cultural*, Madrid, SEVC-ICI, 1991, pp. 209-218; CRUZ, JUAN IGNACIO: “Los colegios del exilio. La obra educativa de los maestros y profesores valencianos” en GIRONA, A. y MANCEBO, M. F. (eds.): *El exilio valenciano en América. Obra y memoria*, Valencia, Universitat/Ins. de Cultura Juan Gil-Albert, 1995, pp. 95-110).

¹⁹ Hubo gran abundancia y variedad, aunque para dar idea podríamos destacar la Unión de Profesores Españoles en el Extranjero (creada en 1939 en París y pronto establecida en México), la Unión de Intelectuales Españoles (creada en 1947); la Agrupación de Universitarios Españoles; la Agrupación de Escritores y Periodistas en el Exilio; el Ateneo Ramón y Cajal (asociación de médicos activa desde 1941 y que luego se sumó como Sección de Ciencias Médicas y Biológicas al Ateneo Español). También funcionaron el Ateneo Nicolás Salmerón (que congregaba a antiguos militares de Izquierda Republicana), el Ateneo Pi i Margall (que reunía a los republicanos federales; alojado durante un tiempo en el Orfeó Català y luego con sede propia). El Partido Comunista de España abrió en 1939 la Sociedad Cultural y Recreativa Española y los socialistas tuvieron dos centros, el

No obstante, para el caso que nos ocupa, en general, fueron aún más integradoras e interesantes en lo promocional otras instituciones culturales, de más amplio radio, surgidas desde 1939. Entre ellas se hallan el Centro Republicano Español, fundado en ese año en el local del antiguo Consulado; la Casa de la Cultura, creada en 1940 por la Junta de Cultura Española (que organizó para inaugurar su sede la importante y pionera exposición *Pintura en el destierro*), o el Círculo de Bellas Artes, surgido en 1945 y a cuya cabeza estuvieron, entre otros, Gerardo Lizárraga, José Bardasano, Juan Eugenio Mingorance y Camps Ribera, quienes promovieron muchas muestras y una gran actividad artística, aunque a veces sin demasiado rigor selectivo²⁰. Si bien, la institución más sobresaliente y duradera, sin duda fue el Ateneo Español de México, fundado en enero de 1949 y muy pronto convertido en el centro cultural más aglutinante e importante del exilio. Su inspiración y puesta en marcha debió mucho a la asociación Los Amigos de *Las Españas*, pero también al crítico y pintor Ceferino Palencia, luego su vicepresidente, así como es destacable su Sección de Artes Plásticas y la labor que realizaron en ella sus directores y algunos de sus socios colaboradores: Víctor Trapote, Margarita Nelken, Antonio Rodríguez Luna, Enrique Climent, Ramón Gaya, Remedios Varo, Juan Estellés, etc. Incluso hay que contar con que el Ateneo dio cabida a diversas iniciativas y agrupaciones promovidas por los artistas, como, por ejemplo, el órgano "Solidaridad de Artistas Españoles, A.C.", creado a mediados de los años cincuenta con clara vocación social y combativa²¹.

La tendencia a la agrupación, además, también llegó a las familias y sus relaciones; incluso, como se ha hecho notar²², a la preferencia del ma-

Círculo Cultural Pablo Iglesias y el Círculo Cultural Jaime Vera, creado en 1942, o los masones, entre otros grupos aún más concretos, abrieron tres logías, la Presidente Manuel Azaña, la Presidente Luis Company y la Presidente Lázaro Cárdenas. Por otro lado, en sentido inverso y con fomento desde España, en 1948 se crearon el Instituto Cultural Iberoamericano de México (filial del Instituto de Cultura Hispánica de Madrid), presidido por P. A. Quadra y con asistencia económica de la vieja colonia española y el Instituto Hispano-Mexicano de Investigaciones Científicas (filial del CSIC español)

²⁰ LAGE, MARIO: "El exilio español y las artes plásticas. Entrevista con Elvira Gascón y Gerardo Lizárraga. Encuentro de dos pinturas adultas", *Novedades* (Suplemento *La onda*, n° 330, edición especial), México D.F., 7-X-1979, pp. 2 y 5, y FERNÁNDEZ, JUSTINO: "Catálogo de exposiciones de arte en 1946", Suplemento n° 15 de *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México D.F., IIE-UNAM, 1947, p. 6.

²¹ "Notas varias. Un nuevo organismo de solidaridad", *Boletín de Información. Unión de Intelectuales Españoles*, n° 1, México D.F., 15-VIII-1956, p. 13.

²² FAGEN: *Op. cit.*, 1973, pp.161-163, 167-168, MONEDERO: *Op. cit.*, 1991, p. 216.

trimonio entre españoles y a sus relaciones de trabajo. A ello no escaparon los artistas, quienes formaron verdaderas familias y núcleos de creadores interesados por el arte, como las familias valencianas de los hermanos Ballester (Manuela, Antonio, Rosa y Josefina) y los hermanos Renau (Josep y Joan), emparentadas entre ellas y con los Gaos y que tuvieron amplia descendencia dedicada a la creación²³; el matrimonio Bardasano, los Benlliure, los García Narezo, los Horna, los García Ascot, los Camps, los Marín, los Preux y otras familias entre cuya descendencia, además, menudeó la continuidad de la tradición artística familiar²⁴. Se dará el caso, así, incluso de ver trabajando juntas a tres generaciones, como la familia de arquitectos-escultores de los Azorín, quienes levantaron el monumento a Lázaro Cárdenas del Parque de España en México²⁵.

Mas, aparte de la tradición familiar, un abundante grupo de transterrados también se dedicó, en diversas instituciones oficiales mexicanas y

²³ Tanto la esposa de Josep Renau, Manuela Ballester, como de Joan Renau, Elisa Piqueras, fueron pintoras. Hijos del matrimonio entre Josep y Manuela fueron Teresa Renau (n.1943), que principalmente se dedicó a la ilustración científica, y Ruy Renau, cartelista y colaborador con su padre. Hijos del escritor Ángel Gaos y la grabadora Rosa Ballester fueron otras dos artistas: Nela Gaos (n.1948) y Guadalupe Gaos (n.1951). El escultor Antonio Ballester también tuvo dos hijos artistas: la escultura Ana Rosa Ballester Bonilla (n.1948) y el pintor Jorge Ballester Bonilla (n.1941). (Véase AGRAMUNT LACRUZ, F.: *Un arte valenciano en América. Exiliados y emigrados*, Valencia, Generalitat, 1992, pp. 51-52, 141-145). Casi todos ellos trabajaron o estuvieron en algún modo vinculados al taller de cartelismo fundado por Josep Renau en Ciudad de México, al cual aludiremos enseguida.

²⁴ Así, la pintora Maruja Bardasano era hija de José Bardasano y Juana Francisca Rubio; José Luis Benlliure, arquitecto y pintor, era hijo de José Luis Mariano Benlliure; el pintor Jordi Camps Montserrat era hijo de Francisco Camps Ribera; el pintor José García Narezo era hijo de Gabriel García Maroto; el pintor José María García Satz era hijo de Blandino García Ascot; el pintor José Luis Marín de L'Hotellerie era hijo del escultor Luis Marín Bosqued; el dibujante y decorador Germán Robles era hijo del pintor Germán Horacio; el pintor Antonio Serna era hijo de Antonio Rodríguez Luna; el médico y pintor Juan Somolinos Palencia era nieto de Ceferino Palencia; los pintores Antonio y Ramón Prats Ventós eran hijastros del pintor y caricaturista Alfons Vila Shum; el pintor Pedro Preux era hijo de los pintores e industriales textiles Roberto y Sonia Preux; etc.

²⁵ Abuelo, padre e hijo participaron conjuntamente y ganaron el concurso de monumento a Lázaro Cárdenas, levantado en el Parque de España en 1974. El concurso, convocado por la emigración republicana española, data de 1972. El Proyecto y dirección se deben a los arquitectos Francisco Azorín, Ángel Azorín y T. Azorín; el diseño estructural a los ingenieros transterrados Félix Colinas Villoslada y Odón de Buen Lozano (Colinas-De Buen, S.A.) y la construcción al ingeniero, también transterrado, Fernando Rodríguez Míaja. El monumento contiene depositada una piedra de cada una de las provincias españolas. (SAENZ DE LA CALZADA, ARTURO: "La arquitectura en el exilio", en ABELLÁN, J. L. (dir.): *El exilio español de 1939*, t.V, Madrid, Taurus, 1976, p. 89; SOUTO ALABARCE, ARTURO: "Letras y Pintura", en REYES NEVARES: *Op. cit.*, 1982, p. 489; MANTECÓN, M.: "Índice bibliográfico del exilio español en México" en REYES NEVARES: *Op. cit.*, 1982, p. 731).

con diferente continuidad, a la enseñanza del arte en sus más variadas materias y formas docentes²⁶. Otros tantos, sin embargo, abrieron talleres, academias, constructoras, agencias fotográficas, galerías de arte, estudios de arquitectura y diseño, casas de gráfica y decoración, etc., iniciativas con las que, además de sus nuevas orientaciones e incidencia en la escena cultural mexicana, contribuyeron a integrar y enseñar el oficio a los artistas más jóvenes, tanto españoles como mexicanos.

Así, muy reconocidos fueron siempre los aprendizajes en los estudios-taller abiertos por los pintores Arturo Souto, Enrique Climent y José Bardasano; los dos primeros —frente al clasicismo que caracteriza al último— impulsores de una pintura de avanzada y muy expresiva, cuyas enseñanzas se sumaron a los consejos y las “lecciones” más o menos regulares que, jóvenes mexicanos como Alberto Gironella o Enrique Echeverría (por poner un par de ejemplos de pintores hijos de padre español y madre mexicana), recibieron de ellos y otros pintores de este exilio, como Antonio Rodríguez Luna²⁷. De manera que, desde finales de los

²⁶ Entre los diferentes aspectos docentes a los que atendieron estos artistas españoles, habría que contar con quienes enseñaron historia del arte, como Ceferino Palencia, Enrique Fernández Gual o Juan de la Encina; quienes enseñaron diversas materias de las artes plásticas, como Antonio Rodríguez Luna, Esteban Francés, Aureliano García Lesmes, Elena Verdes Montenegro, Moreno Capdevila, Benito Messeguer, Pablo Fernández Márquez, Roberto Fernández Balbuena, Elvira Gascón, Ceferino Colinas, Luis Marín Bosqued, Juan Eugenio Mingorance, Ramón Pontones; quienes enseñaron diseño gráfico, como Miguel Prieto; quienes se especializaron en la enseñanza de los sordomudos, como Gabriel García Maroto; quienes enseñaron diferentes aspectos de la arquitectura, como Enrique Segarra, Juan Benito Artigas, Ángel Azorín, Félix Candela, Óscar Coll, Antonio Encinas, José Luis Marín, Antonio Peyrí, Juan Antonio Tonda o José Luis Benlliure; etc.

²⁷ Aunque no se interesó mucho en la enseñanza formal de la pintura —ha dicho el hijo de Souto—, por su estudio pasaron varios jóvenes que con el tiempo se contarían entre los más destacados artistas de México: Enrique Echeverría, Alberto Gironella, Enrique Mitalda (escultor), Francisco Moreno Capdevila, Vicente Rojo. No había allí clases en un sentido académico, ni discípulos que así pudieran llamarse por estar sometidos a una disciplina estética o técnica, sino amigos, afinidades, divergencias, conversaciones sobre los problemas de la pintura” (SOUTO ALABARCE, A.: “Notas sobre el pintor Arturo Souto en Nueva York y México”, en VALLE PÉREZ, X. C. (coor.): *Arturo Souto, 1902-1964*, Pontevedra, F. Pedro Barrié de la Maza, 1997, pp. 117-136. No obstante, además de los citados, por aquel estudio también se acercaron otros jóvenes luego menos conocidos, como Carmen Masip Echafarrata). Varios de aquellos artistas ha comentado después su paso por el estudio de Souto (véase ARNALDO, JAVIER: “Una conversación con Vicente Rojo”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 564, Madrid, junio 1997, pp. 103-104. Sobre el aprendizaje de Echeverría y Gironella, quienes también frecuentaron a Rodríguez Luna y a Climent, véase CONDE, TERESA DEL: *Un pintor mexicano y su tiempo: Enrique Echeverría (1923-1972)*, México D.F., UNAM, 1979, pp. 32-33, 120-121, y EDER, RITA: *Gironella*, México, UNAM, 1981, p. 28. Por otra parte, en cuanto a Bardasano, estableció una Academia de Arte en México,

años cincuenta, esta generación madura de exiliados comenzó a jugar un interesante papel en la superación del protegido y popularizado muralismo²⁸. Papel semejante, por otra parte, al que, también desde puestos docentes oficiales, fueron cumpliendo pintores como el citado Rodríguez Luna, profesor —desde 1943 hasta su jubilación a principios de los años setenta— de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (la vieja Academia de San Carlos), donde ejerció una destacable influencia e hizo importantes discípulos²⁹.

Pero, igualmente, en lo profesional y práctico, fue muy destacada la labor del taller de cartelismo Estudio Imagen-Publicidad Plástica, fundado por Josep Renau, con un carácter casi familiar, y desde el que se realizaron carteles para numerosas productoras de cine, campañas políticas, empresas comerciales, etc. Tuvo vida entre 1940 y 1958 y estuvo instalado en un local de la Avenida Coyoacán. El artista valenciano pronto integró en su equipo de trabajo a su mujer (Manuela Ballester), a sus hijos

por la que pasaron multitud de artistas jóvenes, como Maruja Bardasano, Lorenzo de Rodas, etc. (véanse algunas referencias a su labor docente en “La obra de los desterrados españoles en México”, *Boletín de Información. Unión de Intelectuales Españoles*, n.º 5, México, Jun.-Sep. 1957, p. 21; MARTÍNEZ, C.: *Op. cit.*, 1959, p. 138 y MANTECÓN: *Op. cit.*, 1982, p. 733).

²⁸ Así, situándonos en el escenario mexicano de formación artística de estos momentos, se ha dicho: “Los talleres particulares de artistas como Arturo Souto y Enrique Climent son visitados por Alberto Gironella, Vicente Rojo, Enrique Echeverría, Fernando García Ponce y Lilia Carrillo. Todo el mundo tiene anhelos de formación, quieren conocer a los mejores que quedaron ocultos bajo el peso publicitario de los muralistas”. (FRANCO CALVO, E. y ARTEAGA, AGUSTÍN: “Rupturas: la liberación de la imagen”, en *Rupturas: A liberación da imaxe. A Arte en México despois de 1950*, Pontevedra, Museo de Pontevedra - Deputación de Pontevedra, 2001, p. 24).

²⁹ CABAÑAS BRAVO, M.: *Rodríguez Luna*, *Op. cit.*, 2005, pp. 123-124, 194 y 317-323. El papel estimulador y de mentor del pintor cordobés, que alcanzará —incluso de forma muy directa y fuera de las aulas— hasta el primer lustro de los años sesenta con el grupo figurativo *Nueva Presencia* o *Los Interioristas*, tenía un amplio recorrido. Uno de sus principales discípulos mexicanos, el pintor Luis Nishizawa, indicó al respecto en una entrevista que le realizó Gabriela Ordiales en julio de 1995: “La impresión que yo tenía de él [Rodríguez Luna al conocerlo como profesor en 1945] cuando llega a la Academia de San Carlos, es la de un joven muy apuesto, muy elegante, a pesar de que venía de un momento muy difícil en Europa. Recuerdo que era amigo de otro pintor español que llega con él, Enrique Climent. Ellos eran para nosotros —estudiantes de pintura— los dos más grandes pintores que llegaron de España. (...) / Él [Rodríguez Luna] fue uno de los primeros que estuvo, no en contra de la Escuela Mexicana, sino de una escuela un tanto académica ya. Buscó siempre la libertad en la expresión. Y era tan fuerte su personalidad, que todos los alumnos de aquella época terminamos pintando como Luna, y aunque después cada uno nos fuimos retirando de él y encontramos nuestro propio camino, siempre conservamos sus enseñanzas. Fuimos muchísimos los alumnos que nos volvimos lunas, porque tenía una manera un tanto peligrosa —como él mismo lo decía—, de una factura rápida, que se prestaba —usando las mismas palabras de él— a ‘camelo’”. (ORDIALES, G.: “El drama de la luz y el claroscuro en Rodríguez Luna”, en LANDUCCI, C. y RODRÍGUEZ SERNA, A. (coor.): *Rodríguez Luna*, Milán, Grupo Financiero Bital, 1995, p. 69).

(Teresa, Tothlim y Ruy), a sus cuñadas (Josefina y Rosa Ballester) y a otros artistas, como Ramón Pujol o Antonio Serna (hijo de Rodríguez Luna). También se dedicó allí al cartelismo de cine su hermano Joan Renau, quien, procedente con Elisa Piqueras y su familia de un exilio previo en Colombia, arribó a México en 1945, regresando a España en 1952. Así, desde el taller de Coyoacán se realizaron buena parte de los carteles para las más significativas productoras del momento (Arofilms, Producciones Calderón, Diana Films, Filmex, Producciones Gagune, Mier y Brooks, Lux Films, Pereda, Rosa Films, Ultramar Films, etc.), para las campañas del PRI, de la CNIT, de la CTM, de la ONU y para diversas empresas y entidades³⁰.

Podemos recordar también a la agencia Hermanos Mayo, dedicada a la fotografía de prensa, publicitaria y artística; la cual, por otro lado, no sólo trabajó para diversos periódicos y publicaciones mexicanas: *El Popular*, *La Prensa*, *Diario de México*, *Mañana*, *Así*, *El Día*, *Tiempo*, etc., sino que no tardó en convertirse en la empresa fotográfica más importante de toda Latinoamérica³¹. Y, ya desde finales de los años sesenta, citemos también al concurrido Taller-Escuela de Grabado "Las Ballester", fundado en 1968 por las hermanas Rosa y Josefina Ballester y que difundió y enseñó esta técnica entre bastantes miembros de la generación más joven³².

³⁰ BOZAL, V. y LLORENS, T. (eds.): *Renau. Pintura, Cartel, Fotomontaje, Mural*, Madrid, MEAC, mayo-junio 1978; GARCÍA, MANUEL: "Trayectoria mexicana de José Renau (1939-1958)" en *Batlia* nº 5, Valencia, Otoño-Invierno 1986, pp. 65-75; GARCÍA, MANUEL: "El exilio artístico español, 1939-1945", en BRIHUEGA, J. y LLORENTE, A., (comisarios): *Tránsitos. Artistas españoles de antes y después de la guerra civil*, Madrid (Sala de las Alhajas, Oct. 1999 - Enc. 2000), Caja Madrid, 1999, p. 77; y AGRAMUNT: *Op. cit.*, 1992, p. 51.

³¹ La empresa había sido fundada como Foto Mayo en 1934 en Madrid, por el coruñés Francisco Souza y sus hermanos Cándido y Julio, a los que se unieron Faustino y Pablo del Castillo. Reporteros gráficos en la zona republicana, llegaron exiliados a México a bordo del Sinaia y reconstruyeron la agencia como Hermanos Mayo. Su archivo llegó a contener más de cinco millones de negativos y fue donado al Archivo General de la Nación de México. (SOUTO ALABARCE: *Op. cit.*, SUÁREZ, LUIS: "Prensa y libros, periodistas y editores", MANTECÓN: *Op. cit.* en REYES NEVARES: *Op. cit.*, 1982, pp. 492-493, 611-612 y 811 respect.; LÓPEZ MONDEJAR, PABLO: *Las fuentes de la Memoria II. Fotografía y sociedad en España, 1900-1939*, (exposición itinerante), Madrid (MEAC, Oct.-Nov. 1992), MCU, 1992, pp. 91-98 y 228; FONTCUBERTA, JOAN: "De la postguerra al siglo XXI" en SÁNCHEZ VIGIL, J. M.: *La fotografía en España. De los orígenes al siglo XXI*, Madrid, Espasa Calpe (col. "Summa Artis", vol. XLVII), 2001, pp. 391-392); DOMÍNGUEZ, PILAR: "La imagen del exilio español en México: Los Hermanos Mayo", en MANCEBO, M. F., BALDÓ, M. y ALONSO, C. (eds.): *L'exili cultural de 1939, Seixanta anys després*, vol. 1, Valencia, Universitat de València, 2001, pp. 169-178.

