

MIGUEL CABAÑAS BRAVO

Departamento de Historia del Arte del C.S.I.C

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

X JORNADAS DE ARTE  
EL ARTE ESPAÑOL DEL SIGLO XX  
SU PERSPECTIVA AL FINAL DEL MILENIO

C.S.I.C.  
Madrid, 2001

Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez"  
Instituto de Historia, CSIC  
X Jornadas de Arte  
EL ARTE ESPAÑOL DEL SIGLO XX.  
SU PERSPECTIVA AL FINAL DEL MILENIO  
Madrid 20 a 23 de noviembre de 2000  
ACTAS: Madrid, 2001

## 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

MIGUEL CABAÑAS BRAVO

Departamento de Historia del Arte del CSIC

### *1. El fenómeno del exilio entre los artistas españoles*

El exilio de los intelectuales y artistas españoles es moneda tan corriente en la historia contemporánea de España, que difícilmente podría hablarse cabalmente de su paisaje artístico-cultural sin tener en cuenta el 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 interesante capítulo. Considero, pues, que una mirada retrospectiva sobre el desarrollo del arte español en el siglo que cierra el milenio, como la propuesta en este congreso, es una buena ocasión para plantear el problema.

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 conllevó sus emigraciones. Con todo, no todos los que se marcharon fueron *goyas* o *picassos*, 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<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Al hilo de este tema, quiero resaltar la vinculación de este trabajo con mi participación en el Proyecto de Investigación *La construcción de la imagen de España en el exterior* (PB98-0654).

Hablar de exilio artístico a lo largo del siglo XX, con todo, es algo muy complejo y extenso, por lo que precisa de ciertas distinciones y aclaraciones, pero ello -ante la imposibilidad de tratar con el debido detenimiento tan ancho fenómeno-, nos puede ir acercando al tema específico sobre el que quiero que nos extendamos.

En realidad, 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 linderó con igual fluidez. Tras tales barreras, pues, 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 políticos<sup>2</sup>. 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 abarca en tiempo 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 emigración española 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 ha estudiado 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 francés<sup>3</sup>.

Esta emigración, aunque terminó fomentando el arte español, en principio partió de unos móviles eminentemente económicos, pero paralelamente hubo otra de carácter esencialmente cultural y más directamente vinculada -en uno de sus grandes aspectos- al tema artístico; la cual se mantuvo principalmente en los límites europeos, teniendo dos centros neurálgicos esenciales: Roma y París. Ambos escenarios, consecutivamente, fueron grandes mecas para

<sup>2</sup> Vid. sobre 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*, ns. 3-4, París, 1997, pp.14-36.

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

los artistas españoles en la segunda mitad del siglo pasado, 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 París<sup>4</sup>.

Si nos centramos brevemente en este último núcleo, que a partir de mediados de 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 exiliadas por motivos políticos o instaladas por intereses diplomáticos, económicos o culturales, constituyendo un buen ejemplo la familia de los Madrazo y sus cuatro generaciones sucesivas allí asentadas durante el siglo. No obstante, además de estas razones, no se puede obviar el propio y acelerado atractivo que, desde los años 70, fue ganando París entre los artistas no sólo de España, sino del mundo, merced al éxito de su arte *pompier*, sus salones, sus grandes marchantes, etc. La capital gala se convirtió así en un gran laboratorio artístico que prácticamente hizo ineludible la visita o la permanencia del artista con inquietudes<sup>5</sup>.

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 ellos 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, como fueron 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. 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 Bores, 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

<sup>4</sup> 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.

<sup>5</sup> Entre los españoles, fueron tres las generaciones que pasaron por esta ciudad en la segunda mitad del XIX; la primera llegó durante los años 50, en su mayoría con intenciones formativas sobre 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 tiene dos vertientes, una conservadora, que es la de los artistas que siguieron 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. Sobre el fenómeno en esta segunda mitad del XIX *vid.* *Ibidem*, pp.17-18.

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 algunos artistas. Ello ha llevado a distinguir entre una primera y una segunda Escuela Española de París, separadas por el citado conflicto bélico, con nuevas incorporaciones -como las de Baltasar Lobo, Honorio García Condoy, Emilio Grau Sala, Antoni Clavé, Orlando Pelayo, Pedro Flores, etc.- y con artistas que pasaron por los dos tramos<sup>6</sup>.

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 hizo 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 50, cuando, aparte de participar en exposiciones de conjunto en varios países, protagonicen ellos mismos como grupo algunas exposiciones, presentándose como tal Escuela Española de París, como el grupo *Los cinco* o, más tarde, como el grupo *Los siete*, integrado por Domínguez, Flores, Grau Sala, Palmeiro, Parra, Peinado y Viñes y cuyas muestras llegaron hasta la misma Buenos Aires<sup>7</sup>.

La proximidad fronteriza y las especiales características de la emigración artística española hacia el país vecino, con todo, no dan tan diáfananamente la perspectiva que otros grandes centros de este exilio, como México, aportan sobre la problemática planteada a los artistas españoles descendientes del éxodo de 1939; esto es, a los artistas que llegaron a los países de acogida de muy pequeños o nacieron y se formaron ya allí, constituyendo una segunda generación de creadores. De hecho, los artistas que emigraron a Francia, en su mayoría, volvieron y se integraron en España mucho antes que los que se exiliaron a América u otros lejanos lugares. Por lo demás, no cabe hablar ya de exilio o, al menos, del mismo tipo de exilio, respecto de los artistas que a lo largo de los años 50 y 60, como Saura, Tàpies, Feito, Arroyo, etc., pasaron por París. E, igualmente, carece de sentido, dada la movilidad posterior de los artistas por toda Europa, recordar - por ejemplo- los más actuales nombres de José Manuel

<sup>6</sup> Vid. 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 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 XURRIGUERA (*Pintores españoles de la Escuela de París*, Madrid, IEE, 1974) vino también a confirmar esos nombres en cuanto a pintura (asimismo añadía algún otro, como Fermín Aguayo, Antonio Guansé, P. Palazuelo, etc., en general de promociones más jóvenes).

<sup>7</sup> Vid. CABAÑAS BRAVO, Miguel: *Política artística del franquismo*, Madrid, CSIC, 1996, pp. 81-85, 303-326 y 515-531. Respecto a la muestra de Praga vid. 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 respec.; CARUNCHO AMAT, L. M. (com.): *Siete pintores españoles de la Escuela de París. María Blanchard, Juan Echevarría, Juan Gris, Francisco Iurrino, 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.

Broto, José María Sicilia o Miquel Barceló, como pertenecientes a una presunta escuela española de París.

Por otra parte, si bien es cierto que las emigraciones económica y cultural -como he apuntado-, fomentaron el arte, lo que más nos interesa ahora es continuar destacando la emigración política prolongada en el tiempo, especialmente, 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 que la acogió como de la que se separó. Empero, previamente, conviene tener en cuenta que los tres tipos de emigración a los que me referido 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, como en este caso, 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 Europa<sup>8</sup>. El exilio de los artistas españoles sólo fue, pues, el prólogo de un fenómeno mucho más amplio; aunque también es verdad que muchos de ellos, 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, tardarían muchísimo más en llegarles la ocasión de regresar a su país que a los otros europeos.

Los años que duro esta guerra, 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.

Pero, más allá de este contexto internacional, que tan pronto acompañará al exilio artístico español, lo que ahora nos interesa es centrarnos en la diáspora artística provocada por nuestra guerra civil y sus consecuencias posteriores, sin duda 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 México<sup>9</sup>, en el que quiero que ahondemos.

Y es que, a poco que se interese uno en los temas de la diáspora española del 39 y del peculiar desarrollo del arte mexicano del novecientos, pronto se le harán manifiestas 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. 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 éti-

<sup>8</sup> Vid. ALIX, J. y SAWIN, M. (comisarias): *Surrealistas en el exilio y los inicios de la Escuela de Nueva York*, Madrid, MNCARS, Dic. 1999-Feb. 2000.

<sup>9</sup> Sobre el estado de la investigación vid. CABAÑAS BRAVO, Miguel: "El artista del exilio español de 1939 en México. Estudio del tema desde 1975", *Archivo Español de Arte* n° 284, t.LXXI, Madrid, CSIC, Oct.-Dic. 1998, pp. 361-374.

cos 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 (solamente en los que yo he registrado en mis investigaciones estaríamos hablando de cerca de 300 creadores *transterrados*, bien que de diferentes generaciones y grado de formación y dedicación al arte), 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 nos permiten hablar de la existencia en México de un *arte español transterrado*<sup>10</sup> -o trasplantado, en término menos afortunado-<sup>11</sup>.