³² Estuvo instalado primero en la capital y, después, en Ensenada. Lo integraron las hermanas Rosa y Josefina Ballester, pero a ellas se añadieron también más tarde Nela y Guadalupe Gaos. Dedicadas, sobre todo, a temas paisajísticos y de la flor y la fauna mexicana, con ellas aprendieron graba-

A ello se sumaron, sobre todo, las abundantes galerías fundadas por o con participación de transterrados, como las galerías Ras-Martín, Cristal, Diana, Prisse, Proteo, Havre, Pecanins, Jordi y Mercedes Gironella, etc., varias de las cuales formaron parte o compartieron negocio con librerías, casas de gráfica y decoración, constructoras y otras actividades afines. Algunos de estos espacios de exhibición, además, comenzaron teniendo gran importancia para la escena artística mexicana en general y para los exiliados en particular. Fue el caso, durante los pioneros años cuarenta, de la Galería de la Librería Cristal, fundada en 1940 por esta librería de la editorial EDIAPSA; de la Galería Ras-Martín, fundada con una orientación avanzada por el arquitecto, decorador y caricaturista Eduardo Robles *Ras* y también dedicada al diseño, la decoración y la arquitectura de jardines, o, fuera de la capital, de la pionera Galería fundada en Cuernavaca por el pintor y caricaturista Shum (Alfons Vilafranquesa) poco después de su llegada en 1947 a México, que fue la primera que hubo en esta ciudad. No obstante, habría que resaltar muy especialmente, por su orientación internacionalista y vanguardista, la apertura durante la década siguiente —con una importante participación de transterrados españoles— de dos galerías, que en buena parte nacían como alternativa al realismo socialista apoyado por la "política oficial": la Galería Diana y, sobre todo, la rupturista Galería Prisse; así como las que podríamos considerar su descendencia, la Galería Proteo y la Galería Havre.

Diana fue fundada por el español Blandino García Ascot a mediados de la década y se orientó hacia el surrealismo³³. En ella, por ejemplo, expuso por primera vez Remedios Varo (1955-1956) y diversos jóvenes, como García Saíz (1959), Lucinda Urrusti (1959), Juan Somolinos (1961) o Antonio Serna (1962); además de pintores más consolidados como Roberto Fernández Balbuena. Prisse, sin embargo, que se propuso romper con el opresivo "realismo oficial" y permitió seguir su propia línea independiente a fundadores y asociados, fue creada e impulsada, des-

do algunos de los miembros más jóvenes de la segunda generación de refugiados, como Paloma Altolaquirre, Vicente Gandía o las mismas hermanas Gaos; además de artistas mexicanos como Guillermo Silva o Mariano Reyes. Durante muchos años su obra gozó de gran difusión gracias al "Bazar del Sábado" de la capital azteca. (Véase AGRAMUNT: *Op. cit.*, 1992, pp. 51-52 y pp. 141-143 y GARCÍA, M.: "Arte y exilio. El éxodo valenciano (1939-1975)", en GIRONA-MANCEBO, *Op. cit.*, 1995, p. 119).

³³ Véanse las referencias de RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, IDA: *El surrealismo y el arte fantástico de México*, México, UNAM, (1ª ed. 1969), 1983, p. 105.

de su apertura en septiembre de 1952, por un grupo de artistas mexicanos —en algún modo ligados a los refugiados españoles— (Héctor Xavier, Gironella, Gironella Enrique Echevarría y el ruso Vlady), por varios artistas españoles (Bartolí, Hernández Barroso, Inocencio Burgos, Souto, Climent, Tortosa, Víctor Trapote) y por algunos escritores (Luis Rufus, 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*), contando siempre, para horror del influente muralista Siqueiros (que sólo quiso ver tras esta galería a un grupo de pequeño-burgueses enemigos del muralismo), con el apoyo de críticos exiliados como Margarita Nelken, Ceferino Palencia o Fernández Gual³⁴. Finalmente, la Galería 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). Este espacio de exhibición estuvo abierto a todas las corrientes artísticas, como ya se puso de manifiesto con la celebración entre marzo y abril de 1955 del “Primer Salón de Arte Libre” (entre cuyos participantes hubo algunos interesantes españoles preocupados por la renovación: José Bartolí, Enrique Climent, Rafael Hernández Barroso y Giménez Botey), así como propició la muestra del arte norteamericano y europeo. Por otro lado, poco tiempo después de aquella apertura, surgió la Galería Havre, regentada mancomunadamente por el pintor Arturo Souto, el escultor Mario Zamora y el arquitecto M.

³⁴ Siqueiros no sólo consideró a estos artistas como pequeño-burgueses enemigos del muralismo, sino que también 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” (Véase ALFARO SIQUEIROS, DAVID: *Me llamaban el Coronelazo (memorias)*, México, Grijalbo, (1977), 3ª ed., 1987, pp. 496-498; sobre el fenómeno respecto a los críticos españoles asimismo véase CABAÑAS BRAVO, M.: “El arte español desde los críticos...”, en *Op. cit.*, 2003, pp. 645-673). Respecto a la gestación, inauguración y corta evolución de la Galería Prisse también puede consultarse NELKEN, MARGARITA: “Héctor Xavier y compañeros”, *Excelsior*, México D.F., 11-X-1952; RODRÍGUEZ PRAMPOLINI: *Op. cit.*, 1969, p. 108 y SOUTO ALABARCE: *Op. cit.*, 1982, pp. 449-452. Por otro lado, tanto los artistas como varios profesionales en relación a ellos, han valorado de diferente manera la experiencia de esta galería (véase respecto a ECHEVERRÍA CONDE, T. DEL: *Op. cit.*, 1979, pp. 35 y 130; a GIRONELLA: EDER, R.: *Op. cit.*, 1981, pp. 28-39; a CUEVAS: CUEVAS, JOSÉ LUIS: *Cuevas por Cuevas: notas autobiográficas*; México, Era, 1965 y *Cuevario*, México, 1973; FOPPA, ALAÍDE: *Confesiones de José Luis Cuevas*, México, FCE, 1975, pp. 169-171; y a BARTOLÍ: OCHOA SANDY, GERARDO: “Bartolí”, *La Jornada Semanal*, México, XI-1989, pp. 15-17).

Murga. Se inauguró en septiembre de 1954 con una muestra colectiva, en la que participaron Rodríguez Luna, Mathias Goeritz, Leonora Carrington, Gunther Gerzso, Raúl Anguiano, Guerrero Galván y otros³⁵.

No obstante, y aunque el fenómeno de las galerías fue tardío en México, a partir —sobre todo— de los años cincuenta, hubo también otras muchas, de diferente signo, que tuvieron una estrecha relación con los transterrados de ambas generaciones y que se sumaron a otros espacios de exposición de las instituciones oficiales aztecas y las asociaciones republicanas. Entre tales galerías, aparte de la continuidad de las citadas o de la más veterana de México, la Galería de Arte Mexicano (de Inés Amor, fundada en 1935 y que también prestó gran atención a los transterrados), podríamos recordar la Galería Arte y Decoración, la Galería Tusó (desde 1954), la Galería Marco Rodríguez, la Sala Romero, la Galería de Arte Contemporáneo, el Salón de la Plástica Mexicana, las Galerías Excelsior, la Galería Novedades, la Galería Juárez, la Sala Velázquez, la Galería Juan Martín (desde 1961), la Galería Antonio Souza (desde 1958), la Galería Mer-Kup, la Galería Pecanins (desde 1964 y con casa también en Barcelona), la Galería Aristos, la Galería Chapultepec, la Galería Arvil o la Galería Mercedes y Jordi Gironella, entre otras muchas.

Tanto o más notables, con todo, fueron las constructoras y compañías dedicadas al diseño y decoración, que ofrecieron frecuente cobertura a los artistas y que empezaron a surgir desde el comienzo de la emigración, configurándose algunas con fondos republicanos, como la compañía Constructores Hispano-Mexicanos, fundada por el SERE y en la que trabajaron los arquitectos José Caridad, Cayetano de la Jara, Eduardo Robles *Ras* (hasta la fundación de su propia compañía) y otros. A esta siguieron otras, como la constructora Técnicos Asociados S.A. (TASA), puesta en pie por el arquitecto y pintor Roberto Fernández Balbuena y Ovidio Botella; o la casa Ras-Martín, donde colaboraron con *Ras*, entre otros, el arquitecto de la Jara y el diseñador y dibujante Germán Robles (luego fundador de la casa de decoración D'Carvill S.A. y director artístico desde 1951 de la compañía de publicidad CAP), y que ya dijimos que estuvo dedicada al diseño y a la arquitectura de paisajes y que incluso funcionó

³⁵ Sobre el surgimiento de ambas galerías, véase especialmente CONDE, T. DEL: *Op. cit.*, 1979, pp. 38-41, donde se recogen interesantes referencias a sus comienzos, provenientes de la crítica (Jorge Crespo de la Serna, Ceferino Palencia, Pablo Fernández Márquez, Lucien Parizeau, etc.).

muy pronto como galería de arte (allí, por ejemplo, fue donde celebró su primera muestra individual en 1942 Germán Robles, o su segunda individual Lucio López Rey). También se creó la Constructora Vías y Obras, organizada y dirigida por el arquitecto y pintor Jesús Martí y donde asimismo colaboraron sus colegas españoles Enrique Segarra, Arturo Sáenz de la Calzada, Félix Candela, Juan Rivaud y otros (incluidos ingenieros y aparejadores como Carlos Gaos, Martínez Díaz, García Gómez, Azcárate o Carlos y Miguel de la Torre Sanz). Esta empresa, que construyó obras tan destacadas como el Hotel Mocambo de Veracruz o el Casino de la Selva en Cuernavaca, luego acabó convirtiéndose en La Eureka. Finalmente también surgió Cubiertas ALA, fundada en 1950 por Félix Candela, su hermano y otros socios, la cual se especializó en proyectar y construir estereoestructuras de hormigón y permitió a Candela ejercer a un tiempo como arquitecto e ingeniero y construir sus propias concepciones; además, esta empresa y sus asociados, ofrecieron trabajo a diferentes arquitectos transterrados, como Juan Antonio Tonda (entre 1953-1960), Antonio Peyrí, Castañeda, Juan Benito Artigas, José Caridad, etc., e incluso llegó a abrir sucursales en Colombia, Monterrey, Caracas, Perú, Argentina, Costa Rica y Guatemala³⁶.

Dados, pues, estos vínculos y apoyos profesionales entre la comunidad de artistas españoles, no sorprende que nos encontremos en el país azteca con conjuntos artísticos realizados con una amplia y unificadora participación de éstos. Así, por ejemplo, las dos últimas empresas citadas, Vías y Obras y ALA, reunieron a un interesante grupo de transterrados, de las dos generaciones, en torno a dos notables realizaciones: El Casino de la Selva, en Cuernavaca, y la Iglesia de la Virgen de la Medalla Milagrosa, en la capital mexicana. El Casino, propiedad del español Manuel Suárez, fue construido, en una primera fase, por Jesús Martí y su constructora, sobresaliendo en la decoración el mural de 300 metros cuadrados titulado *España hacia América* (1944-1950), realizado por Josep Renau, con la colaboración de su esposa Manuela Ballester. A ello se añadió, entre 1960 y 1962, una segunda fase con el proyecto y construcción del Hotel del com-

³⁶ Véase SÁENZ DE LA CALZADA: *Op. cit.*, t. V, 1976, pp. 71-79; MANTECÓN: *Op. cit.*, 1982, pp. 743, 750-751, 793, 806, 845, 853, 859, 866-867; SOUTO ALABARCE: *Op. cit.*, 1982, p. 486; AGRAMUNT: *Op. cit.*, 1992, p. 78; GIRAL, ÁNGELA: "La arquitectura de Félix Candela", en SÁNCHEZ ALBORNOZ: *Op. cit.*, 1991, pp. 39 y 42-47; CANDELA, FÉLIX, *et alii.*: "Félix Candela", *Arquitectura*, n.º 10 (n.º dedicado al arquitecto), Madrid, Octubre 1959, pp. 2-32.

plejo, obra del arquitecto español Juan Antonio Tonda Magallón, y su decoración con el mural *El hombre creador* (1961), realizado por el también joven transterrado Benito Messeguer. Aunque, lamentablemente, buena parte de estos murales, entre ellos los de Renau, empezaron a ser demolidos en 2001, cuando el hotel pasó a la empresa estadounidense Price Costco, mientras comenzaba a decidirse el destino futuro del complejo en los tribunales³⁷. Igualmente destaca el ejemplo de la Iglesia de la Medalla Milagrosa, una de las más bellas realizaciones de Félix Candela. En ella, en 1953-1954, no sólo aplicó sus famosos cascarones de hormigón, sino que también, además de la colaboración de otros arquitectos españoles de su equipo, obtuvo la participación de un amplio número de artistas transterrados: las vidrieras de José Luis Benlliure; las numerosas esculturas y diseños mobiliarios de Antonio Ballester (la imagerie general, incluida la Virgen titular; el Via Crucis; las arañas; el sagrario; etc.); los murales, como el desmontable de concreto teñido de la *Epifanía*, realizado en 1956 por Elvira Gascón a lo largo de catorce metros cuadrados; etc.³⁸

Estas mismas realizaciones, las circunstancias, la abundante nómina de artistas, la diversidad de producciones y el amplio período de tiempo al que nos referimos, ya nos van poniendo de manifiesto que, en cuanto a técnicas, tendencias y artistas, nos enfrentamos con una gran pluralidad, pero con aspectos y facetas específicos, de gran originalidad, que no han solido ser recogidos en las historias del arte español del siglo XX. Podríamos referirnos en este sentido, pues, al singular desarrollo entre los creadores transterrados de las técnicas del grabado y la ilustración gráfica, del muralismo o del cartelismo; las primeras con amplia tradición en México desde Posada y los grandes muralistas mexicanos, la tercera —el cartelismo— verdadera aportación de los españoles. Y es que los cartelistas espa-

³⁷ Véase RENU, JOSEP: "El pintor y la obra", *Las Españas*, n.º 2, México D.F., 29-XI-1946, pp. 12 y 16; GARCÍA CORTÉS, ANDRÉS: *Los murales del Casino de la Selva pintados por José Renau y José Reyes Meza*, México, Manuel Quesada Brandi, 1975, pp. 47-92; MANTECÓN: *Op. cit.*, 1982, pp. 815, 840-841, 866-867; GARCÍA, M.: *Op. cit.*, 1986, pp. 65-75; GOLDMAN, SHIFRA M.: *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio*, México, IPN-Ed. Domés, 1989, pp. 178 n. 22, 226-228; AGRAMUNT: *Op. cit.*, 1992, p. 78, y CEVALLOS, DIEGO: "Un centro comercial contra la memoria histórica", *Barcelona2004. Revista electrónica*, 25-9-2001.

³⁸ Véase CANDELA, FÉLIX: "Iglesia de la Virgen Milagrosa", *Las Españas*, n.º 26-28, México D.F., Julio 1956, p. 12; "La obra de los desterrados...", *Op. cit.*, 1957, pp. 21-22; BLACKALLER, EDUARDO R. (presentación): *Elvira Gascón*, México, Palacio de Bellas Artes (INBA), Mayo-junio, 1977, s./p.; SOUTO ALABARCE: *Op. cit.*, 1982, pp. 455; MANTECÓN: *Op. cit.*, 1982, pp. 735, 750, 780 y AGRAMUNT: *Op. cit.*, 1992, pp. 99-100.

ñoles, que no en balde venían de un momento de esplendor del género, ciertamente hicieron prosperar el cartel en el país azteca, dando continuidad así al desarrollo y reflexión sobre el género.

Su prestigio, además, lo fueron asentando diferentes y notables premios otorgados competitivamente por destacadas entidades mexicanas e internacionales, como fue el caso de los obtenidos en distintas ocasiones por Josep Renau —en especial—, Ramón Tarragó, Germán Horacio, Julián Oliva, José Espert, Manuela Ballester, Giménez Botey, José Horna, Rivero Gil o Germán Robles³⁹, entre un amplio número de cultivadores que también incluía a José Bardasano, Joan Giménez, Juana Francisca Rubio, Darío Carmona, Joan Renau, Miguel Prieto, Gerardo Lizárraga, Salvador Bartolozzi, Edo Mosquera, Marcel.li Porta, Calders, Tísner, Antonio Serna, etc. Por otro lado, igualmente la reflexión sobre el medio estuvo muy presente entre los artistas transterrados en los primeros momentos. De hecho, a comienzos de los años cuarenta, trasplan-

³⁹ Destacan entre estos galardones, por ejemplo, el primer premio (Sección Latinoamérica) concedido en 1942 a Josep Renau por la United Hemisphere International Poster Competition, patrocinado por el MoMA de Nueva York, así como las menciones honoríficas conseguidas por Ramón Tarragó y Julián Oliva entre las diez repartidas de la misma ocasión. Renau, en 1948, también obtuvo el primer premio del Concurso de Carteles de la ONU convocado en México; en 1949 el primer premio del Concurso de Carteles de la Cámara Nacional de Electricidad de México, siendo asimismo premiados Rivero Gil y Germán Horacio. José Espert, muerto prematuramente en 1951, obtuvo antes primeros premios con los carteles anunciadores de la Feria del Libro, de la Exposición Nacional de Periodismos y de la Campaña de Recuperación Económica de México. En 1952 Renau recibió primeros premios tanto del Concurso Internacional del Congreso de los Pueblos por la Paz de Viena como de la Internacional Labour Organisation Stamp de Nueva York, y, en 1953, se le concedió el primer premio del Centenario de la Estampilla Mexicana. Este último año, en el concurso de carteles convocado en México por la Confederación de Cámaras de Comercio y el Patronato Nacional de Turismo, recibieron el primer premio Germán Horacio, el segundo Ramón Tarragó y menciones especiales José M^a Giménez Botey, Manuela Ballester y Josep Renau. En 1954 Manuela Ballester obtuvo el segundo premio del Concurso de Carteles Pro Desayuno Escolar del Club Rotario de México; en 1956 Josep Renau y Manuela Ballester ganaron los primeros premios para cartel y timbre de correos, respectivamente, del Concurso de los Cien Años de la Primera Estampilla Mexicana, así como también obtuvieron diferentes galardones José Horna y Giménez Botey. En 1960, inaugurando ya los premios a la segunda generación, Germán Robles, hijo de Germán Horacio, ganaba el segundo premio del concurso de carteles para conmemorar el 150 Aniversario de la Independencia de México, patrocinado por la Concanaco, el INBA y la SEP. (Véase ACEVEDO ESCOBEDO, A.: "Anuncios y presencias", *Letras de México*, nº 23, 15-XI-1942, pp. 1 y 8; "Exposiciones y noticias", *Las Españas*, nº 12, México, 29-IV-1949, p. 4; SOLER VIDAL, J.: "Arts plastiques. Tarragó i Giménez Botey triomfen", *Pont Blau*, nº 11, México, Sept. 1953, pp. 229-230; "Notas. Éxitos de artistas españoles", *Boletín de Información. Unión de Intelectuales Españoles*, nº 1, México, 15-VIII-1956, p. 12; "La obra de los desterrados...", *Op. cit.*, 1957, p. 22; AAVV: *Renau. Pintura...*, *Op. cit.*, 1978, pp. 31-35; MANTECÓN: *Op. cit.*, 1982, pp. 793, 841, 845 y AGRAMUNT, F.: *Op. cit.*, 1992, pp. 65, 107, 124).

taron a México un debate interno muy ligado a los cartelistas y que, en cierto modo, no era más que 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 obra⁴⁰, aunque ahora, además de ensanchado, el peso argumental no derivaba de los procesos socio-políticos generados por la República y la guerra civil, 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 internacional⁴¹.

⁴⁰ En realidad se trata de dos ilustrativas polémicas a través de cartas abiertas y, a la vez, de dos momentos diferentes —antes y durante la guerra civil—, que las condicionan 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 desarrolla en la revista *Nueva Cultura* (dirigida por Renau y de ideología izquierdista), producida en el momento inmediatamente anterior a la guerra, perteneciendo al estado de búsqueda y concienciación de la República. Abarca el problema desde un punto de vista más teórico y general, comenzando con una llamada al compromiso y abandono del individualismo ([Francisc Carreño y Josep Renau]: "Situación y horizontes de la plástica española. Carta de *Nueva Cultura* al escultor Alberto", *Nueva Cultura* nº 2, febrero 1935; SÁNCHEZ, ALBERTO y RODRIGUEZ LUNA, ANTONIO: "Los artistas y *Nueva Cultura*. Carta del escultor Alberto. Carta del pintor R. Luna a Alberto", *Nueva Cultura* nº 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 (GAYA, R.: "Carta de un pintor a un cartelista", *Hora de España*, nº 1, Valencia, enero 1937; RENAU, J.: "Contestación a Ramón Gaya", *Hora de España*, nº 2, febrero 1937, pp. 57-60; GAYA, R.: "Contestación a José Renau", *Hora de España*, nº 3, marzo 1937). Las dos polémicas, que cuestionan 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 ellas, fundamentalmente, dos teorías artísticas: la del realismo socialista y la del surrealismo, y dos situaciones sociales de aplicación. (Véase un planteamiento general del tema y reproducción de los textos en BRIHUEGA, JAIME: *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1930*, Madrid, Istmo, 1981, pp. 358-363 y *La vanguardia y la República*, Madrid, Catedra, 1982, pp. 13, 45-56, 353-383; así como los análisis de RENAU, J.: "Notas al margen de *Nueva Cultura*", introducción a la ed. facsimil de *Nueva Cultura*, Vaduz-Liechtenstein, Topos Verlag, 1977, pp. xii-xxiv, GAMONAL, M. A.: *Arte y política en la guerra civil española. El caso republicano*, Granada, Diputación Provincial, 1987, pp. 43-45 y CABAÑAS BRAVO, M.: *Renau. Arte y propaganda en guerra*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2007, pp. 110-114).

⁴¹ En tal sentido continuista, pues, hay que situar, por ejemplo, la vuelta al comentario de 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*, nº 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*, nº 24, 15-XII-1942, p. 10); además de otros textos de Ramón Gaya y Renau sobre la actualización del surrealismo y el realismo, generados ante la celebración en la ca-

Igualmente, visto a la inversa, es decir, desde lo recibido del nuevo país, también hay que observar la influencia del muralismo mexicano. Algunos artistas, como Arteta, García Maroto o Vela Zanetti, ya tenían alguna experiencia pintando murales, pero, sólo a partir de ahora, muchos más españoles iban a subirse a los andamios con renovada inspiración, como ocurrió con Josep Renau, Miguel Prieto, Rodríguez Luna, García Narezo, Elvira Gascón, Lizárraga, Moreno Capdevila, Messeguer, Pontones, Xavier de Oteyza, José Luis Marín, Antonio Peyrí, Inocencio Burgos y otros, que conforman un nutrido conjunto de exiliados tentados por las posibilidades del muralismo, difícil de imaginar de haber continuado su trayectoria en España.

Con todo, la colaboración y relación de los artistas españoles con los muralistas mexicanos no fue una historia fácil. Algunos mexicanos comenzaron dando pruebas de su deseo de integrar a los artistas españoles en su mundo artístico, y, sin duda, el mural del Sindicato de Electricistas, titulado *Retrato de la burguesía*, en el que Siqueiros invitó a participar a Josep Renau, Miguel Prieto, Rodríguez Luna, Antonio Puyol y Luis Arenal en 1939, pese a que el mexicano lo planteara como un ensayo de pintura colectiva, que también suponía asumir una concepción político-social y combativa del arte, fue una buena oportunidad para que pudiera arraigar la colaboración entre españoles y mexicanos, algo que no iba a ser muy frecuente, puesto que cada uno intentó imponer sus soluciones de acuerdo a los reclamos de su autoctonía e idiosincrasia. La experiencia, por tanto, pronto fue abandonada por Rodríguez Luna, Miguel Prieto y Puyol, así como por razones diferentes, vinculadas al asesinato de Trotsky, por Siqueiros y Arenal. El mural, que lo acabaron finalizando Renau y Manuela Ballester⁴², no resultó, en consecuencia, una experiencia flexible ni muy positiva para el entendimiento entre unos y otros, ni dio pie a que volvieran a repetirse este tipo de iniciativas.

Esa continuada falta de sintonía, de hecho, ha ocasionado que se achacara a los artistas 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 azteca y la formación

pital mexicana de la Exposición Internacional del Surrealismo en 1940 (véase CABAÑAS BRAVO, M.: *Op. cit.*, 2005, pp. 174-178).

⁴² Véase CABAÑAS BRAVO, M.: *Op. cit.*, 2005, pp. 151-155.

entre ellos de “una especie de club privado”⁴³. Igualmente, aun reconociendo sus aportaciones, se ha acusado a estos españoles de querer invalidar el vigor de la corriente social y objetivista mexicana, que tan claramente mostraba el muralismo⁴⁴. No parece, sin embargo, que se tratara de esto. La distancia y la internacionalidad la prestaba ya el mismo hecho de su extranjería. Había entre los españoles mayor heterogeneidad artística que entre los mexicanos, lo que tanto llevaría a unos a las reservas respecto al surrealismo, como a otros a las adhesiones en cuanto al muralismo, por ejemplo. 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.

La mayoría de estos españoles, en efecto, no entraron de lleno en la acalorada discusión mexicana sobre la tendencia social del arte y se mantuvieron más aferrados a la pintura de caballete y, sobre todo, a la ilustración; la cual, con todo, también sirvió, en no pocas ocasiones, como un instrumento de tendencia social paralelo al muralismo. Así, los artistas ibéricos empezaron a buscar su integración en la escena artística mexicana no a través del muralismo, sino a través de la ilustración de publicaciones, que a la vez fue una de las primeras fuentes económicas de las que dispusieron. Este medio, además, aunque instrumentalizable, también era 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 los españoles, sin la rápida acusación de extranjerizantes que, muchos de ellos, experimentaron en otras manifestaciones.

A lo largo del exilio, pues, las verdaderas posibilidades artísticas y de intercambio, circularon a través del grabado y el amplio campo de la ilustración de revistas y libros. Ello diferenció bastante al artista peninsular del exiliado, pues, mientras en España, la dura postguerra, limitó el desarrollo de la industria editorial; en México, los años cuarenta y cincuenta, pusieron en pie una época dorada, a la que se sumaron prácticamente todos los refugiados relacionados con el arte y las letras; ya que, además de

⁴³ MANRIQUE, JORGE ALBERTO: “Otras caras del arte mexicano”, en AA.VV.: *Modernidad y modernización del arte mexicano, 1920-1960*, México, INBA-CNCA, 1991, p. 140.

⁴⁴ Opiniones de Raquel Tibol, que insiste en que la influencia de los exiliados españoles podría haber sido más grande de haber existido más afinidades con la tendencia social del muralismo (recogidas en SOUTO ALABARCE, *Op. cit.*, 1982, pp. 447-448).

comprender un gran número de críticos de arte⁴⁵, estos exiliados fueron fundadores o partícipes en la creación de buena parte de las editoriales, como, entre otras muchas, Arcos, Proa, Xóchil, Centauro, Rex, Minerva, España, Ekin, Magister, Norte, Séneca, EDIAPSA, SLR, Atlante, Quetzal, Juan Mortiz, Finisterre, Grijalbo, Costa-Amic, Libro-Mex, La Verónica, Madero, Martínez Roca, Cima, Era, España Nueva, Moderna, Esculapio, Continental, Orión, Oasis o Leyenda. Y en casi todas ellas, durante varios años, además de la primacía de las contribuciones de los escritores y críticos del exilio español, el predominio de la ilustración realizada por artistas transterrados fue absoluto⁴⁶.

De este modo, por ejemplo, el caso de la última, Leyenda, especializada en colecciones de Arte, Historia y Literatura y que durante los años cuarenta ofreció la colección Eros, dedicada —como rezaba el subtítulo de la colección— 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 editorial⁴⁷. Con todo, también se re-

⁴⁵ Esta crítica se mostró siempre próxima y dispuesta a valorar la actividad del artista exiliado, aunque nunca ha sido bien conocida en España y acaso resida en ello una de las principales causas del desconocimiento en su país de la mayor parte de estos creadores. Sin embargo, el latir del arte ibérico del exilio puede seguirse a través de críticos tan destacados como Juan de la Encina, Moreno Villa, Ceferino Palencia, Margarita Nelken, Pablo Fernández Márquez, Ramón Gaya, E. Fernández Gual, Pere Calders, Ernesto Guasp, José Manáur Nogués, Juan Rejano, Nuria Parés, Víctor Rico González o Rafael Sánchez-Ventura, entre otras muchas plumas que hicieron crítica sobre áreas más específicas o más ocasionales (entre ellos Adolfo Salazar, Jesús Bal y Gay, Francisco Pina, José de la Colina, Juan Larrea, José Bergamín, J. Gil - Albert, Max Aub —que firmó como Josep Torres Campalans—, E. Díez-Canedo, M. Andújar, Joan Renau, Josep Renau —a veces bajo el seudónimo de Juan Romani—, Miguel Prieto, Gabriel García Maroto, José M^a Giménez Botey, Josep Carner, Tísner, Juan Estellés, Eduardo Robles, Bernardo Giner de los Ríos, Paulino Masip, Daniel Tapia, Antonio Espina, Gustavo Pittaluga, A. Sánchez Vázquez, A. Sáenz de la Calzada, Arturo Souto Alabarce, Luis Rius, etc.) Todos ellos —y especialmente los primeros— 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 las diversas y abundantes revistas culturales mexicanas y del exilio; en donde, aparte de la también frecuente intervención de muchos de ellos como diseñadores, tipógrafos, dibujantes, caricaturistas o ilustradores, siempre cupo el comentario para las aportaciones del artista transterrado. Entre esas revistas, en las que predominan las fundadas por exiliados, destacan: *Taller*, *Letras de México*, *El Hijo Pródigo*, *España Peregrina*, *Romance*, *Rueca*, *Cuadernos Americanos*, *Litoral*, *Las Españas*, *Ultramar*, *Clavileño*, *Presencia*, *Nuestra España*, *Mediterrani*, *Senyera*, *Sala de Espera*, *Pont Blau*, *Orfeo Catalá*, *Norte*, *Euzko-Deya*, *Comunidad Ibérica*, *Diálogo de las Españas*, *Nuestro Tiempo*, *España y la Paz*, etc.

⁴⁶ Véase sobre el fenómeno general de la presencia de los escritores e ilustradores españoles exiliados en aquella escena mexicana CABAÑAS BRAVO, M.: *Op. cit.*, 2003, pp. 645-651.

⁴⁷ Entre otros libros de esta colección ilustrados —y muchas veces traducidos— por españoles refugiados, podemos recordar: *El cantar de los cantares*, de Fray Luis de León (ilus. de José Bardasano);

gistraron, puntualmente, otro tipo de llamativas y concurridas confluencias de escritores e ilustradores, como las que se dieron junto a la poesía, en sentidas alianzas de lo plástico y lo poético, a las que asimismo se sumaron colegas mexicanos. En este sentido podemos recordar, por poner algunos ejemplos destacados, el poemario *Desde la otra orilla* (1956), en el que Gabriel García Narezo, hijo mayor del manchego García Maroto, exponía el dolor del exilio⁴⁸; o la desgarrada incursión en la poesía, ante la muerte de su hija, de la crítica de arte Margarita Nelken⁴⁹; u otros poemas, amplia o selectivamente ilustrados, en los que sonó el “llanto” del exilio, como en los de León Felipe o Pedro Garfias⁵⁰.

Carmen, de P. Merimée (ilus. de Ruano Llopis); *Salambo*, de G. Flaubert (1943, trad. Paulino Masip,ilus. de Josep 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 (1945,ilus. A. Rodríguez Luna); *Historia de Manon Lescaut y del Caballero des Grieux* (1945, trad. de Benjamín Jarnés,ilus. de Juana Francisca Rubio); *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'Aureville (1946,ilus. de Carlos L. Marichal); *Carmen. Mateo Falcone. Las almas del purgatorio* (2^a 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. La Editorial Leyenda, además, también tuvo otras colecciones, como la “Colección Carabela”, donde, por ejemplo, Juan Rejano publicó en 1945 su ensayo *La esfinge mestiza*, con ilustraciones de Miguel Prieto.

⁴⁸ GARCÍA NAREZO, GABRIEL: *Desde esta orilla*, México D.F., Ediciones Nuestro Tiempo, 1956, 180 págs. (Ilustraciones de Manuel Ballester, José Bardasano, Pere Calders, María Luisa Martín, Eberto Novelo, A. Rodríguez Luna, Vicente Rojo, Mariana Yampolski. Portada de Josep Renau).

⁴⁹ NELKEN, MARGARITA: *Elegía para Magda*, (Fragmento musical de Lan Adomian, edición al cuidado de Mathias Goeritz), México D.F., Publicaciones de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1956, 62 págs. (Ilustraciones de Rufino Tamayo, Carlos Mérida, Lilia Carrillo, Arturo Souto, Gustavo Montoya, Valetta, Rodríguez Luna, Juan Soriano, Felipe Orlando, Alice Rahon, Cordelia Urueta, Antonio Peláez, Nefero, Jesús Reyes Ferreira, Ricardo Martínez, Gloria Calero, Angelina Beloff, Giulia Cardenali, Raúl Anguiano, Héctor Xavier, Leonora Carrington, Carlos Orozco Romero, Alfonso Michel y Mathias Goeritz. En portada fotografía de Lola Álvarez Bravo: cabeza de Magda esculpida por Ignacio Asúnsolo). Para más información sobre el poema y sus circunstancias véase CABAÑAS BRAVO, M.: “Margarita Nelken, una mujer ante el arte” en AA.VV.: *La mujer en el arte español. VIII Jornadas de Arte*, Madrid, CSIC-Alpuerto, 1997, p. 474 y n. 55-56.

⁵⁰ Podría destacarse de entre los de más amplia concurrencia ilustradora: FELIPE, LEÓN: *El ciervo*, (Prólogo de Juan Rejano), México D.F., Ediciones Tezontle, 1958, 163 págs. (Ilustraciones de Alfaro Siqueiros, Amaya, R. Anguiano, David Antón, Ballester, Bartolí, Bueno Díaz, Camps Ribera, L. Carrington, Olga Costa, Chávez Morado, Dosamantes, Fernández Balbuena, García Maroto, García Narezo, Elvira Gascón, Giménez Botey, Gironella, Hasselkus, Hella, Hernández Barroso, Germán Horacio, Leal, Maka, Martín Bosqued, Miret, Molina, Monferrer, Nefero, Orozco Romero, Xavier Oteyza, C. Palencia, Patric, Pontones, Porta, Puyol, Renau, Reyes, Rivera, Rodrí-

De este modo, no es extraño que también la nueva generación de artistas exiliados, en definitiva, se formara al calor del referido auge del mundo gráfico, tan presente tanto en sus padres como en la generación mexicana coetánea. Siendo así, cabe considerar varios hechos que suman a lo expuesto mayor continuidad y trascendencia; entre ellos el hondo calado del grabado mexicano entre algunos jóvenes transterrados, como M^a Luisa Martín, quien pasó por el taller de Diego Rivera y se integró luego en el Taller de Gráfica Popular, o Francisco Moreno Capdevila, un personaje destacadísimo en el mundo del grabado y la ilustración y en quien confluyeron las experiencias española y mexicana⁵¹. Igualmente, recordemos a este propósito la doble influencia hispano-mexicana que se registra en otros jóvenes exiliados, quienes encontraron en el grabado uno de sus mejores medios de expresión, como fue el caso de Vicente Gandía, M^a Teresa Toral, las Ballester, las Gaos, Paloma Altolaguirre, etc.

En realidad, pues, ya fuera a través del grabado, el dibujo, la caricatura, la viñeta, la lámina, el diseño o cualquier otra fórmula, casi ningún artista español del exilio escapó a la ilustración de revistas y libros. Algunos lo practicaron habitualmente, llegando a hacer de ello su profesión e influyendo notablemente en los nuevos conceptos del diseño tipográfico y la ilustración de publicaciones. Este es el caso del pionero Miguel Prieto, quien provocó un vuelco revitalizador hacia lo vanguardista en el diseño gráfico mexicano, siendo luego —desde su fallecimiento en 1956— espléndidamente continuado por su discípulo español Vicente Rojo, quien a su vez avanzó un paso más en este ámbito y desarrolló una im-

guez Luna, V. Rojo, Ruiz, Souto, Stuart, Víctor Trapote, R. Varo, Vlady, Worner Baz, Xavier), o con ilustración más selectiva: GARFIAS, PEDRO: *Primavera en Eaton Hastings. Poema bucólico con intermedios de llanto*, (2^a ed.), con 4 dibujos de Arturo Souto, Antonio Rodríguez Luna, Vicente Rojo, Alberto Gironella, México, Ed. Era, 1962, 46 págs. (1^a ed.: México D.F., Ediciones Tezontle, 1939, 62 págs.).

⁵¹ Sobre el desarrollo del grabado y su revitalización véase TIBOL, R.: *Gráficas y neográficas en México*, México, SEP-UNAM, 1987, con respecto a Martín en el Taller de Gráfica Popular y Moreno Capdevila, especialmente pp. 106-175, 218-235. La figura de Capdevila, dibujante de la imprenta de la UNAM entre 1946 y 1959 e ilustrador del taller de dibujo de la SEP entre 1946 y 1955, profesor de grabado de la UNAM entre 1958 y 1979, primeros premios de grabado en el Salón de Anual de Grabado del INBA en 1955, 1956, 1957; etc. ha sido particularmente bien estudiada en el catálogo *Capdevila. Visión múltiple* (textos de Antonio Rodríguez, Teresa del Conde, M^a Eugenia Garmendía), México D. F., Museo del Palacio de Bellas Artes, 7-V a 2-VIII-1987. Por otro lado, aunque luego insistiremos, recordemos que, desde comienzos de los años sesenta, el grupo *Nueva Presencia* (*Los Interioristas*), que dio una gran importancia al grabado, hizo presente una estética "neohumanista" vinculada al realismo plástico mexicano y que incluía la experiencia de artistas españoles transterrados como Rodríguez Luna, Moreno Capdevila y Benito Messeguer.

portante labor en editoriales como Madero o Era⁵². En ciertos casos, como el de Elvira Gascón, ilustradora de varias editoriales y diarios, se trató de la imposición de un personal estilo dibujístico surcado de "hele-nismo picasiano"⁵³. En otros, sin embargo, fue más relevante el aporte de innumerables retratos, como hizo Moreno Villa, o variados dibujos, como los de Salvador Bartolozzi o Antoniorrobes, que ilustraron numerosos cuentos y secciones periodísticas infantiles, o los de José Bartolí, Climent, Gaya, Tísner, Urrusti, etc.; aparte de quienes se convirtieron en personales y acreditados caricaturistas, como Enrique Guas, Porta, Rivero Gil, Ras, Shum o Pontones.

Por otro lado, además de considerar las técnicas, los medios, los géneros o los contenidos artísticos y las valoraciones ofrecidas por la citada crítica en la escena cultural mexicana, también habría que hacer hincapié en algunas tendencias asimismo ignoradas al trazar las historias del arte español. Tal es el caso del realismo socialista y los acercamientos artísticos de alto contenido crítico-social; tendencias que, si bien en ese momento, no pudieron prosperar adecuadamente en el solar ibérico, por razones evidentes, si mantuvieron un llamativo y temprano desarrollo en el destierro azteca, donde se convirtieron en una de las experiencias más relevantes de la pluralidad de estilos y concepciones artísticas que caracterizó al arte de la emigración republicana. En este sentido, cabe preguntarse si esta creatividad habría tenido la misma evolución en otro ambiente artístico, pero reparemos en que, en la citada amplitud artística de los republicanos españoles, estuvieron presentes desde el más puro realis-

⁵² Véase sobre la presencia en esta escena de M. Prieto y V. Rojo: SOUTO ALABARCE: *Op. cit.*, 1982, pp. 456-457; BENÍTEZ, F.: *Op. cit.*, 1982, pp. 627-628; BENÍTEZ, F. y otros: *Miguel Prieto. Diseño Gráfico*, México D.F., Era, 2000; CABAÑAS BRAVO, M.: "De La Mancha a México: la singular andanza de los artistas republicanos Gabriel García Maroto y Miguel Prieto", *Migraciones y Exilios*, n.º 6, Madrid, AEMIC, XII-2006, pp. 43-64; BONET, J. M.; BRIHUEGA, J. y PERUJO, J. M. (comisarios): *Miguel Prieto. La armonía y la furia*, Ciudad Real, SECC-E.P. Don Quijote de la Mancha, 2007; BENÍTEZ, F.: "El cuaderno escolar de Vicente Rojo" en *El cuaderno escolar de Vicente Rojo*, México D.F., Museo Universitario de Ciencias y Artes, 26-IV/30-VI-1973, s.l.p.; ARNALDO: *Op. cit.*, 1997, pp. 110-112.

⁵³ Además de su docencia sobre dibujo, fue ilustradora de varias editoriales (destacando especialmente desde 1939 sus ilustraciones para FCE, aunque también ilustró trabajos de otras como Leyenda, Finisterre, Ecuador 0° 0' 0", la UNAM, el INBA, etc.) y de varios diarios (sobresaliendo su trabajo en *El Nacional* y *Novedades*, en los que trabajó entre 1946 y 1956, o *Excelsior*). Véase PALENCIA, CEFERINO: "La ilustradora Elvira Gascón", *Novedades* ("México en la Cultura" n.º 167), 27-IV-1952, p. 4; BLACKALLER: *Op. cit.*, 1977, s/p.; HERNÁNDEZ DE LEÓN-PORTILLA, A.: *España desde México. Vida y testimonios de transterrados*, Madrid, Alga, 2003 [1978], pp. 191-201.

mo socialista alentado por un Josep Renau, a otros muchos realismos, como el regionalismo de Arteta, la expresión del horror y lo popular de Germán Horacio, el ilustrado y reflexivo apego a la realidad de Miguel Prieto, el realismo sin preocupaciones vanguardistas de Bardasano, el paisajismo vacilante de Lizárraga o la luminosa sencillez de la pintura de Cristóbal Ruiz.