## 2. Características y generaciones del arte español transterrado en México

Estas características, sobre las que ya he hablado en otros lugares<sup>12</sup>, nos sitúan a nuestros artistas -resumamos- 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

<sup>10</sup> La palabra *transterrado*, en realidad no es más que un arraigado neologismo, inventado por el filósofo exiliado José Gaos para mejor definir al republicano español adaptado en un nuevo país, a quien hacia 1949 consideraba que ya no podía seguir llamándosele desterrado, expatriado, refugiado o exiliado (*vid.* 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 matizable 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 amplía, ciertamente nos encontramos ahora, como ha concretado el filósofo de la estética Adolfo Sánchez Vázquez, que 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. -cd de M. AZNAR-: *El exilio literario español de 1939*, vol. 1, Barcelona, GEXEL, 1998, p.24). Y, del mismo modo, transponiendo el hecho al mundo artístico, hallamos que lo que antes se llamó o se ha conocido como arte español del destierro o del exilio, en mi opinión y especialmente para el caso de México, debiera hoy ser llamado y considerado como *arte español transterrado*.

<sup>11</sup> 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" y publicados en 1951 en el diario mexicano *El Nacional*, cuyo conocimiento quiero agradecer a Humberto Huergo. 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 volvería a hablar de este tema a raíz de ciertas alusiones de los intelectuales de la España de Franco al carácter de su exilio (véase nota 43 de este trabajo).

<sup>12</sup> CABAÑAS BRAVO, Miguel: "Los caminos del arte de avanzada en el exilio mexicano", en *Del regeneracionismo a las vanguardias. Congreso de la Asociación Carl Justi*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 16-18/IX/1999 (en prensa); CABAÑAS BRAVO, M.: "El exilio artístico del 39 en México. Etapas y actividad del artista transterrado durante los años cuarenta", en *El franquismo: El régimen y la oposición. IV Jornadas de Castilla-La Mancha sobre la investigación en Archivos*, Vol. 1, Guadalajara, ANABAD-Castilla-La Mancha, 2000, pp. 753-791 y CABAÑAS BRAVO, M.: "Un arte transterrado. Características de la adaptación de los artistas españoles exiliados en México", en *Sesenta años después. Congreso internacional sobre la cultura del exilio republicano español de 1939*, Madrid-Alcalá de Henares-Toledo, Universidades Complutense, de Alcalá y de Castilla-La Mancha, 22-27/XI/1999 (en prensa). En realidad, resumiremos ahora algunas de las características expuestas en estos lugares con más detalle.

incorporación de nuevas generaciones, etc., terminan no sólo por hacer difíciles las precisiones, sino también por caracterizar el 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 Arteta, Bardasano, Antonio Ballester, Candela, Climent, García Maroto, Fernández Balbuena, Gaya, Moreno Villa, Miguel Prieto, José Renau, Rodríguez Luna, Cristóbal Ruiz, Souto o Remedios Varo.

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 ha llamado en el caso de los poetas y narradores<sup>13</sup>- podríamos resaltar a Inocencio Burgos, M<sup>a</sup> Luisa Martín, Benito Messegue, Moreno Capdevila, Marta Palau, Antonio Peláez, Peyrí, Vicente Rojo o Lucinda Urrusti<sup>14</sup>.

En otro orden, hay que hacer notar la tendencia de los transterrados a agruparse y recrear en México sus formas de vida. Lo que les llevará a potenciar o abrir, aparte de asociaciones laborales, no sólo numerosos cafés para sus tertulias o nuevos colegios que proporcionarían una "educación española" a sus hijos, sino también casas regionales y asociaciones políticas y culturales. Con todo, entre las instituciones más integradoras y amplias para el tema que nos

<sup>13</sup> 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 (vid. MUÑIZ-HUBERMAN, A.: "Hacia una poética del exilio: La generación hispanomexicana", en AA.VV. -Aznar ed.-: *Op. cit.*, 1998, t.1, pp. 57-62).

<sup>14</sup> En realidad son muchos más los artistas refugiados que integran las citadas generaciones. Así, entre otros nombres, podríamos añadir a la primera a Manuela Ballester, Salvador Bartolozzi, Ovidio Botella, José Cañas, Darío Carmona, Deogracias Civit, Ceferino Colinas, Carmen Cortés, Edo Mosquera, José Espert, Augusto Fernández, Fernández de Soto, Fernández Gual, los Frau, Ernesto Guasp, Alfredo Just, Jesús Martí, Mingorance, Amparo Muñoz, Ceferino Palencia, Ramón Peinador, Elisa Piqueras, Ramón Pontones, Marcel·lí Porta, Ramón Puyol, Juan Renau, Rivero Gil, Eduardo Robles *Ras*, Enrique Segarra, Shum, Tisner, Juan Antonio Tonda, Víctor Trapote, Vela Zanetti, etc.; mientras en la segunda también contaríamos con José Agut, Paloma Altoaguirre, Antonio Bernard (Toni), Rafael Hernández Barroso, Julián Martínez Sotos, Pedro Miret, Imanol Ordorika, Germán Robles, Eugenio Sisto, Juan Somolinos, Manuel Tarragona, Eduardo Ugarte, Puri Yañez, etc. Estas divisiones formativas o generacionales, con todo, plantean algunas paradojas, como la de los exiliados que se hicieron pintores de mayores o empezaron a exponer ya en México (como Tortosa, Martí, Estellés, Julio Montes, José Enrique Rebolledo o Martínez Feduchy), o, por el contrario, la de quienes se apartaron del arte (como Elisa Piqueras), mudaron de oficio o lo dejaron transitoriamente para buscar un trabajo rápido con el que ganarse la vida (como Lizárraga, García Maroto y tantos otros).