Más *escapismo* hubo, en general, en el duro y poco innovador realismo de la escultura, que cobijó tanto los volúmenes y sensualidad mediterránea del primer Giménez Botey, de tardío acercamiento a la abstracción, como las preocupaciones raciales de José Cañas o las taurinas de Alfredo Just. Con todo, las posturas más extremas del realismo de estos emigrados, plenamente justificadas desde la situación y el conflicto social del que llegaban y la dominante y combativa atmósfera artística impuesta por las grandes figuras del muralismo y el grabado mexicanos, contrastaban y se enfrentaban con la despreocupada y viva figuración de un Enrique Climent, el *purismo* de la pintura de un Ramón Gaya, los nubarrones y mundos neo-románticos de Souto o con la variedad del surrealismo, que, en el resurgimiento que gozó en el México de los años cuarenta, encontró el campo abonado para que prosperaran el autodefinido *surrealismo social* del añorante y combativo Rodríguez Luna, el *intelectualizado surrealismo* de Moreno Villa o el absorto *surrealismo maravilloso* de Remedios Varo.

En cualquier caso, esa diversidad estilística que los mexicanos también advirtieron en los españoles, al situarse en el nuevo país, casi obligadamente terminaría por adscribirse, asociarse o tomar parte 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 artistas mexicanos, a la obra de la mayor parte de los transterrados, le costará mucho más que a la de los artistas de la España franquista, abandonar el apego a la figuración o aligerarse, teniendo que esperar a la generación más joven y la reconocida pintura abstracta en la que se embarcarán, bien avanzados los años cincuenta, pintores como Vicente Rojo, Antonio Peyrí o Marta Palau.

Con todo, como refleja la actuación artística y la adhesión de las nuevas generaciones, en aquella escena, ni la profundidad de la huella que dejó el conflicto español ni las diferencias estilísticas existentes en la pro-

ducción impidieron que, llegado el caso de la protesta o la solidaridad, los artistas transterrados españoles se uniesen en lo ideológico, superando su habitual fragmentación. Ya que, si algo fue común a estos desterrados, eso fue la adhesión y la defensa de la legalidad republicana de procedencia y de las libertades y la pluralidad de ideas dentro de unas estructuras democráticas y un orden constitucional. Lo cual, implícita o explícitamente, coloca una aureola de preocupación política y social sobre toda la producción creativa de estos transterrados, difícil de soslayar hasta en los casos de mayor desentendimiento.

ETAPAS DEL ARTE ESPAÑOL TRANSTERRADO EN MÉXICO

No todos los períodos fueron iguales en la actividad del artista que emigró a México, sino más bien al contrario. Su trabajo se inscribió en diferentes tramos histórico-culturales en los que, además de su atención a los acontecimientos de 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. Coincidió la primera de ellas con el desarrollo del conflicto bélico español y la presidencia en México de Lázaro Cárdenas (1934-1940). El desenlace de la guerra y la determinación del citado presidente de dar acogida a esos "españoles del éxodo y el llanto", a los que desde aquel país cantaba el poeta exiliado León Felipe⁵⁴, representan, por tanto, el punto de partida de la situación.

Esta decisión de Cárdenas, sin embargo, en principio, no fue bien recibida por la opinión pública mexicana, cuyo lado moderado y conservador, al igual que la antigua colonia española, pensó en una masiva emigración de "rojos", izquierdistas y anticlericales, que podría inmiscuirse en la política mexicana, movilizar a la población y usurpar puestos de trabajo y bienes económicos⁵⁵. Pero la calidad intelectual y creativa que

⁵⁴ LEÓN FELIPE: *Español del éxodo y el llanto* (ilustraciones, diseño y cubierta de Ramón Gaya), México D. F., La Casa de España en México, 1939.

⁵⁵ Véase PÉREZ MONTFORT: *Op. cit.*, 1992, pp. 143-148; FAGEN: *Op. cit.*, 1973, pp. 42-47; LLORENS, VICENTE: "La emigración republicana de 1939", en ABELLÁN: *Op. cit.*, t. I, 1976, p. 125;

sobresalió en esta emigración, no tardó en disipar dudas y, Cárdenas, como colofón de su compromiso, en 1940 ofreció a los transterrados el derecho de ciudadanía mexicana, que la mayoría solicitó, porque suponía acabar con las restricciones formales para trabajar⁵⁶.

Los artistas, en términos generales, fueron bien recibidos. Recordemos que, durante la guerra, el mundo del arte mexicano más influyente, tanto en la misma España como en México, ya se había movilizado a favor de la II República a través de diferentes actos, publicaciones y exposiciones; incluso 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 el conflicto bélico, lo que hizo que, además de acoger a críticos y creadores como Juan de la Encina, José Moreno Villa o Jesús Bal y Gay, más tarde también becara a artistas como Rodríguez Luna, Enrique Climent o Mariano Rodríguez Orgaz⁵⁷. Con todo, iniciado el éxodo republicano más intenso hacia el país azteca, los primeros trabajos y muestras colectivas conocidas, las realizaron los artistas en los mismos vapores que les transportaban. La exposición de dibujos inaugurada en junio de 1939 en el Sinaia, así, es sin duda la más destacable de estas iniciativas. En ella participaron, entre otros artistas, Arteta, Gaya, Bardasano, Germán Horacio, Peinador, Carmona, Camps Ribera, Tarragó, Juana Francisca, Oliva y Climent, con trabajos provenientes, en su mayoría, de los campos de concentración y de la misma vida a bordo; caracterizados, en general, por su tono social, crítico y amargo⁵⁸.

MEYER, E. (coord.): *Palabras del exilio. El final y el comienzo: El Sinaia 2*, México D.F., SEP-INHA-Librería Madero, 1982, pp. 123-147 y MEYER, E. (coord.): *Palabras del exilio. De los que volvieron*, 4, México D.F., NAH-SEP/Instituto Mora, 1988, pp. 33-35; CANO, AURORA y CREEL, CELIA (ed.): "La República Española y el Exilio, 1937-1940" (recopilación hemerográfica), *Nuestro México*, nº 18, México D.F., UNAM, 1986 y PÉREZ VIEJO, TOMÁS: "España en el imaginario mexicano: el choque del exilio", en SÁNCHEZ ANDRÉS, A. y FIGUEROA ZAMUDIO, S. (coord.): *De Madrid a México. El exilio español y su impacto sobre el pensamiento, la ciencia y el sistema educativo mexicano*, Morelia, UMSNH-Comunidad de Madrid, 2001, pp. 23-93.

⁵⁶ PÉREZ MONTFORT: *Op. cit.*, 1992, pp. 155-157; FAGEN: *Op. cit.*, 1973, pp. 47-60; LLORENS: *Op. cit.*, 1976, p. 126; MEYER: *Palabras...*, 4, *Op. cit.*, pp. 39-42.

⁵⁷ CABAÑAS BRAVO, M.: *Op. cit.*, 2005, pp. 146-148, 178-194.

⁵⁸ La labor de los artistas se inició ya en mismos diarios de abordado, destacando especialmente el caso del Sinaia (véase la edición facsimilar *Sinaia. Diario de la Primera Expedición de Republicanos Españoles a México*, Introducción de la edición de Fernando Serrano y presentación y epílogo de Adolfo Sánchez Vázquez, México D.F. UNAM/UAM/La Oca, Redacta, 1989 —nº 1, de 26 de mayo, a nº 18, de 12 de junio de 1939—), cuya dirección literaria correspondió a Juan Rejano, su confección artística a Juan Varea y sus páginas fueron ilustradas, fundamentalmente, por los pintores José Bardasano, Germán Horacio, Ramón Peinador, Tarragó, Ramón Gaya y Eduardo Robles

No obstante, otros artistas ya habían precedido a los que viajaron en esta gran expedición dirigida a tierras mexicanas; como fue el caso, entre otros, de los integrantes de la primera Junta de Cultura Española, fundada unos meses antes en París y luego reformada en México, quienes arribaron a la capital azteca el 27 de mayo de 1939, tras haber viajado hasta Nueva York en el transatlántico holandés Veendam —que había zarpado del puerto francés de Saint Nazaire veintiún días antes— y haber emprendido seguidamente, por vía terrestre, el camino hacia la capital mexicana. En aquel viaje, que estuvo apoyado por el gobierno del presidente Cárdenas y guiado por el escritor mexicano Juan de la Caba-da, viajaron con sus familias —hasta alcanzar casi las cuarenta personas— un buen número de creadores, entre quienes se encontraban Josep Renau, Manuela Ballester, Antonio Rodríguez Luna, Miguel Prieto, Roberto Fernández Balbuena, José Bergamín, Emilio Prados, Rodolfo Halffter, José Herrera Petere, Eduardo Ugarte, Josep Carner, Paulino Masip, etc. Estuvieron éstos, pues, entre los primeros en recibir propuestas y facilidades en la escena artística mexicana y entre quienes más pronto reiniciaron aquí su labor⁵⁹.

"Ras". Entre las exposiciones de abordado, ya previamente a la citada de dibujos, entre el 29 de mayo y el 3 de junio, se abrió entre los pasajeros del Sinaia un concurso de "caricaturas personales y de asunto" para celebrar una exposición a bordo con todas las presentadas ("Concurso de caricaturas", *Sinaia, Ibidem.*, nº 4, 29-V-1939, p. 4). Luego, el 10 de junio fue inaugurada la muestra de dibujos en el Salón de Fumadores ("Esta tarde, a las cuatro, se inaugurará...", *Sinaia, Ibidem.*, nº 16, 10-VI-1939, p. 5). Entre las noticias de a bordo se hicieron algunos comentarios sobre la misma ("Lo que pasa a bordo. La exposición. Amistad. Para los caballeros del lápiz", *Sinaia, Ibidem.*, nº 17, 11-VI-1939, p. 6); aunque el comentario más profundo, ilustrado incluso con la caricatura de algunos de sus participantes más representativos (Arteta, Bardasano, Gaya, Robles, Oliva, Juana Francisca, Peinador, Tarragó y Horacio), la caracterizaba así: "*Lo que representa este esfuerzo.* La exposición inaugurada ayer, es uno de los más importantes acontecimientos culturales de nuestra estancia en el 'Sinaia'. Está realizada, en concepto, en organización, con dinamismo de pura cepa. Los trabajos provienen, en general, de los campos de concentración, de la misma vida a bordo. Denotan un espíritu creador que en circunstancias penosas y precarias, ha sabido conservar su facultad estética, joven, y acusa una sana vinculación política a la causa del pueblo. Algunos rasgos. Prima el tipo humano, sin vetos de sexo o de raza, al contrario, se busca el gesto esclarecedor, la cualidad psicológica, sin retorcimientos decadentes. Gracia, agudeza e incluso unas gotas patéticas. *Figuran.* Arteta, Gaya, Bardasano, Horacio, Peinador, Carmona, Camps Ribera, Tarragó, Juana Francisca, Oliva, Robles, Agur, Rebatte, Jordana, Climent y Acitores. (La lista de los caballeros del lápiz se completará mañana)", ("Nuestra exposición", *Sinaia, Ibidem.*, nº 17, 11-VI-1939, p. 3).

⁵⁹ Véase sobre la expedición RENAU, JOSEP: "Exili", *L'Espill*, nº 16 (1ª época), Valencia, Tardor, 1982, pp. 97-109; CABAÑAS BRAVO, M.: *Rodríguez Luna, ...*, *Op. cit.*, 2005, pp. 110-113, 149-150 y PERUJO, J. M.: "Miguel Prieto: identidad vivida", en BONET, BRIHUEGA, PERUJO: *Op. cit.*, 2007, pp. 43-45.

En general, por otra parte, a la llegada de los artistas entre el conjunto de los exiliados, pese a la ligera dispersión primera⁶⁰, en breve casi todos ellos se instalaron en la capital⁶¹; donde, algunos mexicanos, como ya dijimos, dieron muestra de su deseo de incorporar a su escena artística. El citado mural *Retrato de la burguesía*, del Sindicato de Electricistas —en cuyo edificio, añadamos, también trabajó algún arquitecto español⁶²—, en el que Siqueiros, con objeto de conformar un “Equipo Internacional de Artes Plásticas”, invitó a participar a varios de los artistas españoles llegados en el Veendam, como Renau, Miguel Prieto y Rodríguez Luna, se convierte, como hemos recordado ya, en un caso paradigmático de esas pretensiones de integración. Aunque también es verdad que, El Coronelazo, que lo planteaba como una experiencia de pintura colectiva en la que se aunaría el lenguaje procedente del muralismo mexicano y el que aportaba el fotomontaje y las nuevas visiones socio-artísticas europeas, también requería que se asumiera una combativa concepción político-social del arte, en la que se rechazara el “arte *snob* moderno de Europa” y se encumbrara el “Movimiento Muralista Mexicano”⁶³, con poco lugar para el desarrollo de la propia autoctonía e idiosincrasia de los españoles; lo cual resultó difícil de aceptar a la mayoría de los exiliados invitados, que vimos que acabaron abandonando el proyecto. Las consecuencias de la experiencia, por tanto, no fueron todo lo fructíferas que se esperaba y los

⁶⁰ Hubo con los grandes arribos de españoles cierta dispersión por el país y, algunos artistas, como por ejemplo los hermanos Almela o Camps Ribera, comenzaron exponiendo fuera de la capital. Así, Pau y Santiago Almela presentaron una exposición en Jalapa (Veracruz) en agosto de 1939 y, poco más tarde y también en esta ciudad, ambos presentaron junto a Francisco Camps Ribera una exposición de pintura y escultura en la antigua Escuela Normal, que fue patrocinada por el gobernador del Estado de Veracruz, Casas Alemán. El crítico J. Sánchez Miguel les hizo un gran elogio (“Mexic. Expositio de pintura i escultura a Jalapa, Ver.”, *La Revista dels Catalans d'America*, nº 2, México D.F., noviembre 1939, p. 95).

⁶¹ Donde ya se habían instalado y realizado algunas muestras otros artistas que les habían precedido, como Moreno Villa, quien había arribado en 1937 y había realizado ya varias sobre sus “Dibujos de guerra” y temas literarios (Palacio de Bellas Artes, julio 1937; Galería de Arte de la Universidad Nacional, diciembre 1937; Galería de Arte Mexicano, diciembre de 1938), o Gabriel García Maroto, su hijo José García Narezo y Antoniorrobles, que llegaron en mayo de 1939 (véase sobre la llegada y sus exposiciones A.A.E.: “Anuncios y presencias”, *Letras de México*, nº 5, México D.F., 15-V-1939, p. 1), o los citados anteriormente procedentes de la expedición del Veendam.

⁶² Es el caso del arquitecto y dibujante exiliado José Luis Benlliure, a quien, como ha contado él mismo, los arquitectos mexicanos Enrique Yáñez y Rivas le propusieron, a su arribo a México en 1939, trabajar junto a ellos en esta obra (MEYER: *Palabras...*, 4, *Op. cit.*, 1988, pp. 108-109).

⁶³ Él mismo la expuso a petición de un grupo de transterrados españoles antes de que se acabara el mural: SIQUEIROS, D. A.: “Un ensayo de pintura colectiva”, *Romance*, nº 4, México, 15-III-1940, p. 7.

españoles, como señalamos, se mantuvieron más aferrados a sus propias polémicas, al caballete y, sobre todo, a las posibilidades de la ilustración y el mundo editorial. Incluso, del mismo modo, las colaboraciones y exposiciones paritarias entre españoles y mexicanos, también se hicieron bastante infrecuentes, ya que en aquella escena, aunque les uniera lo ideológico, enseguida afloraba el nacionalismo y el rechazo a lo extranjerizante.

Por otro lado, los mismos españoles comenzaron a agruparse para realizar muestras que expresaran su presencia y sentir de transterrados. Sin duda, la más significativa de ellas, por ser también la primera, fue la organizada por la referida Junta de Cultura Española para inaugurar en marzo de 1940 su sede en México, La Casa de la Cultura Española, presidida por José Bergamín. En realidad, ésta contenía dos exposiciones simultáneas, una sobre Picasso, de quien se presentaba una colección de tres óleos, la serie *Sueño y mentira de Franco* y numerosas ilustraciones para las *Metamorfosis* de Ovidio (hasta sumar un total de treinta y seis obras exhibidas), y otra muestra sobre la producción (salvo *Composición*, de Joan Miró) de una parte significativa de los artistas que acababan de llegar exiliados a México. Es decir, integraban esta última un total de setenta y cuatro obras de Pablo Almela, Manuela Ballester, Camps Ribera, Enrique Climent, Roberto Fernández Balbuena, José García Narezo, Elvira Gascón, Ramón Gaya, Soledad Martínez, Moreno Villa, Miguel Prieto, Josep Renau, Antonio Rodríguez Luna y Elena Verdes Montenegro, conjunto en el que resaltaba el arraigo a la tradición española, para expresar la amarga y vital experiencia reciente y el grado combativo y testimonial existente⁶⁴.

Había entre los mexicanos afán por conocer la producción de los españoles, mientras que entre éstos existía también la curiosidad por la de sus colegas mexicanos y por darse a conocer entre ellos. Esto se hizo patente tanto a nivel individual, como quedó reflejado en varias exposiciones monográficas de artistas españoles realizadas en 1940, como a un nivel más general de curiosidad por lo extranjero. En este último sentido, se puede recordar, por ejemplo, la intención de ofrecer variedad geográfica, sin estridencias artísticas, del Salón 1940, organizado por la Galería de Arte y Decoración. Éste fue inaugurado el 29 de diciembre de ese año, figurando artistas mexicanos y de algunos otros países, aunque especial-

⁶⁴ Véase CABAÑAS BRAVO, M.: *Rodríguez Luna, ... Op. cit.*, 2005, pp. 168-172.

mente españoles (José Bardasano, Francisco Carmona, Juan Francisca, Germán Horacio, Rafael Mugia, Ruano Llopis y Ricardo Sierra), lo que resultaba especialmente indicativo. Sin embargo, donde más se podía notar el nivel de solidaridad y mutua aceptación existente entre los artistas del país y los huéspedes españoles era en las muestras expresamente conjuntas de ambos.

En este sentido, la primera exposición conjunta realizada por españoles y mexicanos había sido la organizada por una reciente empresa fundada por los transterrados, la Librería Cristal de la editorial EDIAPSA, que introdujo entre sus actividades una galería de arte; la cual fue inaugurada en agosto de 1940 con una pionera "Exposición Hispano-Mexicana". Aparte de los artistas que se añadieron más tarde, intentando superar las fricciones, en la muestra figuró obra de los mexicanos Diego Rivera, el Dr. Atl, Juan Soriano y Alberto Michel, junto a la de los españoles Ramón Gaya, Miguel Prieto, Mariano Rodríguez Orgaz, Enrique Climent y Rodríguez Luna. Con todo, pese a que también la presencia mexicana fue pequeña en aquella colectiva organizada por los refugiados, resultó una exposición realmente significativa, porque los mexicanos no volvieron a sumarse a una iniciativa artística de los transterrados, para exponer conjuntamente, hasta doce años más tarde, cuando la convocatoria de la I Bienal Hispano-Americana, organizada en Madrid en 1951, y la llamada de Picasso a su boicot, les hiciera volverse a reunir⁶⁵.

Con todo, el evento artístico más sobresaliente del México de 1940 no fue ninguno de los citados, sino la Exposición Internacional del Surrealismo celebrada en la Galería de Arte Mexicano, que fue organizada por Wolfgang Paalen y César Moro, con la supervisión de Breton desde París. Inaugurada el 17 de enero, reunió a artistas de varias nacionalidades, incluidos españoles como 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. Esta muestra, entre otras repercusiones, originó importantes debates entre el realismo nacionalista del muralismo, apoyado oficialmente, y la mirada a lo internacional, en la que indirectamente influyeron los exiliados; quienes, en realidad, con intervenciones como las de Ramón Gaya y Josep Renau, prolongaron ciertos debates, como los ya citados surgidos en Va-

⁶⁵ Sobre las muestras conjuntas de 1940 véase *Ibidem*, 2005, pp. 172-174.

lencia —y recogidos en *Nueva Cultura* y *Hora de España*— que ponían el énfasis sobre el compromiso del artista, al que ahora afectaban las nuevas circunstancias del exilio⁶⁶.

Venían los españoles de una experiencia en la que, el compromiso social e incluso político del artista, era un deber prácticamente ineludible. Así, el surrealismo mismo, por ejemplo, además de la añorante temática española, tomaba en ellos tintes de realismo social, se convertía en "surrealismo social", como llamó Rodríguez Luna a su estilo. Pero pese a haber encontrado un clima propicio que les ayudara a mantener el compromiso socio-político, en su situación de huéspedes expectantes, y aun sin desprenderse de las identidades de sus arraigados nacionalismos y tradiciones, inicialmente, tanto en sus búsquedas artísticas como en sus aspiraciones estos refugiados miraban más a su inscripción en lo internacional que a lo que les rodeaba, lo que dificultó una rápida integración.

Pesó mucho en este arranque, claro está, el registro tanto de la situación de origen —la España del conflicto—, como las dificultades aparecidas en las primeras tomas de contacto entre el arte español y el mexicano, que provocaron un rápido posicionamiento de unos y otros artistas. De este modo, en la segunda etapa, que corrió paralela a la segunda guerra mundial, se mantuvo una conflictiva convivencia artística entre, por un lado, los expectantes españoles, que, creyendo —mientras duró el enfrentamiento bélico— en la posibilidad de su regreso, transplantaron a México sus formas de vida y asociaciones, lo que incluía un amplio abanico de partidos, militancias, nacionalismos, agrupaciones y resentimientos (y cada cual con sus locales, publicaciones, actos y línea de acción, pero sin abandonar las encendidas rivalidades ni propiciar las colaboraciones amplias que consolidasen la unidad en el destierro), y, por otro, los susceptibles mexicanos, sin proyección exterior y empeñados en potenciar su "espíritu nacional" o "mexicanidad"⁶⁷. La actividad artística de

⁶⁶ *Ibidem*, 2005, pp. 174-178.

⁶⁷ Esta *mexicanidad* tenía ciertos componentes revolucionarios y de mestizaje cuya incidencia en los españoles *trasplantados* 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

los españoles, en medio de este ambiente de provisionalidad, como cabía esperar, además de defender lo endógeno, sufrió una notable recesión general; a la par que, el conflicto bélico internacional, potenció tanto el refugio en la identidad y la idiosincrasia como las posturas combativas. No sorprende, por tanto, que surgieran serios enfrentamientos, como el que se suscitó en 1943 entre el pintor y crítico español Ramón Gaya y el influyente muralista Diego Rivera, apoyados por sus respectivos partidarios, a raíz de unos comentarios vertidos por el murciano y dirigidos a relativizar, en favor del ilustre precedente de Goya, ciertas apreciaciones del guanajuatense sobre la significación pionera del grabador mexicano Posada. Tales apostillas fueron tomadas por el lado de la susceptibilidad nacionalista y, los duros ataques lanzados por Rivera y sus seguidores contra el crítico, de no haber mediado la contestación con un gran homenaje de desagravio a Gaya durante su inmediata exposición individual, casi le obligan a abandonar el país. Igualmente, también surgieron pugnas entre los grandes artistas mexicanos sobre las que opinaron los españoles; como es el caso de la que, a finales de 1944, enfrentó a Rivera y Siqueiros en el medio periodístico acerca de la acción de la Academia y la función social que debía cumplir el arte, en la cual intervinieron artistas como Gabriel García Maroto, que reclamó una disposición solidaria con el arte diverso, como fórmula de enriquecimiento de las estrechas miras de la escuela mexicana.

Finalmente, acabado el conflicto armado mundial, el segundo lustro de los años cuarenta, que abraza la tercera etapa, llevó cierto optimismo a estos artistas —y a los exiliados en general— con el posicionamiento de la ONU contra Franco y la formalización de un gobierno republicano en el exilio. Lo cual, además, se vio acompañado por una época de bonanza económica mexicana y el inicio, entre los exiliados, de una progresiva búsqueda de integración en la realidad social del país. Aumentaron así las exposiciones de patrocinio oficial y privado, aunque mexicanos y españoles, que no olvidaron encontronazos como el citado entre Rivera y Gaya,

dolorosa del odio al hispano, al gachupín, al íbero. Yo no digo que este odio se manifieste agresivamente a toda hora y en todo lugar, pero asoma de mil modos; asoma lo suficiente para que el español se sienta como el judío en la Alemania pre-nazi. (...) 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)"; *Op. cit.*, 10-VI-1951, p. 3).

siguieron actuando por separado, tendiendo los transterrados, quienes en realidad no habían abandonado la idea del regreso a España y continuaban con sus maletas preparadas —como relató el gaditano Adolfo Sánchez Vázquez al tiempo que recordaba, ilustrativamente, la vigilancia sobre tales intenciones ejercida por García Maroto—, a un gran individualismo, similar al que ya les había recriminado Siqueiros, respecto al lustro anterior, en una carta abierta publicada en 1945 en la revista *Así*⁶⁸.

Una nueva etapa se desarrolló ya durante la década de los cincuenta. Se inició con significativos cambios político-culturales, ante los cuales los artistas comenzaron enfrentándose de forma cohesiva y combativa. Y es que, a comienzos de esos años cincuenta, el nuevo gobierno de Franco tanteó las posibilidades de establecer relaciones diplomáticas con México⁶⁹; intenciones a las que, no mucho después, siguieron una serie de re-

⁶⁸ De hecho, El Coronelazo les espetó entonces: "Casi todos vosotros habéis pintado como individuos, con unos peligrosos elementos nostálgicos en vuestro trabajo... Vuestra técnica, vuestro estilo y uso de los materiales es todavía exactamente igual a cuando vinisteis de España... la mayoría de vuestra producción han sido retratos aduladores, y vuestro mayor interés ha sido ganar dinero. Ninguna actividad pública, ni teorización, ni interés en la teoría de nuestro movimiento mexicano. Vuestros cuerpos están en México, pero vuestros corazones y pensamientos están en el mundo artístico de París del pasado inmediato..." (ALFARO SIQUEIROS, DAVID: "Carta abierta a los pintores españoles republicanos", *Así*, n.º 250, 6-X-1945, recogido por FULTON, CHRISTOPHER: "El éxodo español y el arte moderno en México: La migración de un ideal hispanista", *Goya*, n.º 321, Madrid, noviembre-diciembre 2007, pp. 365-382). Por su parte, Sánchez Vázquez, en una entrevista realizada en 1995 por Paloma Ulaia y James Valender, relató así lo que ocurrió en México durante los primeros años: "el exiliado vivía con los ojos puestos en España. Se llegaba incluso a extremos cómicos, como el que protagonizó Gabriel García Maroto. Éste había vivido en México antes de la guerra y estaba casado con una mexicana; sin embargo, estaba más obsesionado que nadie con la idea de volver a España. Y fue tanto así, que no aguantaba la idea de que los demás pudieran renunciar a esa posibilidad. Así, según cuentan, recorría inquisitorialmente las casas de exiliados para averiguar si habían comprado muebles; porque, si los habían comprado, eso era una prueba inconfundible de que ya no pensaban volver a España. Igualmente, si uno se compraba un coche o enviaba a sus hijos a la universidad, eso significaba que había renunciado al regreso. Había que estar con las maletas siempre empacadas, listas para la vuelta... Es verdad que en los años primeros del exilio todo el mundo pensaba en volver. Es más, se siguió pensando en ello durante muchos años, creo que todavía en los años 56, 57, 58, si se hubiera dado la posibilidad de volver, el 70 u 80 % de los exiliados hubiera vuelto." (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, A.: *Recuerdos y reflexiones, Asociación d'Idees-GEXEL*, 1997, p. 189). Por lo demás, para un desarrollo más amplio respecto a la actuación de los artistas españoles exiliados en México durante los años cuarenta y sus implicaciones, además del recién citado artículo de Christopher Fulton, en el que se hace un valioso análisis sobre la significación e influencia de estos artistas en la escena artística mexicana y su dinamización, véase CABAÑAS BRAVO, M.: *Op. cit.*, 2000, pp. 753-791 y Rodríguez Luna, ..., *Op. cit.*, 2005, pp. 145-230.

⁶⁹ En esta dirección hicieron declaraciones en 1951 los ministros españoles de Asuntos Exteriores, Alberto Martín Artajo, y Educación Nacional, Joaquín Ruiz Giménez (recogidas por DAVO LOZANO, JORGE: "El Ministro de Relaciones de España habla de nuestra amistad", *Excelsior*, México, 28-IX-51, pp. 1 y 12; "Franco no cederá bases aéreas y navales a los Estados Unidos", *Excelsior*,

flexiones conciliatorias sobre los "expatriados" provenientes de algunos intelectuales de la España de Franco⁷⁰. No obstante, las amplias movilizaciones en México de los artistas e intelectuales, que unieron claramente a mexicanos y españoles ante diversos acontecimientos, contribuyeron a sensibilizar a la opinión pública mexicana sobre el problema de los exiliados españoles. No cayeron en el vacío, pues, sus protestas ante la deportación de republicanos españoles en la Argentina, ante la firma del acuerdo militar hispano-estadounidense que convertiría a España —decían sus escritos— "en una base de guerra yanqui" o ante la represión y encarcelamiento de los dirigentes de la huelga de Barcelona. Actuaciones que, además, se vieron unidas a otras acciones de respuesta, entre las que destaca la celebración en México, en noviembre de 1951, del Congreso Español de la Paz, que se presentó como una contestación al pacto militar hispano-norteamericano⁷¹ y, sobre todo, ya que el protagonismo vino de la directa y notoria actuación de los artistas españoles y mexicanos, la repulsa a la Bienal Hispano-Americana convocada en 1951 por el gobierno de Madrid, coronada en 1952 con la celebración en la capital azteca de una destacada muestra conjunta de rechazo, la *Contra-Bienal*.

El nuevo presidente mexicano entre 1952 y 1958, Adolfo Ruiz Cortines, no abandonó la política del país hacia los exiliados, aunque tampoco tuvo inconveniente en apoyar en 1955 el ingreso de España en la ONU, ni en que funcionaran en México y Madrid ambiguas representaciones, que hacían las veces de verdaderos consulados, ni en incrementar las relaciones comerciales. Por otro lado, a lo largo de la década se abrió

1-X-51, pp. 1 y 9 y "Franco desea establecer con México un intercambio cultural", *Excelsior*, 29-IX-51, pp. 1 y 10; "Lamenta España que México no tenga relaciones con ella", *Excelsior*, 6-X-51, p. 1). Era un primer —y fallido— intento de acercamiento para establecer relaciones diplomáticas con México; aunque por diversas razones no se vieron plenamente logradas hasta 1977, como luego veremos.

⁷⁰ ARANGUREN, JOSÉ LUIS: "La evolución espiritual de los intelectuales españoles en la emigración", *Cuadernos Hispanoamericanos* n° 38, Madrid, Febrero 1953, pp. 123-157 y CASAMAYOR, ENRIQUE: "Nuestro tiempo y el de ellos", *Cuadernos Hispanoamericanos* n° 39, Madrid, Marzo 1953, pp. 392-393. Moreno Villa, a quien Aranguren toma como ejemplo de "expatriado" (pues la atribuye que, en él, "la españolidad es un mero accidente"), contestó airado al filósofo en su artículo "Nuestra evolución", *El Nacional*, México, 5-VII-1953, p. 3 (sobre el tema también véase CABAÑAS BRAVO, MIGUEL: "México me va creciendo. El exilio de José Moreno Villa", en AA.VV. (Aznar ed.): *Op. cit.*, 1998, pp. 211-213; así como las referencias anteriores).

⁷¹ Sobre estos hechos véase CABAÑAS BRAVO, MIGUEL: *Artistas contra Franco. La oposición de los artistas mexicanos y españoles exiliados a las Bienales Hispano-Americanas de Arte*, México, UNAM, 1996, pp. 43-62.

la posibilidad a los transterrados de hacer viajes de turismo a España, que en muchos casos se convirtieron en tanteos y tomas de contacto antes del regreso. Aunque tanto o más importante fue la progresiva entrada en la escena cultural y política del exilio de la joven generación, cuya educación diferencial venía contribuyendo a mantener su identidad española⁷².

Este refuerzo tuvo su momento cumbre con la creación en México, a los veinte años del término de la guerra, del llamado *Movimiento Español del 59*, una asociación juvenil sin filiaciones políticas, que llegó a contar con más de trescientos miembros entre los 15 y 30 años. Su objetivo, para el que contaban con las nuevas generaciones estudiantiles del interior de España, era luchar contra el franquismo coordinando los esfuerzos "con un espíritu" y unas formas "más positivas y operantes" que las aplicadas hasta entonces por la emigración republicana, a la que siempre vieron envuelta en rencillas y, en ese momento, con un "panorama de pasividad expectante"⁷³.

Esta década, que mostrará un claro reemplazo generacional, quedará así enmarcada por dos interesantes episodios del exilio, como fueron las protestas de 1951-1952 y el Movimiento del 59, y, en cuanto al desarrollo del arte, al igual que en España, resultará notablemente intensa y deci-

⁷² La educación de esta generación, como dijimos, dependió de los propios transterrados, quienes a su llegada a México fundaron diversas instituciones de enseñanza (destacando entre las más influyentes el Instituto Luis Vives, la Academia Hispano-Mexicana y el Colegio Madrid), lo que fue un factor muy importante en su "españolidad". Patricia Fagen, en este sentido, señala tras el análisis de esta profunda incidencia: "Los hijos de los transterrados crecieron, así, en dos ambientes distintos: el español y el mexicano. Para los que llegaron a la madurez en la década 1940-1950, la influencia dominante es la española; para los que llegaron a la edad escolar en la década siguiente, fue mexicana. A los que asistieron a uno de los colegios [españoles] antes de 1950 por lo general les quedó un fuerte vínculo con España y con un sentimiento comunitario que, en muchos casos, prevaleció durante los años universitarios y aún después. Incluso aquellos que asistieron a los colegios a mediados y fines de la década 1950-1960 adquirieron un sentimiento de identidad española que, desde entonces, ha sido cada vez más difícil inculcar a los alumnos más jóvenes. Aunque los colegios han seguido dando a los jóvenes españoles una educación española modificada, el ambiente ha sido cada vez más mexicano" (FAGEN: *Op. cit.*, 1973, p. 84).

⁷³ "Declaración de los principios del Movimiento Español de 1959" (encabezada por José Miguel García Ascot —secretario general— y firmada por decenas de jóvenes, entre ellos bastantes artistas: Xavier de Oteyza, Félix Candela, José de la Colina, Vicente Rojo, Ramón Puyol, Ruy Renau, Antonio Sbert, etc.), *Boletín de Información. Unión de Intelectuales Españoles*, n° 11, México, febrero-marzo 1960, p. 3. Véase también en la misma publicación "Movimiento Español 1959" y GARCÍA ASCOT, J. M.: "Tradicición y traición", ambos en *Ibidem*, pp. 21-22; FAGEN: *Op. cit.*, 1973, pp. 131-135 y AUB, ELENA: *Historia del Movimiento Español de 1959. Una última ilusión*, México D.F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/INAH, 1992.

siva en la evolución y rumbos de los artistas transferrados. Fueron las exposiciones colectivas, no obstante, las que, en principio, más hicieron no sólo por la integración de los españoles en el escenario artístico mexicano, sino también por su propia cohesión y avance promocional; ya que en ellas, los artistas transferrados de mayor renombre, pudieron reforzar su presencia e identidad asociando su nombre a diferentes causas y estéticas, mientras que, los artistas de segunda generación, aprovecharon para darse a conocer e ir definiendo sus posturas.

El punto de arranque y, sin duda también, la exposición conjunta más importante de la década, fue la originada a raíz de la citada oposición a la I Bienal Hispano-Americana, ya que, desde 1940, españoles y mexicanos no se habían unido en una gran exposición y habían actuado, sin embargo, de forma bastante independiente. Hay que resaltar sobre la ocasión, pues, la unidad en lo ideológico, que permitió superar los enfrentamientos artísticos que polarizaban tanto a los propios mexicanos como a los españoles y olvidar momentáneamente los conflictivos nacionalismos y los estrechos caminos estéticos que les mantenían separados. Ello les llevó a completar su larga lista de actuaciones con la organización de la *I Exposición Conjunta de Artistas Plásticos Mexicanos y Españoles Residentes en México*, que así se llamó oficialmente su *Contra-Bienal*, inaugurada en febrero de 1952 en el Pabellón de *La Flor* del Bosque de Chapultepec.

A ella concurrieron unas trescientas obras de sesenta y tres artistas autóctonos y veintiocho españoles, entre quienes se encontraban los mexicanos más representativos y destacados del momento: Rivera, Siqueiros, Tamayo, Xavier Guerrero, Chávez Morado, O'Higgins, María Izquierdo, Olga Costa, Leopoldo Méndez, Rodríguez Lozano, Raúl Anguiano, Germán Cueto, etc.; así como buena parte de los españoles más representativos, entre ellos Rodríguez Luna, Josep Renau, Moreno Villa, Elvira Gascón, Fernández Balbuena, Bardasano, Juana Francisca Rubio, Manuela Ballester, Miguel Prieto, Colinas, Giménez Botey, Camps Ribera, Marín Bosqued, Ceferino Palencia, Germán Horacio, Peinado o, entre los más jóvenes, García Narezo, M^a Luisa Martín, Vicente Rojo, Jordi Camps o Luis Alaminos; caracterizándose la muestra, en general —como se puso de manifiesto desde las primeras crónicas y los discursos inaugurales—, no sólo “por la sagrada misión del compañerismo ideológico”, sino también por el predominio en la obra presentada de un claro realismo social,

dirección que evidentemente no podía figurar del mismo modo en la Bienal madrileña⁷⁴.

La cuestión, pues, tiene mucho que ver con el clima que vivió la escena artística mexicana durante los años cincuenta, en los cuales, aunque persistiría el apoyo político e ideológico a los artistas e intelectuales exiliados, los caminos y concepciones plásticas iban a ser cada vez más diversos. La forma cohesiva y combativa con la que se había actuado, conforme avanzaron los años, fue poco a poco desgranándose y perdiendo fuerza; como demuestra la ilustrativa línea seguida en la oposición a las posteriores ediciones de la Bienal Hispano-Americana o como es apreciable frente a las que, a finales de la década, organizó el gobierno mexicano bajo el título de Bienales Inter-Americanas, que comenzaron vetando la participación a los españoles exiliados.

Es decir, en 1958 el Instituto Nacional de Bellas Artes convocó la Primera Bienal Inter-Americana de Pintura y Grabado, que aparejaba una exposición nacional paralela. Pero la ocasión mostraría esa habitual suspicacia e, incluso, a veces incoherencia entre los artistas mexicanos y los españoles; lo cual hizo al pintor Alberto Gironella, quien siempre estuvo muy ligado a estos últimos, expresar su disconformidad alegando la discriminación de estos artistas españoles en la Bienal: “Otra cosa —indicó Gironella— que nos preocupa a todos nosotros: le han dado veinte plazas a Santo Domingo, que habrán sido repartidas entre los favoritos de Trujillo, mientras que los pintores residentes en México, refugiados políticos, no podrán participar. Un Rodríguez Luna, un Souto, que han sido maestros de nuevas generaciones, que llevan veinte años viviendo aquí; eso es un disparate”⁷⁵.

⁷⁴ Para un análisis más detallado tanto de la Exposición Conjunta mexicana como de la Bienal madrileña, véanse de CABAÑAS BRAVO, M.: *Artistas contra Franco...*, Op. cit., 1996, pp. 63-91, *La política artística del franquismo...*, Op. cit., 1996, pp. 383-398, 531-550 y Op. cit., 2005, pp. 230-264.

⁷⁵ TIBOL, RAQUEL: *Documentación sobre arte mexicano*, México, FCE, 1974, p. 94. También puede consultarse el discurso inaugural del director del INBA: ÁLVAREZ ACOSTA, MIGUEL: *Primer Salón Anual de Pintura y Grabado. Primera Bienal Interamericana de Pintura y Grabado*, México, INBA, 1958. Por otro lado, también entre los pintores mexicanos de la sección de concurso, casi estuvieron excluidos todos los pintores más avanzados. Entre los excluidos españoles exiliados, únicamente hubo menos problemas para jóvenes grabadores como Moreno Capdevila, el resto solo pudieron hacer acto de presencia a través de las exposiciones paralelas que conllevó la organización de la Bienal. Curiosamente, no obstante, el primero de los pintores citados por Gironella, ya inaugurada la Bienal, fue invitado por el comisario de la Bienal, Miguel Salas Anzures, a formar parte del jurado. Rodríguez Luna habló luego en el diario *Novedades* de esta experiencia, señalando: “La

Aunque se intentaron corregir este tipo de arbitrariedades⁷⁶, lo cierto es que las dos Bienales Inter-Americanas que se llegaron a celebrar, la de 1958 y la de 1960, reflejaron bien lo que estaba ocurriendo en la escena artística mexicana, es decir el duro enfrentamiento entre dos principales oponentes artísticos: el realismo social, que predominó en la primera, y el expresionismo abstracto, que lo hizo en la segunda⁷⁷. Y precisamente fue en esta segunda ocasión cuando la presencia de los españoles transterrados comenzó a tener menos trabas, acudiendo a ella —o bien al Festival de Artes Plásticas paralelo que se celebró en diversas galerías— refugiados como Remedios Varo, Enrique Climent o Elvira Gascón y, sobre todo, la joven generación: Antonio Peláez, Benito Messeguer, Vicente Rojo, Moreno Capdevila o Lucinda Urrusti, los tres últimos precisamente distinguidos por el jurado de la muestra oficial⁷⁸.

participación que como miembro del jurado he tenido en la Primera Bienal Interamericana de Pintura y Grabado ha sido, para mí, algo realmente inesperado. Yo no había sido invitado a exponer en ella, a pesar de ser un pintor conocido, con veinte años de residencia en México y con casi otros tantos de poseer la nacionalidad mexicana y ejercer el profesorado en la Escuela de San Carlos, donde he contribuido a formar varias promociones de jóvenes pintores. Sin embargo, no reclamé ni protesté por ello, ateniéndome a mi conducta de hombre bien agradecido para con este generoso país, en cuya hospitalidad hallé una segunda patria y al cual no debo, ni puedo, exigir nada". Y, en cuanto a su criterio al juzgar, entre otras cosas, comentó: "Pensé por consiguiente, que debía ir al Jurado de la Bienal, en primer lugar, a juzgar sin pasión y a discernir con justicia, pero a defender, naturalmente, también, como no podía ser menos, mi concepción del arte y, concretamente en este caso, de la pintura: una pintura profundamente humana, altamente espiritual, como yo creo que debe ser la pintura y como creo que lo ha sido en sus momentos más deslumbrantes. ¿Que esta definición resulta un poco vaga tratándose de algo tan complejo como es la creación artística? Yo se muy bien lo que me digo, y también lo saben aquellos que no han caído en el peor de los sectarismos, esto es, en la huida de toda responsabilidad humana, de todo rigor estético. Donde verdaderamente reside la vaguedad es en los teóricos del arte abstracto, que, para sostener sus puntos de vista, apenas pueden acogerse a otra cosa que a la lucubración vacía, a los residuos de ciertas filosofías decadentes". (RODRÍGUEZ LUNA, A.: "Notas sobre la Bienal", *Boletín Informativo. Unión de Intelectuales Españoles*, nº 8, México, enero 1959, pp. 12-13; recogido del diario *Novedades*. Para más información sobre la Bienal Interamericana y la participación de los exiliados españoles véase CABAÑAS BRAVO, M.: *Op. cit.*, 2005, pp. 287-291 y 300-302).