ocupa estuvieron el Centro Republicano Español, fundado en el 39; la Casa de la Cultura Española, creada en 1940, o el Círculo de Bellas Artes, surgido en 1945 -y a cuya cabeza estuvieron, entre otros, Lizárraga, Bardasano, Mingorance y Camps Ribera-; si bien la institución que más sobresale es, sin duda, el Ateneo Español de México, abierto en 1949 y pronto convertido en el centro cultural más aglutinante y notable del exilio mexicano.

En conjunto, pues, en México destaca notablemente el fenómeno asociativo de los refugiados españoles, hecho puesto de relieve en diferentes estudios<sup>15</sup> y que, aunque no ha sido resaltado específicamente de cara al mundo artístico, tiene una gran importancia en relación a la mayor parte de los artistas y su promoción, puesto que fue en estas instituciones, en su mayoría dotadas de salas recreativas, de lectura, de exposición e incluso de sus propias publicaciones, donde éstos primeramente exhibieron sus obras y recibió comentario su labor, lo que fue importante en los comienzos de muchos de ellos y contribuyó a sostener las relaciones y vínculos con sus colegas y compatriotas. En el mismo sentido, en lo que concierne con mayor especificidad a la generación más joven, también debemos prestar atención a la gran importancia que revistió la fundación de colegios por esta emigración, en su mayor parte, con profesorado español e ideario republicano, pues proporcionaron a sus alumnos una "educación diferencial", que contribuyó a fomentar su identidad ibérica<sup>16</sup>.

Pero, además de esto, la tendencia a la agrupación, también llegó a las familias y sus relaciones, incluso, como se ha hecho notar, a la preferencia del matrimonio entre españo-

<sup>15</sup> Aunque sin prestar atención específica al artista, fue resaltado por Mauricio Fresco y sería luego estudiado por Patricia Fagen y otros. Vid. FAGEN: *Transterrados y ciudadanos. Los republicanos españoles en México*, México, FCE, 1973, pp. 78-98, 112-135, 167-170; FRESCO: *La emigración republicana española, una victoria de México*, México, Editores Asociados, 1950, pp. 83-91; 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, p. 142-148, 176. Algunos testimonios en MEYER, E.-coor.-: *Palabras del exilio I, Contribución a la historia de los refugiados españoles en México*, México, INAH-SEP/Librería Madero, 1980, pp. 60-72. Sobre los cafés específicamente, v. también 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.

<sup>16</sup> Podríamos así citar, entre los más notables colegios fundados por iniciativa y con capital republicano, en los que se educó la mayor parte de la juventud exiliada, 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 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 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 educarlos conjuntamente y con criterios semejantes, proporcionándoles un ideario acorde con las ideas liberales y republicanas de sus padres. No deja de ser curioso, por otro lado, la gran continuidad que -como se ha apuntado- han tenido estas empresas de los transterrados frente a otras, ya que casi todos estos colegios continúan hoy su actividad (v. los buenos estudio sobre el fenómeno de 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, Enrique: "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). Pero, con todo, acaso sea aún más llamativo la "educación diferencial" que obtuvieron en estos colegios, una educación dependiente de los propios españoles transterrados que fue un factor muy importante en su "españolidad" (Vid. FAGEN; *Op. cit.*, 1973, p. 84).

les <sup>17</sup>. 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 (José y Juan), emparentadas entre ellas y con los Gaos <sup>18</sup>; el matrimonio Bardasano o los Benlliure, entre otras; incluso tampoco parece ajeno a este hecho la abundante descendencia que continuó la tradición artística familiar <sup>19</sup>. Se dará el caso, así, de ver trabajando juntas a tres generaciones, como la familia de arquitectos-escultores de los Azorín, que levantaron el monumento a Lázaro Cárdenas del Parque de España en México <sup>20</sup>.