⁷⁶ Así ocurrió, por ejemplo, con la corrección de la marginación de los transterrados españoles en la exposición *Art Mexicain Contemporain* que se llevó al Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris en 1958 —y que también pasó por Burdeos, Lille, Lyon y Toulouse—, en la que figuraron Souto, Rodríguez Luna, Bartolí, Moreno Capdevila y Vicente Rojo.

⁷⁷ Véase el claro análisis de GOLDMAN: *Op. cit.*, 1989, pp. 64-67 y CABAÑAS BRAVO, M.: *Op. cit.*, 2005, pp. 287-291 y 300-302.

⁷⁸ Coincidieron estas Bienales Interamericanas con el proyecto de celebrar la IV Bienal Hispano-Americana en Quito, lo que suponía una confluencia de intereses y un nuevo reto. Pero para los transterrados, ante el buen trato recibido en la de Barcelona y las dificultades en la Inter-Americana, la edición de Quito se vería como ocasión de toma de contacto con las instituciones artísticas españolas para ir preparando un posible regreso a la península. En este sentido facilitó las cosas el Instituto de Cultura Hispánica (organizador de la Bienales), como ocurrió con Gaya, Vela Zanetti

Las circunstancias, pues, habían hecho que los artistas latinoamericanos y los españoles de dentro y fuera tuvieran intereses y mantuvieran actitudes diferentes frente a las iniciativas artísticas convocadas desde España. La evolución de las posturas de los artistas españoles transterrados ante las Bienales Hispano-Americanas resulta, así, altamente significativa de su actitud frente a la evolución de España y de su ambigua situación y posición artística en México⁷⁹. No obstante, tanto en unas como en otras bienales, además de la progresiva incorporación de la joven generación de artistas al debate político-artístico, lo que realmente se puso de manifiesto fue la cada vez más clara evolución de la plástica hacia las *evasivas* corrientes internacionales; a la vez que sus ediciones mostraron cómo fue decayendo la combativa unidad de comienzos de los años cincuenta y se fueron diferenciando las actitudes de los artistas transterrados y los latinoamericanos, cada uno con su tipo de intereses frente a las políticas artísticas de España o de Latino-América.

De este modo, llegamos a comienzos de la década de los sesenta y nos encontramos con una nueva etapa, la quinta y última de este exilio, iniciada realmente a finales de los años cincuenta y que iba a durar ya hasta que, la muerte de Franco y el proceso democratizador que siguió, dejara definitivamente abierta a los transterrados la puerta de España, así como

o Enrique Climent, estos dos últimos preparados para participar en Quito, aunque esta edición no llegara a celebrarse por los aplazamientos de la XI Conferencia de la OEA. Esta misma buena voluntad también la expresó este organismo hacia los pintores españoles exiliados o residentes en París, quienes habían comenzado a volver a España mucho antes que los transterrados mexicanos. Mas, frente a la favorable disposición desde España y la actitud de acercamiento que mostraron muchos transterrados, los artistas americanos de cierto renombre, como los mexicanos Rufino Tamayo o José Luis Cuevas, a quienes importaba menos una buena relación con la España del momento, continuaron manifestado su oposición a concurrir a la Bienal Hispano-Americana de Quito alegando un origen "franquista". La exposición de "Arte de América y España", en la que Luis González Robles consiguió transformar las desprestigiadas Bienales Hispano-Americanas, y que, tras largos preparativos, se inauguró en mayo de 1963 en el Retiro madrileño, consiguió finalmente atraer a prestigiosos artistas de ambos hemisferios americanos, aunque nuevamente no sólo hubo que contar con desplantes de españoles del interior (Tàpies, Millares, Saura...), sino también de mexicanos como Cuevas, quien afirmó —como Tamayo años atrás— que le habían asegurado el premio y que no participaba por oponerse al régimen de Franco. (Sobre este proceso: CABAÑAS BRAVO, M.: *El ocaso de la política artística americanista del franquismo. La imposible continuidad de las Bienales Hispano-Americanas de Arte*, Toluca, Ins. Mexiquense de Cultura-Museo Taller Nishizawa, 1995; pp. 29-111; CABAÑAS BRAVO, M.: *Artistas contra Franco*, *Op. cit.*, 1996, pp. 132-149; así como la visión de Cuevas: FOPPA, ALAÍDE: *Confesiones...*, *Op. cit.*, 1975, pp. 133-134).

⁷⁹ CABAÑAS BRAVO, M.: "Presencia e influencia en España del arte americano a través de las Bienales Hispanoamericanas", en CABAÑAS BRAVO (coord.): *El arte foráneo en España. Presencia e influencia*, Madrid, CSIC, 2005, pp. 467-484.

también les dejara la difícil opción entre las raíces españolas o el nuevo arraigo mexicano. No obstante, tanto en cuanto a ellos como a la política del momento, se puede distinguir claramente entre lo ocurrido en la década de los sesenta y en la primera mitad de la siguiente.

En efecto, respecto a los exiliados, en junio de 1960 los partidos republicanos se unificaron, fundando en París, México y clandestinamente en Madrid la ARDE (Acción Republicana Democrática Española). De este modo, a lo largo de la década, la iniciativa de la lucha antifranquista cambió de escenario, puesto que no sólo miró ya fundamentalmente a Europa⁸⁰, sino que también fueron las viejas y nuevas fuerzas políticas del interior de España las que tomaron la delantera, haciendo que el exilio, política e instrumentalmente, fuera perdiendo día a día su razón de ser.

En México, la política fue dirigida en este período por dos presidentes, Adolfo López Mateos (1958-1964) y Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970), quienes continuaron manifestando públicamente que su país no reconocería al gobierno de Franco. El gobierno del primero incluso quiso destacar por su apoyo a las artes⁸¹, aunque con una política ambivalente que tanto continuó ayudando al movimiento realista como, en un esfuerzo modernizador que les sintonizara con la cultura internacional, promovió la abstracción y otras tendencias⁸².

La década fue también una época de crecimiento para México, que quiso culminarse con la organización de los costosos Juegos Olímpicos de 1968 (cuyo Palacio de Deportes —dicho sea de paso— fue construido por los arquitectos Félix Candela, Antonio Peyrí y Castañeda). Durante su preparación, se sucedieron manifestaciones estudiantiles y huelgas que acabaron con la intervención del ejército y la trágica matanza de octubre en la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco. Se encontraban en los puestos de mando estudiantiles no pocos hijos de transterrados

⁸⁰ En este sentido no sólo conviene destacar hitos tan significativos como la reunión en 1962 del "Movimiento Europeo" en Munich, primer encuentro público de políticos e intelectuales españoles peninsulares y republicanos exiliados, sino también el Movimiento Europeísta de México, formado en 1965 por políticos moderados que deseaban ver a España integrada en la Comunidad Económica Europea como vía democratizadora más rápida que la de las relaciones con los países latinoamericanos (MARICHAL, JUAN: "Las fases políticas del exilio" en ABELLÁN: *Op. cit.*, t. 2, 1976, pp. 233-234; TAMAMES, RAMÓN: *La República y la Era de Franco*, Madrid, Alianza Ed., 1981 (8ª ed.), pp. 478-479, 540 y FAGEN: *Op. cit.*, 1973, p. 175, n. 13).

⁸¹ Así, durante el mismo, las instituciones artísticas prosperaron y se pusieron al día, inaugurándose importantes museos, como los de Arte Moderno y Antropología.

⁸² Cfr. GOLDMAN: *Op. cit.*, 1989, pp. 71-72.

que, unidos a la juventud mexicana, protestaban por la inoperancia del sistema y en demanda de cambios en una realidad nacional de la que se sentían parte. Rompían con ello la vieja norma, aceptada por los refugiados españoles, de no intervenir en la política mexicana, por lo que no es extraño que fueran acusados de ser uno de los grupos de radicales extranjeros, responsables de la matanza, al querer "completar la obra de sus padres"⁸³.

En cuanto al panorama artístico, la década de los años sesenta, a pesar de las bajas y regresos⁸⁴, también fue fecunda para los artistas transterrados, aunque en especial entre los jóvenes, que fueron quienes tomaron protagonismo. La Bienal Inter-Americana de 1960, como vimos, había abierto la década aceptando e, incluso, dando reconocimiento a algunos de los jóvenes transterrados: Rojo, Peláez, Messeguer, Capdevila, Urrusti, etc. Pero también era clara en ella una inclinación hacia la abstracción, que, recordando el limitado panorama mexicano, con su omnipresente realismo so-

⁸³ FAGEN: *Op. cit.*, 1973, pp. 203-204. El momento, pues, no era nada fácil para esta generación, como describe Enrique Monedero, uno de sus integrantes: "Después de las renunciaciones y la reconciliación empezamos a ser mexicanos. El caso no sobra porque es bien cierto que constituíamos un grupo, una estirpe. La llamada 'segunda generación' iba conformándose con una mayoría de profesionistas con una escolaridad superior a la de sus padres. La universidad sirvió de aglutinante y fue allí donde se dio el mayor grado de politización nacionalista entre los hijos de refugiados. Los acontecimientos de 1968 sirvieron para reunir a muchos de los ex alumnos de las escuelas del exilio. Su participación fue comentada... y criticada: 'Los hijos de refugiados, cuyos padres fueron algunos revolucionarios y hoy casi todos son ricos... gracias a Cárdenas... estos muchachitos criollos deberían entender que no tienen por qué completar la obra de sus padres. Y si no pueden entender esto por elementales razones de gratitud, entonces que comprendan que esta obra no quedó truncada en México', escribió un periodista de claras tendencias antihispanistas. Cabe puntualizar que los hijos de refugiados tuvieron una participación no como grupo por sí mismos, sino dentro de sus facultades, como cualquier miembro de la comunidad estudiantil (...). Pero 1968 no borró las fronteras étnicas. Los amigos, los verdaderos amigos pertenecían al mismo medio. La tendencia a contraer matrimonio entre hijos de refugiados es de enorme frecuencia: se comparte la cultura, el origen, la nostalgia.../ La tercera generación se está formando: el Vives y el Madrid cuentan con alto porcentaje de alumnos que son nietos de aquellos refugiados. Muchos otros acuden a escuelas oficiales o a institutos bilingües. De cualquier modo, la tercera generación sigue vinculada al origen por medio de las casas regionales, los centros deportivos e instituciones culturales que siguen congregando a los hijos y nietos del exilio", (MONEDERO: *Op. cit.*, en SÁNCHEZ-ALBORNOZ: *Op. cit.*, 1991, p. 216).

⁸⁴ Ya durante la década anterior se habían producido notables fallecimientos (Bartolozzi, Moreno Villa, Miguel Prieto, Marcel·li Porta, entre otros) y, desde sus años finales, comenzaron a aumentar las instalaciones en Europa o los regresos a España (Josep Renau, Manuela Ballester, Ramón Gaya, José Vela Zanetti, José Bardasano, Juana Francisca, etc.). Durante los años sesenta el proceso continuaría aumentando: Cristóbal Ruiz, Remedios Varo, José Horna, Arturo Souto, Ramón Peinador, Fernández Balbuena o García Maroto, son algunos de los artistas que fallecieron ahora, y Souto, Giménez Borey, Enrique Climent, Antonio Ballester, Pere Calders están entre los que regresan, aunque algunos sólo temporalmente.

cial e incluso su atávica predilección por el expresionismo y lo figurativo, explica que se produjera una notable reacción anti-abstracción, apareciendo un nuevo expresionismo figurativo que fue el que caracterizó la vanguardia mexicana del momento. Era un expresionismo, como se ha dicho, "distinto del realismo social por la subjetividad existencial y ecos surrealistas, que utilizaba además un vocabulario plástico extraído de Orozco, el Expresionismo europeo y del propio Expresionismo abstracto"⁸⁵.

Esta fue la base estética del importante y representativo grupo figurativo *Nueva Presencia* (o *Los Interioristas*, como se les llamó en principio), que agrupó entre 1961 y 1964 a dieciséis significativos artistas, entre los que destacaron tres notables transterrados: Antonio Rodríguez Luna —de una generación anterior a la mayoría de los componentes—, Francisco Moreno Capdevila y Benito Messeguer⁸⁶, lo que sin duda contribuyó a que, en su común "interiorismo" o neohumanismo figurativo, además de la conexión con la tradición pictórica española, latiera un anti-franquismo y apoyo ideológico a los republicanos españoles, que emergió claramente en numerosas ocasiones⁸⁷.

Con todo, convivía un doble camino estético en la plástica mexicana, el de la abstracción y el del expresionismo figurativo, en los que se ha subrayado la presencia e influencia española⁸⁸. En el segundo de los caminos, sin

⁸⁵ GOLDMAN: *Op. cit.*, 1989, p. 67.

⁸⁶ Además de éstos, los trece artistas restantes que participaron de los conceptos del grupo fueron: Arnold Belkin, Rafael Coronel, Francisco Corzas, José Luis Cuevas, Gastón González César, Leonel Góngora, Francisco Icaza, José Hernández Delgadillo, Nacho López, José Muñoz Mediana, Emilio Ortiz, Artemio Sepúlveda y Héctor Xavier.

⁸⁷ *Ibidem*, 1989, pp. 75 y ss.

⁸⁸ Conviene destacar, con todo, la convivencia de un doble camino estético en la plástica mexicana y la presencia e incluso influencia —bien desde España, bien en el propio México— de los artistas españoles, tal como registraban en 1964 tanto Ida Rodríguez Prampolini, respecto a la abstracción, como Margarita Nelken, en cuanto 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 1964, en un intento de integrar el arte latinoamericano —y en especialmente 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 Felguérez (RODRÍGUEZ PRAMPOLINI: *El arte contemporáneo. Esplendor y agonia*, México, Pormaca, 1964, p. 150). Por su parte, Nelken, insistía en el permanente apego de México al expresionismo figurativo, que 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 había llevado a la existencia en la actual plástica mexicana de un vigoroso expresionismo, cuyos ejemplos consideraba detenidamente. Si, entre los numerosos casos expuestos, respecto al alemán, dedicaba especial

embargo, hay que situar a la mayoría de artistas transterrados. Éstos ampliaron sus fronteras más que en ningún otro momento anterior, especialmente los jóvenes, a quienes fue frecuente ver exponiendo en los países del sureste de Estados Unidos y en los certámenes latinoamericanos, llegando los más inquietos a los certámenes y galerías de París, Florencia, Tokio, Nueva Delhi y otros lejanos lugares, como ocurrió con los viajeros Lucinda Urrusti, Marta Palau, Vicente Rojo, Peyrí, Antonio Peláez, Capdevila, Messeguer, Vicente Gandía, Bartolí, Xavier Oteyza, Chamizo, etc. Por otra parte, incluso España misma, durante esta década también se convertirá en lugar de exposición para ambas generaciones de transterrados⁸⁹.

Respecto a México, la presencia de la generación más madura de transterrados fue decayendo, aunque a menor ritmo que la actividad artística de sus instituciones y las exposiciones que les agrupaban. Así, varias de estas sirvieron para poner en escena a algún joven artista, como hizo el Orfeo Catalá, que en 1962 presentó —junto al *Salón de la Plástica Mexicana*— las primeras individuales de Moreno Capdevila u organizó muestras como la de *Artistas catalanes*, celebrada en junio del mismo año en las Galerías Excelsior (a instancias del propio Orfeo y el Institut Catalá de Cultura). Pero, en general, la actividad de estos centros —y especialmente del Ateneo Español—, únicamente resultaba operativa y agrupadora frente a posturas testimoniales y de solidaridad ideológica, como la *Exposición Colectiva de Ayuda a los Prisioneros Políticos Españoles*, celebrada allí durante el último trimestre de 1961⁹⁰. O con muestras de homenaje a al-

atención a Mathias Goeritz (sin olvidar su destacado papel en la española Escuela de Altamira, "decisiva —la calificaba— en el desarrollo de tendencias innovadoras en el Occidente de la Europa de la última post-guerra"); como ejemplo de la incidencia de la corriente hispana se centraba en Rodríguez Luna, que además representaba bien al transterrado, aunque —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" (NELKEN: *El expresionismo en la plástica mexicana de hoy*, México, SEP-INBA, 1964, pp. 43 y 99. Sobre ambos planteamientos véase también CABAÑAS BRAVO: *Op. cit.*, 2003, pp. 672-673).

⁸⁹ Así, unos reencontrándose con sus raíces, otros buscando nuevos horizontes, a lo largo de los 60 se pudo ver obra aquí de Ramón Gaya (Galería Mayer de Madrid, 1960); Juan Chamizo (Salón de Otoño de Madrid, 1960); Arturo Souto (Galería Quijote de Madrid, en Vigo y Santiago, 1962); Juan Eugenio Mingorance (Galería de Arte Plaza de España, Madrid 1963); Vela Zanetti (Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1963; Galería Juana Mordó de Madrid, 1967); Enrique Climent (Sala Cisne de Madrid 1964); Vicente Rojo (Galería Lleonart de Barcelona y Neblí de Madrid, 1964); Antonio Peláez (Ateneo de Madrid, 1964); Antonio Peyrí (Ateneo de Madrid-Sala Santa Catalina, 1964; Galería René Metras de Barcelona, 1966); etc.

⁹⁰ Su objetivo era el de reunir fondos para "la lucha por la libertad del pueblo español", por lo que en ella colaboraron y donaron obras con este objetivo numerosos transterrados (R. Varo, Elvira

gún artista, como las dedicadas por este Ateneo a Picasso entre enero y febrero de 1962 o a Cristóbal Ruiz en diciembre de 1968. Lo común en los centros de exiliados fue, sin embargo, la convocatoria de puntuales exposiciones para rellenar el espacio cultural, poco comprometidas política y estéticamente y con amplia cabida para el artista principiante y aficionado, como fue el caso, por ejemplo, de las convocadas por la Casa Regional Valenciana, que fue perdiendo el peso de sus grandes figuras (Renau, Climent, Ballester, etc.) o el Orfeó Català, pese a que la relación —ante los vínculos afectivos que se dejaban— nunca se perdiera⁹¹.

Entre los viejos transterrados, Rodríguez Luna, Remedios Varo o Elvira Gascón fueron algunos de los artistas más activos y conocidos que quedaron, pero realmente se trataba del momento de la nueva generación, la mayor parte de la cual, sumándose al proceso iniciado a finales de la década anterior, fue presentado ahora sus primeras individuales⁹²; al tiempo que fueron acumulando distinciones en las numerosas convocatorias nacionales e internacionales a las que se presentaron y que les sirvieron de aliciente⁹³.

Gascón, etc.).

⁹¹ Podríamos recordar, por ejemplo, el caso de los valencianos, que a pesar de celebrar muestras colectivas en su casa regional (véase, por ejemplo, sobre la de 1969 el catálogo *Exposición colectiva de pintura presentada por la Casa Regional Valenciana*, México, Casa Regional Valenciana de México, 27-VII/12-VII-1969), les faltaba ya el peso del que había gozado el centro en otras convocatorias. No obstante, continuaban los vínculos familiares y afectivos dejados, de modo que, a pesar de los regresos o las instalaciones en otros países intentado un acercamiento europeo, los viajes a México y la participación en sus convocatorias y exposiciones sería algo normal. Baste recordar, entre otros, el caso del matrimonio Renau-Ballester (Manuela Ballester, por ejemplo, ganaba en 1962 el primer premio del Concurso de Carteles de la Casa Valenciana de México para anunciar las fallas, y desde 1968 expuso habitualmente con sus hermanas); aunque también podría citarse el regreso y exposiciones de Enrique Climent, la situación semejante de Arturo Souto, las muestras de Vela Zanetti, etc.

⁹² Como fueron, entre otras, las de Vicente Gandía (1959), José Enrique Rebolledo (1960), Virgilio Ruiz (1960), Pedro Preux (1960), Antonio Peyrí (1961), Juan Somolinos (1961), Moreno Capdevila (1962), Puri Yáñez (1962), Antonio Serna (1962), Manuel Tarragona (1962), Benito Messeguer (1963), M^a Teresa Toral (1963), Regina Raulí (1963), Marta Palau (1963), José Luis Marín (1964), Toni Sbert (1967), José Luis Benlliure (1967), etc.

⁹³ Como ocurrió, junto al activo Rodríguez Luna, con los jóvenes Urrusti, Moreno Capdevila, Rojo, Messeguer, Vicente Gandía, Germán Robles o Peyrí. Y es que, esta nueva generación, frecuentó mucho más que la anterior los abundantes certámenes internacionales, que continuaron proliferando a lo largo de esta nueva década. Incluso halló tiempo para exponer en las muestras mexicanas que, orientadas hacia diferentes temas, daban ocasión a exponer a artistas más y menos consagrados, como las que dedicó el Museo de Arte Moderno de México al retrato y el autorretrato. Así, en la exposición "El retrato mexicano contemporáneo", inaugurada en el citado museo en septiembre de 1961, participaron Remedios Varo, Antonio Peláez, Lucinda Urrusti, etc., y en "Autorretrato y obra", 1965-1966, Antonio Peláez, Peyrí, Vicente Rojo, etc.

Pero esta generación, que fusionó más que separó lo español y lo mexicano, no abandonó las herramientas de la precedente. Así, el cartel, el diseño gráfico y el grabado, estuvieron en la base de la producción de jóvenes como Moreno Capdevila, Germán Robles, Vicente Rojo, Gandía, María Teresa Toral, Marta Palau, Lucinda Urrusti o las Ballester. Asimismo, la pintura mural, adaptada a los nuevos tiempos, fue importante en la producción de estos años de Elvira Gascón, Benito Messeguer, Xavier de Oteyza, Moreno Capdevila o Antonio Peyrí y, conjugando aprendizajes en la gráfica y la presencia e importancia del muralismo y la tradición textil mexicana, también surgieron jóvenes maestros del tapiz mural como Pedro Preux y Marta Palau.

En el plano individual, se continuaron inaugurando exposiciones de algunos transterrados veteranos⁹⁴; incluso se recordará a algunos fallecidos de la década anterior, como Miguel Prieto⁹⁵, o recientes, como Cristóbal Ruiz, Remedios Varo, José Horna, Arturo o Fernández Balbuena⁹⁶, e in-

⁹⁴ Así, entre otras, en los sesenta se presentaron individuales de *Fernández Balbuena* (antes de su muerte en 1966: Galería Tusó, 1960; Instituto Francés de América Latina, 1962; Galería Novedades, 1963); *Remedios Varo* (antes de su muerte en 1963: Galería Juan Martín, 1962); *Ceferino Palencia* (antes de su muerte en 1963: Galería Misrachi —con la escultora Rubinstein—, 1961); *Arturo Souto* (antes de su muerte en 1964: Galería Proteo, 1962); *José Luis Fernández de Pasajes* (Casa del Arte-Sala Velázquez, 1960), *Roberto Preux* (Galería de Arte Mexicano, 1961); *Elvira Gascón* (Galería Tusó, 1960, Galerías Excelsior, 1960; Instituto Francés de América Latina, 1961; Casa del Lago de la UNAM, 1962; Galería Pecanins, 1965; Galería de Arte Mexicano, 1969); *José Bartoli* (Galería Juan Martín, 1962 y 1968); *Giménez Botey* (Galería Proteo, 1959; Instituto Francés de América Latina, 1963; Galería Mer-Kup, 1965); *Enrique Climent* (Galería Proteo, 1960; Jacobo Glantz, 1960; Salón de la Plástica Mexicana, 1963 y —de homenaje— 1969; Sala Cisne de Madrid, 1964; Casa del Lago, 1965; Burgos Gallery de Nueva York, 1966; Galería de Arte Mexicano, 1966); *Ricardo Marín* (Galerías México, 1960); *Shum* (Galería Mer-Kup, marzo 1965 —junto a Frumin— y diciembre 1965); *Julio Montes* (Galerías Excelsior, 1965, Galería Mer-Kup, febrero 1967 y —con Messeguer— octubre 1967; Palacio de Bellas Artes, 1967; Tasende's Gallery de Acapulco, 1969; Instituto Francés de América Latina, 1969); *Ceferino Colinas* (Sala Internacional del INBA, 1967); *Fernando Casas* (Sala de las Instituciones-Casa del Arquitecto, 1969); *Mingorance*, (en su estudio de México, 1961; Galería A. Weil, París, 1964; Galería O'Hana, Londres, 1964; Arte A.C. de Monterrey, 1965; Dallas North Galleries, Dallas, 1968).

⁹⁵ En 1961 su viuda organizó una retrospectiva póstuma con la obra que había dejado Miguel Prieto al morir, siendo expuesta en su domicilio de la calle Elba 50, en la capital mexicana (REJANO, JUAN: "Pintura de Miguel Prieto", *Boletín de Información. Unión de Intelectuales Españoles de México*, n.º 14, México Abril-Mayo 1961, p. 39).

⁹⁶ Respecto al último, el INBA inauguró el 14 de septiembre de 1966, en la Sala III de sus Galerías, la exposición-homenaje "Roberto Fernández Balbuena (1890-1966)", (véase el catálogo *Roberto Fernández Balbuena, en el centenario de su nacimiento*, México, marzo-mayo 1991); sobre Cristóbal Ruiz, la Galería Excelsior inauguró el 20 de abril de 1964 la muestra "Homenaje póstumo y exposición de Cristóbal Ruiz, 1881-1962", con 27 pinturas y textos en el catálogo de Federico de Onís y Gaya Nuño y, entre el 11 y el 25 de diciembre de 1968, el Ateneo Español de México le dedicó una exposición homenaje; sobre José Horna, la Galería Antonio Souza de México celebró

cluso debutaron como artistas algunos refugiados ya maduros⁹⁷. Sin embargo, verdaderamente, fueron ya las individuales de los jóvenes transterrados las que con mayor frecuencia ocuparon los espacios de exhibición⁹⁸, hasta el punto que, al final de la década, prácticamente habían desplazado a la generación anterior.

una exposición póstuma en 1964 (RODRÍGUEZ PRAMPOLINI: *El surrealismo...*, *Op. cit.*, 1969, p. 80); respecto a Arturo Souto, la "Sociedad de Amigos de Arturo Souto" inauguró una muestra conmemorativa el 2 de septiembre de 1964 en el Instituto Francés de América Latina, y en cuanto a Remedios Varo, tras la gran exposición-homenaje que le dedicó el INBA en el Museo Nacional de Arte Moderno, inaugurada el 3 de agosto de 1964, reuniendo casi 130 obras (FLORES-SÁNCHEZ, HORACIO (presentación): *La obra de Remedios Varo*, México, UNAM del Palacio de Bellas Artes, 3-31/VIII/ 1964), su obra fue presentada en numerosas ocasiones en retrospectivas sobre la pintora y colectivas referidas a diversos temas principalmente relacionados con el surrealismo (KAPLAN, JANET: *Unexpected Journeys. The Art and Life of Remedios Varo*, Nueva York, Abbeville Press, 1988, pp. 223-230).

⁹⁷ Como fue el caso —a comienzos de la década— de Manuel Martínez Feduchy o Julio Montes y —a caballo con la siguiente— de Fernando Casas Castaños o Jesús Martí.

⁹⁸ Entre otros artistas y otras individuales, se celebraron en los años sesenta las de *Amelia Abascal* (Galería Misrachi, 1968); *José Luis Benlliure* (Instituto Francés de América Latina, 1967); *Juan Luis Buñuel* (Galería Misrachi, 1969); *Vicente Gandía* (Galería Tusó, 1959, Galería Diana, 1961, Instituto Francés de América Latina, 1963; Salón de la Plástica Mexicana, 1963; Mexican Art Gallery, San Antonio, Tex., 1965; Galería Mer-Kup, 1966-1967; Columbia Museum of Art, EUA, 1968); *García Narezo* (Galería Proteo, 1960; Salón de la Plástica Mexicana, 1961); *Francisco Marco Chilet* (Galerías de la Ciudad de México, 1969); *José Luis Martín* (México, 1964; Galería Chapultepec, 1967); *Benito Messeguer* (Auditorio de la Escuela de Economía de la Ciudad Universitaria —murales—, 1963; Galería Mer-Kup, 1965 y —con Montes—1967; Gibert Gallery, San Francisco, 1967; Tasende's Gallery de Acapulco, 1969); *Moreno Capdevila* (Salón de la Plástica Mexicana, 1962; L'Orfeo Catalá, 1962; Instituto Francés de América Latina, 1963; Galería Mer-Kup, 1963, 1964 —con E. Contreras—, 1968 y 1970, Galerías Centro Deportivo Israelita, 1966); *Xavier de Oreyza* (Galería Tusó, 1959, 1960; Little Gallery, Filadelfia, 1963 y 1964; Instituto Francés de América Latina, 1964 y 1968; Salón de la Plástica Mexicana, 1967; Festival Internacional de las Artes, 1968), *Marta Palau* (Galería Juan Martín, 1963; Jewish Community Center, San Diego, Cal.; La Jolla Art Museum, La Jolla, Cal., 1964; KPFK Art Gallery, Los Angeles, Cal., 1965; Galería Pecanins, 1969; Wenger Gallery, San Francisco, Cal., 1969; San Diego Fine Arts Gallery, San Diego, Cal., 1969); *Ana María Pecanins* (Galería Pecanins, 1967, 1968); *Antonio Peldéz* (Galería de Arte Mexicano, 1960; Instituto Francés de América Latina, 1960; Universidad de Veracruz, 1960; Galería Loeb, París, 1959 y 1964; Ateneo de Madrid, 1964; Byron Gallery, Nueva York, 1965; Galería Misrachi, 1967 y 1970); *Antonio Peyrí* (Galerías Proteo, 1960, 1961; Turok Wasserman, 1964; Antonio Souza, 1965 y 1967; René Metras, Barcelona, 1965; Misrachi, 1969; Karl Van de Voor, San Francisco, 1969); *Pedro Preux* (Galería Diana, 1960; Museo del Palacio de Bellas Artes y Galería Antonio Souza, 1966; Galería Pecanins, 1967; Cine Arts Gallery, San Diego, Cal., 1969; San Diego Fine Arts Gallery, San Diego, Cal., 1969; Galería de Arte Mexicano, 1969); *Regina Raull* (Galería Misrachi, 1963; Los Ángeles, 1967; Galería Artesanos de México, 1968); *José Enrique Rebolledo* (Galería Tusó, octubre 1960); *Vicente Rojo* (Galerías Proteo, 1959, 1961 y 1962; Washington Federal, Miami, 1961; Casa del Lago de la UNAM, 1963 y 1965; Galería Leonart, Barcelona, 1964; Sala Nebli, Madrid, 1964; Galería Juan Martín, 1965, 1966, 1967 y 1969; Casa de las Américas, La Habana, 1966; Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1967; Our Lady of the Lake College, San Antonio, Texas, 1969; Museo de Artes Plásticas, Universidad Veracruzana de Xalapa, 1969); *Virgilio Ruiz* (Galería Proteo, 1960); *Juan Ruiz*

La segunda parte de la etapa trazada, se desarrolló durante la primera mitad de los años setenta. Luis Echeverría llegó a la presidencia de México en 1970 y, de inmediato, tuvo que hacer frente a las consecuencias del año 68 con una apertura crítica y una política de ribetes populistas y neocardenistas, que se fueron uniendo, a lo largo de sus seis años de mandato, a numerosas medidas reformistas en los planos político y socioeconómico, lo cual creó grandes inquietudes y controversias.

La misma línea de reformas, mesuradas e indecisas, fue la que adoptó su gobierno con respecto a las relaciones de México con España, ya que sostuvo el tradicional desconocimiento mexicano del gobierno de Franco, a la par que unas amplias relaciones culturales y comerciales. Las ejecuciones ordenadas por el Caudillo poco antes de su muerte, hicieron que México cancelara todo trato con España⁹⁹; pero el fallecimiento de éste en noviembre de 1975 abrió un nuevo momento, durante el que se fueron preparando las bases de la reanudación de las relaciones diplomáticas, aunque previamente hacía falta liquidar el asunto del gobierno de la República Española en el exilio.

No obstante, estas medidas fueron ya tomadas a partir de 1976 por el nuevo presidente mexicano, José López Portillo. En marzo de 1977, éste y José Maldonado, último presidente de la errante República Española, anunciaron públicamente la cancelación de relaciones diplomáticas entre sus respectivos gobiernos y, diez días después, México reconocía al gobierno de Juan Carlos I, dándose por finalizado el exilio político español¹⁰⁰.

El momento político, con todo, era difícil en España. Ésta empezaba a abordar ese fenómeno de cambio de estructuras sociopolíticas y cultura-

Chamizo (Toronto, 1961; Art Center, Detroit 1966); *Antonio R. Serna* (Galería Diana, 1962 y 1963; Salón de la Plástica Mexicana, 1966; Instituto Cultural Mexicano Israelí, 1969); *Toni Sbert* (Galería Sagitario, 1967; Galería Pecanins, 1968; Galería Misrachi, 1969); *Eugenio Sisto* (Galería Edith Quijano, 1966); *Juan Somolinos* (Galería Diana, 1961; Galería Heitler, 1967); *Manuel Tarragona* (Galería Proteo, 1962); *María Teresa Toral* (Galería Diana, 1963; Galería Pecanins, 1965, 1967 y 1969; Salón de la Plástica Mexicana, 1967 y 1969; Galerías de la Ciudad de México —con Beatriz Zamora—, 1969); *Lucinda Urrusti* (Galería Diana, 1959); *Puri Yáñez* (Beirut, 1962; Galerías Excelsior, 1965 y 1968; Galería José María Velasco, 1967; Galería Chapultepec, 1967; Plástica de México, 1968); etc.

⁹⁹ Franco ordenó la ejecución de cinco militares de extrema izquierda en septiembre de 1975, provocando una enérgica reacción mexicana, que hizo al presidente cancelar toda relación con España, lo que duró hasta diciembre.

¹⁰⁰ FUENTES MARES: *Op. cit.*, 1984, pp. 188-212 y MEYER, E.: *Op. cit.*, 4, 1988, pp. 52-53.

les llamado "La Transición" y, pese a las demandas de algunos sectores sociales, a nivel oficial no era momento propicio para acercamientos a los exiliados ni, mucho menos, para el reconocimiento de las instituciones que les habían representado, especialmente el gobierno de la República Española en el exilio. De manera que, como se ha hecho notar, los artifices políticos de la transición, "quienes consideraban como *non grata* e inoportuna incluso en esos momentos la mención de la palabra República", ni siquiera legalizaron —para que pudiera concurrir a las elecciones de junio de 1977— el partido de Acción Republicana Democrática Española (ARDE), al que pertenecían los últimos miembros del gobierno de la República¹⁰¹.

Paralelamente, tampoco el mundo artístico dejó de registrar las turbulencias en sus intentos de normalizar la exhibición de la obra de los exiliados. El pistoletazo de salida, no obstante, se dio con la exposición *España. Vanguardia artística y realidad social, 1936-1976*, representación oficial exhibida en la Bienal de Venecia de 1976 que, realmente, también fue pionera en recoger en su panorámica el tema del exilio, tratándolo con cierta profundidad y sin soslayar el tema político. La exposición, luego llevada a Barcelona con algunas variantes, fue organizada por una amplia comisión de historiadores y artistas —entre los que incluso se encontraba el artista comunista Josep Renau, antiguo director general de Bellas Artes republicano—¹⁰², y llegó incluso a reconstruir el Pabellón Español de la Exposición Internacional de París de 1937, aunque, lógicamente, la muestra no pudo estar exenta de polémica, máxime cuando el catálogo fue retenido, por mandato judicial, ante el supuesto delito de propaganda ilegal¹⁰³.

¹⁰¹ ALTED VIGIL, ALICIA: *El Archivo de la República Española en el Exilio. 1945-1977 (Inventario del Fondo París)*, Madrid, FUE, 1993, p. 21.

¹⁰² CABAÑAS BRAVO, M.: *Josep Renau. Arte y propaganda en guerra*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2007, p. 236. Es también sintomático que en 1976 Renau regresara a España Renau y que viera reeditada una influyente obra suya de 1937 (RENAU, J.: *Función social del cartel*, (Prólogo de V. Aguilera Cerni e introducción de Francisco Carreño), Valencia, Fernando Torres, 1976); así como que, aparte de su presencia en la Bienal de Venecia y en Barcelona, también concurriera en ese año a la *Mostra d'Art Actual del País Valencià*, presentada por la Galería Canem de Castellón en Morella, si bien sus exposiciones individuales y verdadera presencia en la escena artística española comenzarían al año siguiente.

¹⁰³ La comisión organizadora de la muestra y sus asistentes estuvo formada por varios artistas e historiadores: Tàpies, Saura, Ibarrola, Equipo Crónica, Josep Renau, Alberto Corazón, Oriol Bohigas, Pérez Escolano, Tomás Llorens, Valeriano Bozal, Inmaculada Julián, José Miguel Gómez y Manuel García. Tuvo tres secciones, una dedicada al arte y la realidad sociopolítica en la guerra civil,

Pero, con todo, venía siendo más temprana la iniciativa privada. De hecho, en Madrid y Barcelona se habían celebrando muestras promovidas por varias galerías e instituciones privadas —como el Ateneo y las galerías Multitud y Club Urbis, en la primera ciudad, y las galerías Pecanins y Dau al Set, en la segunda—, que mostraron poco antes de aquellas fechas cierto interés por los artistas exiliados y los orígenes vanguardistas de nuestro arte; aunque, en sus planteamientos, estas salas principalmente insistieron en el exilio de París y en la conexión de nuestro arte avanzado con esa capital. El hecho, en cualquier caso, también sirvió para poner sobre la palestra a algunos artistas del exilio en México, como Rodríguez Luna, Arturo Souto, Moreno Villa, Ramón Gaya, Joaquín Peinado, Arteta, Cristóbal Ruiz, etc.¹⁰⁴. Lo que vino a sumarse desde 1976 al comienzo

con la reconstrucción del citado Pabellón del 37; otra que de forma monográfica presentaba a artistas ligados a la actividad de ese momento: Picasso, Miró, Alberto, Julio González y Renau, y, finalmente, una tercera que mostraba un desarrollo crítico de la escultura y pintura desde entonces, con obra de numerosos artistas. Con algunas modificaciones y en medio de gran polémica, de diciembre a febrero de 1977, se presentó en la Fundación Joan Miró de Barcelona (*Avanguardia Artística i Realitat Social a l'Estat Espanyol: 1936-1976*). Para la ocasión, el catálogo, que no pudo ser comercializado por las razones referidas, fue publicado en forma de libro: BOZAL, V. y LLORENS, T. (eds.): *España. Vanguardia artística y realidad social, 1936-1976*, Venecia, 10 Junio - 10 Octubre 1976 (Barcelona, G. Gili, "Col. Comunicación Visual", 1976. La revista *Comunicación XXI*, lanzó un número extraordinario titulado "Venecia 76. Toda una polémica" (nº 31-32, Madrid, 1977), donde reflejó todo el debate y ambiente vivido con esta exposición.

¹⁰⁴ Véanse, entre otras muestras, *12 pintores españoles de la "École de Paris"*, Madrid, Ateneo, Sala Santa Catalina, 21 de mayo a 21 de junio de 1974, (con textos de Campoy y obra de Bores, Clavé, Domínguez, Guansé, Lagar, Parra, Peinado, Pelayo, Sales, De la Serna, Sobrado y Viñes). *Orígenes de la vanguardia española*, Madrid, Galería Multitud, noviembre-diciembre 1974 (con textos y documentación de J. Brihuega y obra de Alberti, Alberto, M. Ángeles Ortiz, Bores, Caballero, Cossío, Dalí, Domínguez, Ramón Gaya, García Lorca, Gómez de la Serna, Gris, Maruja Mallo, Moreno Villa, Olivares, Palencia, Peinado, Prieto, Arturo Souto, Togores, Torres García y Viñes). *Surrealismo en España*, Madrid, Galería Multitud, abril-mayo 1975 (con textos y documentación de F. Calvo Serraller y A. González García y obra de A. Buñuel, Caballero, Castellanos, Cristófol, Cuixart, Chirino, Dalí, Isaías Díaz, Domínguez, Ferrant, González Bernal, E. Herreros, Maruja Mallo, Massanet, Millares, Miró, J.A. Morales, Moreno Villa, Policarpo Niebla, Olivares, Palencia, Pérez Rubio, Picasso, Planells, Ponce de León, Ponç, A. Puig, Rodríguez Luna, A. Santos, Saura, Tàpies, Tharrats y A. del Valle). *Cubismo*, Madrid, Galería Multitud, junio 1975 (con textos y documentación de Calvo Serraller y González García y obra, entre los españoles, de Blanchard, Bores, Isaías Díaz, Díaz Caneja, Julio González, Gómez de la Serna, Gris, Lahuerta, Martínez Ortiz, Olasagasti, Ginés Parra, Peinado, Pelegrín, Picasso, Pérez Mateos, Sandalinas y Vázquez Díaz). *Exposición Conmemorativa de la Primera Exposición de Artistas Ibéricos*, Madrid, Club Urbis, junio 1975 (con textos de Campoy y Brihuega y obra de Alberto, Arteta, Bagaría, Bores, Capuz, Cossio, Dalí, Echevarría, Macho, Palencia, Peinado, Cristóbal Ruiz, Sáenz de Tejada, Solana, Planes, Moreno Villa, Ucelay y los Zubiarre). *El Surrealisme a Catalunya*, Barcelona, Galería Dau al Set, noviembre de 1975 (con obra de Miró, Dalí, Massanet, Sandalinas, Sans, Cristófol, Marinello, Eudald Serra, Tàpies, Cuixart, Ponç, Tharrats, Vallés, A. Puig).

del gran interés despertado por el cartelismo y el análisis del arte de la República y la guerra civil. De ello dieron prueba tanto las abundantes exposiciones realizadas en los siguientes años sobre el cartel republicano y bélico, que tuvieron como inmediato precedente las presentadas en 1977 en la Fundación Joan Miró y el Palacio de la Virreina en Barcelona¹⁰⁵, como la paralela aparición de interesantes testimonios y estudios sobre aquel importante momento del cartel¹⁰⁶. Todo lo cual conseguiría poner sobre la escena historiográfica a una serie de artistas relacionados con la actuación bélica y luego el exilio mexicano (Josep Renau, Julián Oliva, Salvador Bartolozzi, José Bardasano, Luis Quintanilla, Ramón Gaya, Souto, Cristóbal Ruiz, Rodríguez Luna, Miguel Prieto, Ramón Puyol, Darío Carmona, Ramón Peinador, José Espert, Rivero Gil, Robles Ras, etc.), sobre quienes fue aumentando las ganas de conocer más.

Sin embargo, acaso el punto culminante en el inicio de la normalización habría que buscarlo en la actuación oficial y junto al restablecimiento de las relaciones diplomáticas entre México y España a finales de 1977. Esta última circunstancia, de hecho, iba a traducirse en la celebración, a modo de embajadas culturales, de exposiciones de arte patrocinadas por uno u otro gobierno en las capitales de ambos países. Lo cual, por primera vez desde hacia muchos años, acercaría de manera amplia el arte producido en uno y otro solar. De esta manera, los políticos mismos podían describir en los catálogos de las exposiciones la nueva relación iniciada, como ocurrió con la de "Pintura Española del Siglo XX", muestra patrocinada por el Ministerio de Cultura español e inaugurada por los reyes de España, que fue exhibida en Ciudad de México durante los últimos meses de 1978; y con la cual, a su vez, se correspondía a la de arte mexicano inaugurada por el presidente del país azteca en el mes de octubre de 1977 en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid. La exposición española, así, exhibió obra de ciento dos pintores de lo más repre-

¹⁰⁵ Fueron presentadas en mayo y junio de 1977 bajo los títulos de "Cartells polítics catalans dels anys 30" y "Cartells de la República i la Guerra" y a ellas siguieron otras, como la celebrada en 1978 en el Centro Cultural de la Villa de Madrid (FIGUERAS, JOSÉ M^a (presentación): *Carteles de la República y de la Guerra Civil*, Madrid, Centro Cultural de la Villa, 23 octubre - 17 noviembre 1978).

¹⁰⁶ Entre otros, RUIPEREZ, MARÍA: "Renau-Fontseré: Los carteles de la guerra civil" (entrevista), *Tiempo de Historia*, n° 49, Madrid, diciembre 1978, pp. 10-25; MIRAVITLLES, JAUME; TERMES, JOSEP y FONTSERÉ, CARLES: *Carteles de la República y de la Guerra Civil*, Barcelona, Centre d'Estudis d'Història Contemporànea, Ed. La Gaya Ciencia, 1978 y GRIMAU, CARMEN: *El cartel republicano en la Guerra Civil*, Madrid, Cátedra, 1979.

sentativo del arte ibérico del novecientos, bastantes de ellos (como Arteta, Camps Ribera, Blanchard, Bores, Clavé, Colmeiro, Óscar Domínguez, Julio González, Gris, Maruja Mallo, Moreno Villa, Picasso, Antonio Quirós, Vela Zanetti, Hernando Viñes, etc.) significativos exiliados durante mucho tiempo¹⁰⁷.

Mas, este tipo de exposiciones, en realidad iban a tener casi siempre un carácter retrospectivo, para el que especialmente contaba la generación madura. Otra cosa era, sin embargo, el panorama de los jóvenes artistas transterrados, quienes, en la práctica, como los literatos y los intelectuales de su generación, lo cierto es que ya habían dado por terminado hacia mucho este exilio. De manera que, su presencia en las galerías de arte de la península, iniciada en la década anterior, había continuado en ascenso en la primera mitad de los años setenta¹⁰⁸.

¹⁰⁷ En la misma presentación del catálogo, Juan José Bremer, director del INBA, explicaba sobre la significación de la exposición: "Para realzar el reestablecimiento de las relaciones diplomáticas entre México y España, los Gobiernos de ambos países decidieron presentar en Madrid y México exposiciones de arte en las que se exhibirían obras de importancia sustantiva. De tal manera, se manifestaría en forma por demás elevada en precio: La entrañable amistad que une a sus pueblos. Se mostrarían las obras más características del arte mexicano desde la época prehispánica hasta el presente y del arte español desde el renacimiento hasta nuestros días./ Cumpliendo con estos objetivos en el mes de octubre de 1977 se presentó una muestra de arte mexicano en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, con asistencia del Presidente de la República Mexicana, Señor Licenciado José López Portillo, y de su esposa, a dicha exposición./ Hoy, para festejar este acontecimiento de trascendencia histórica, que culmina con la visita a México de los Reyes de España Juan Carlos y Sofía, México recibirá una gran exposición dividida en dos partes, del arte español./ Esta primera, que tenemos el honor de presentar en el Museo de Arte Moderno comprende pinturas del siglo XX... En la segunda, que tendrá lugar en el Museo del Palacio de Bellas Artes en el mes de noviembre, se presentará la pintura española desde el período Renacentista hasta Goya" (BREMER, JUAN JOSÉ: ["Presentación"], en *Pintura Española del Siglo XX*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987 (Ciudad de México, Octubre-Diciembre 1978. Textos de Felipe V. Garín Llombart y Álvaro Martínez Novillo), s/p.).

¹⁰⁸ Entre las muestras de los artistas que expusieron estos años en España: *Marta Palau* (Galería Pecanins, Barcelona 1974; colectivas: Galería Nova, Málaga 1971; VII Exposición de Gráfica Internacional, Málaga 1971; Galería Pecanins, Barcelona 1974); *Vicente Rojo* (Espacio escénico para Sócrates, Teatro Poliorama de Barcelona 1972), *Antonio Peyri* (Galería Pecanins, Barcelona 1974; colectivas: Galería Pecanins, Barcelona 1972; Galería René Metras, Barcelona 1974; Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Barcelona 1974; Museo del Empordá, Figueras 1976; Galería Dau al Set, Barcelona 1976); *Inocencio Burgos* (Galería Altamira, Gijón 1973; Galería Marqués Uganda, Gijón 1973; Caja de Ahorros de Avilés, 1973; Ayuntamiento de La Coruña, 1974; Shalom-Art, Oviedo 1975; Galería Galnova, Madrid 1976; Galería Gama, Avilés 1976; Hotel Regente, Oviedo 1976); *M^a Teresa Toral* (Sala de Arte EDAF, Madrid 1974); *Vicente Gandía* (Galería Nartex, Barcelona 1975); *Paloma Altolaguirre* (Galería Agora, Madrid, 1977); *Montserrat Aleix* (Galería Pecanins, Barcelona 1975; colectivas: Pecanins, Barcelona 1974; Arte Naif en Madrid 1975); *Enrique Climent* (Madrid, 1972); *Ramón Gaya* (Galería Garby, Valencia 1975); *Félix Candela* (Proyecto de Nuevo Estadio Bernabeu, Madrid 1975); *Rodríguez Luna* (Galería Juana Mordó, Madrid 1976).

En México, a su vez, la situación había sido diferente. Tras los disturbios del 68, un grupo de pintores rechazó participar en la olimpiada cultural paralela a la deportiva¹⁰⁹, como protesta por la política de represión ordenada por Díaz Ordaz. Este grupo de artistas disidentes creó entonces, patentizando su oposición tanto a la política cultural del Estado como a sus favoritismos hacia el arte nacionalista y realista, el Salón Independiente —o SI—, que funcionó entre el otoño de 1968 y la primavera de 1971, proponiéndose la exploración plástica, figurativa o abstracta, pero alejada de los folclorismos y los tradicionales prototipos mexicanos. Entre los más de cuarenta artistas del grupo del Salón Independiente se encontraban artistas españoles tan diferentes como Moreno Capdevila, Vicente Rojo, Pedro Preux, Marta Palau o Toni Sbert, cuya participación en las diferentes ediciones, en cualquier caso, mostró su decidida intención renovadora¹¹⁰. La nueva década de los setenta, pues, comenzaba mostrando que, la joven generación de los transterrados, se hallaba ya inmersa en los mismos problemas artísticos y políticos que sus colegas mexicanos.

Por otro lado, respecto al conocimiento y aceptación, en los centros mexicanos de transterrados, del arte que se hacía en España, comenzaron a superarse algunas limitaciones anteriores dando entrada a jóvenes artistas. Como hizo el Centro Vasco de México, que organizó en 1970 la *Exposición de Pintura y Escultura Vasca Contemporánea*, en la que presentó obra de Eduardo Chillida, Néstor Basterrechea, Agustín Ibarrola, Vicente Larrea, Rafael Lozano Bartolozzi y otros vascos, lo cual fue un síntoma de apertura de "las puertas de la realidad futura"¹¹¹. En igual sentido podría

¹⁰⁹ Se trataba de la *Exposición solar*, inaugurada por el INBA el 4 de octubre. Entre los españoles, por ejemplo, sólo hubo obra de Climent, Peyrí y María Teresa Toral.

¹¹⁰ El Salón de 1968 fue inaugurado el 15 de octubre en el Centro Cultural Isidro Fabela y, entre la de otros artistas, expuso obra de los españoles Moreno Capdevila, Marta Palau y Vicente Rojo. El de 1969 fue presentado el 16 de octubre por la UNAM en el Museo de Ciencias y Arte y, entre los españoles concurrentes, contó con Marta Palau, Pedro Preux, Vicente Rojo, Toni Sbert e, incluso, el informalista toledano Rafael Canogar. En 1970 el Salón Independiente se inauguró el 15 de abril en la Galería Municipal de Guadalajara (Jalisco) y, entre otros artistas, participaban Vicente Rojo y Marta Palau.

¹¹¹ Fue inaugurada, a instancias del INBA, en octubre de 1970 en el Palacio de Bellas Artes de México. El coordinador de la muestra fue el escritor José Luis Merino, con la colaboración de los escultores Néstor Basterrechea, Remigio Mendiburu y Vicente Larrea, quienes también se desplazaron a México. Además de todos los citados, en la muestra expusieron José Luis Zumeta, Rafael Ruiz Balardi, Bonifacio Alonso, José María Cundín y José Antonio Sistiaga (GARCÍA, JERÓNIMO: "Arte Vasco Contemporáneo", *Comunidad Ibérica* n.º 49-50, México D. F., noviembre-diciembre

considerarse la muestra *Tres artistas de Galicia*, que presentó al año siguiente la obra de los jóvenes pintores orensanos Jaime Quesada y José Luis de Dios y el escultor Acisclo Manzano en el Museo de Arte Moderno¹¹², y varias muestras individuales sobre algunos jóvenes españoles, realizadas en diferentes galerías¹¹³.

Eran ya muy pocos los artistas de la primera generación del exilio que, en el primer lustro de los años setenta, quedaban en México manteniendo cierta actividad, aunque este fue el caso, por ejemplo, del Enrique Climent regresado de España, de Rodríguez Luna, de Camps Ribera, de Elvira Gascón, de María Teresa Toral y otros poquitos artistas, incluidos los de más tardía entrada en escena, como Jesús Martí, Julio Montes o Fernando Casas¹¹⁴. No obstante, entre la siguiente generación, fue el momento en que comenzaron a asentarse o a tener mayor presencia los nuevos valores, como Moreno Capdevila, García Narezo, Messeguer, Vicente Rojo, Antonio Peláez, Marta Palau, Peyrí, Vicente Gandía, Pedro Preux, Puri Yáñez, José Luis Marín, Lucinda Urrusti, Inocencio Burgos, Xavier de Oteyza, Antonio R. Serna, etc.; mientras otros, como Josefina Ballester, Montserrat Aleix o Paloma Altolaigurre, empezaron a despuntar ahora¹¹⁵. Pero, con ellos, la residencia en uno u otro país, aunque condicio-

1970 / enero-febrero 1971, pp. 49-52. A la muestra y sus circunstancias también se ha referido Agustín Ibarrola: ANGULO BARTUREN, J.: *Ibarrola ¿un pintor maldito?*, San Sebastián, E. Ixaropena, 1978, pp. 207 y 225-226).

¹¹² Auspiciada por el INBA, se inauguró el 11 de julio, con textos de Carmen Barreda y Alí Chumacero en el catálogo (véase también FERNÁNDEZ, J.: *Catálogo... 1971* (suplemento n.º 41 de *Anales...*); 1972, pp. 83-89).

¹¹³ Así, por ejemplo, en 1970 Antonio Suárez inauguraba una individual el 8 de abril en el Instituto Francés de América Latina y otra permanecería abierta entre el 19 de mayo y el 6 de junio en la Galería Juan Martín. El 11 de octubre de 1971, nuevamente, inauguraba una individual, ahora en la Galería Arvil, que aun abriría una más sobre este pintor el 30 de octubre de 1972. También la Galería Pecanins, inauguraba el 20 de julio de 1972 una individual de Josep Guinovart y, el 26 de septiembre, otra sobre la joven artista transterrada en Chile Roser Bru; etc.

¹¹⁴ Véase sobre la actividad de unos y otros CABAÑAS BRAVO, M.: *Rodríguez Luna...*, *Op. cit.*, 2005, pp. 353-354.

¹¹⁵ Entre sus exposiciones en estos momentos, aparte de las citadas realizadas en España, podríamos destacar: *Moreno Capdevila* (Galería Mer-Kup, 1970; Instituto Politécnico Nacional, 1970; Fundación Cultural Miguel Cabrera, Oaxaca 1971; Museo Tecnológico, 1972; Instituto de Artes Plásticas, San Luis de Potosí 1972; Galería Municipal, Puebla 1973; Salón de la Plástica Mexicana, 1974; Galería de la NAP-UNAM, 1976; Museo de Arte Moderno-INBA, 1981 y más de 45 colectivas dentro y fuera de México); *García Narezo* (Salón de la Plástica Mexicana —homenaje—, 1970); *Messeguer* (Murales del Auditorio de la Escuela de Economía de la UNAM, 1972; Galerías Mer-Kup, 1972; colectivas: Salón de la Plástica Mexicana, 1970), *Vicente Rojo* (Instituto Politécnico Nacional, 1970; Galería Juan Martín, 1971; Casa de la Cultura, Guadalajara 1971; Galería Juan Martín, 1972; Museo Universitario de Ciencias y Artes, 1973; Escuela Nacional de

nada por acontecimientos pasados, definitivamente empezaba a ser una decisión más personal que político-social. El exilio provocado por la guerra civil española, en realidad, había llegado a su fin, comenzaba a ser historia sellada.

Artes Plásticas, 1976; Instituto Panameño de Arte, Panamá, 1980, Museo del Palacio de Bellas Artes, 1984, etc.; colectivas: Casa de las Américas, La Habana 1970; Salón Independiente, 1970; Center for Inter-American Relations, Nueva York, 1970; Galería Juan Martín, 1971; Bienal Coltejer, Medellín 1972; Casa de las Américas, La Habana, 1980, etc.), *Antonio Peláez* (Galería de Arte Misrachi, 1970; Palacio de Bellas Artes-INBA, 1973-1974, 1980; Galerie Bassan, París 1976; colectivas: Bienal de Sao Paulo, 1970; Bienal de Sidney, 1973; Salón de Otoño, París 1976; Festival de Cannes, 1977; Grand Palais, París, 1979, etc.), *Marta Palau* (University Art Museum, Texas 1970; Long Beach Museum, Long Beach, Cal. 1970; Galería El Morro, San Juan de Puerto Rico, 1971; Galería Pecanins de México 1972, 1974, 1975 y 1976; Centro de Arte Moderno, Guadalajara 1972 y 1973; Wenger Gallery, San Francisco, Cal. 1972; Galería Lepe, Puerto Vallarta 1973, 1974 y 1975; Museo del Grabado Latinoamericano, San Juan de Puerto Rico 1973; Palacio de Bellas Artes-INBA, 1974 y 1978; Galería D'Pepe, Guadalajara 1974; Galería Kin, 1974; Casa de la Cultura, Toluca 1974; Wenger-Cassat Gallery, La Jolla, Cal. 1975; Museo de la UNAM, 1976, y numerosas colectivas dentro y fuera de México); *Peyri* (Galería Pecanins de México 1973 y 1976; colectivas: Exposición Universal de Osaka, 1970; Houston, EUA, 1970; Galería Pecanins de México 1975; Museo de San Carlos, 1973; Galería Mercedes y Jordi Gironella, 1975), *Vicente Gandía* (Galería Kin, México, 1983; colectivas: Salón del Grabado-INBA, 1970), *Pedro Preux* (Museo de Arte Moderno-INBA, 1971 y 1979; Galería de Arte Mexicano, 1972; colectivas: Dee Woall Art Gallery, Tiberia, Israel 1970; Gráfica Panamericana-INBA, 1973; I Bienal del Tapiz Museo Carrillo Gil, 1978, etc.), *Puri Yáñez* (Galería José María Velasco, 1970; Museo de Antropología de México, 1971; Galería Arvil, 1972; Museo de Arte Moderno, 1972), *José Luis Marín* (Galería Chapultepec, 1967; Mural de la Universidad de La Salle, 1971); *Marco Chilet* (Galería Centro Deportivo Israelita de México, 1971); *Ángel Martín Merino* (Centro Deportivo Israelita de México, 1970; Glasser Gallery, San Antonio, Tex.); *Lucinda Urrusti* (Palacio de Bellas Artes, Sep-Oct. 1973; colectivas: Galería Mercedes y Jordi Gironella, 1975), *Inocencio Burgos* (Palacio Clavijo, Morelia 1972; Los Once Patios, Pátzcuaro 1972; Hotel Panamericana, Mérida, Yu., 1972; Hotel M^a Isabel Sheraton, 1974; Galería Aristos, 1974; Casa del Pueblo, Zagreb 1976), *Xavier de Oteyza* (Feria de las Capitales del Mundo, Montreal 1974; Jockey Club Mexicano, 1974; Hospital López Mateos, 1975; Jockey Club Mexicano, 1976, y numerosas colectivas), *Antonio R. Serna* (Galería Pecanins, 1976 y 1982; colectivas: General Electric, Texas 1972; Salón Nacional de Artes Plásticas 1979 y 1980; I Bienal Domeq, etc.), *Josefina Ballester* (Colectivas Hospital López Mateos, 1972; Galería Gancho, 1972; VIII Convención de Artes Plásticas, Aguascalientes, 1973; y varias exposiciones en las galerías Kalistea y Bazar del Sábado en México; Rosales de San Miguel de Allende y Uno en Puerto Ballarta), *Montserrat Aleix de Pecanins* (Galería Pecanins de México, 1973 y 1975; Galería Felguérez, Acaapulco, 1974; Galería Govaerts, Bruselas; colectivas Pintura Naif Latinoamericana, varios países 1973; Pintura Naif, Nueva York 1974; Aeropuerto Internacional de México, 1975; Comité Pro Ayuda a Guatemala, México 1976); *Marta Chapa* (Sala Calder - Hotel Camino Real, 1982); *Rosa María García Ascot* (Galería Ghandi, 1972); *Juan Luis Buñuel* (Galería Pecanins, México, 1971); *Paloma Altolaquirre* (Galería Agora, Madrid 1977; Poyforum Cultural Siqueiros, 1978, Galería Hermenegildo Bustos, Guanajuato, 1978; colectivas: Mercedes y Jordi Gironella, 1975; I Bienal de Artes Plásticas, México, 1978; Trienal Latinoamericana, 1981, etc.).