No obstante, aparte de la tradición familiar, un abundante grupo de transterrados se dedicaron a la enseñanza del arte en diversas instituciones mexicanas y, otros tantos, abrieron talleres, academias, constructoras, estudios de arquitectura o diseño, casas de gráfica y decoración, ... en donde se integraron o aprendieron numerosos artistas españoles y mexicanos <sup>21</sup>. Así, muy reconocidos han sido siempre los estudios abiertos por Arturo Souto y José Bardasano <sup>22</sup>. Igualmente fue muy destacada la labor del Estudio Imagen-Publicidad Plástica, taller

<sup>17</sup> FAGEN: *Ibidem*, pp. 161-163, 167-168, MONEDERO: *Art. cit.*, 1991, p. 216.

<sup>18</sup> Hijos del matrimonio entre José Renau y Manuela Ballester, son Teresa Renau (n.1943), dedicada principalmente a la ilustración científica, y Ruy Renau, cartelista y colaborador con su padre. Hijas del escritor Ángel Gaos y la grabadora Rosa Ballester son otras dos artistas: Nela Gaos (n.1948) y Guadalupe Gaos (n.1951). El escultor Antonio Ballester también tendrá dos hijos artistas: la escultura Ana Rosa Ballester Bonilla (n.1948) y el pintor Jorge Ballester Bonilla (n.1941). (v. AGRAMUNT LACRUZ, F.: *Un arte valenciano en América. Exiliados y emigrados*, Valencia, Generalitat, 1992, pp. 51-52, 141-145).

<sup>19</sup> Entre otros continuadores podríamos citar a la pintora Maruja Bardasano, hija de José Bardasano y Juana Francisca Rubio; a José Luis Benlliure, arquitecto y pintor, hijo José Luis Mariano Benlliure; al pintor Jordi Camps Montserrat, hijo de Francisco Camps Ribera; al pintor José García Narezo, hijo de Gabriel García Maroto; al pintor José M<sup>a</sup> García Saíz, hijo de Blandino García Ascot; al pintor José Luis Marín de L'Hotellerie, hijo del escultor Luis Marín Bosqued, al dibujante y decorador Germán Robles, hijo de Germán Horacio; al pintor Antonio Serna, hijo de Antonio Rodríguez Luna; al médico y pintor Juan Somolinos Palencia, nieto de Ceferino Palencia; a la pintora Elena Climent, hija de Enrique Climent; etc.

<sup>20</sup> 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. (v. SÁENZ 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: "Letras y Pintura", en REYES NEVARES: *Op. cit.*, 1982, p. 489; MANTECÓN, M.: "Índice biobibliográfico del exilio español en México" en REYES NEVARES: *Op. cit.*, 1982, p. 731).

<sup>21</sup> Entre éstos habría que contar con los que enseñaron historia del arte, como Ceferino Palencia, Enrique Fernández Gual o Juan de la Encina; los que enseñaron diversos aspectos de las artes plásticas, como Antonio Rodríguez Luna, Esteban Francés, Moreno Capdevila, Benito Messeguer, Pablo Fernández Márquez, Luis Marín Bosqued, Juan Eugenio Mingorance; o de la arquitectura, como Enrique Segarra, Juan Benito Artigas, Ángel Azorín, Félix Candela, Oscar Coll, Antonio Encinas, José Luis Marín, Antonio Peyrú, Juan Antonio Tonda o José Luis Benlliure.

<sup>22</sup> "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 Echevarría, Alberto Gironella, Enrique Miralda (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: *Art. cit.*, 1982, p. 463). Alguno de estos artistas ha comentado después su paso por el estudio de Souto (v. ARNALDO, Javier: "Una conversación con Vicente Rojo", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 564, Madrid, junio 1997, pp. 103-104), aunque a su estudio también se acercaron jóvenes luego menos conocidos, como Carmen Masip Echafarrata. Por otra parte, Bardasano, estableció una Academia de Arte en México, por la que pa-

de cartelismo fundado por José Renau, que echó a andar a principios de los 40, con un carácter casi familiar, y desde el que se realizaron carteles para numerosas productoras de cine, campañas políticas, empresas comerciales, etc.<sup>23</sup> La agencia Hermanos Mayo no tardó en convertirse en la empresa fotográfica más importante de toda Latinoamérica<sup>24</sup>. O, ya a fines de los 60, el Taller-Escuela de Grabado "Las Ballester" fue muy concurrido por los más jóvenes transterrados<sup>25</sup>. Ello además, claro está, de las numerosas galerías de arte que fueron surgiendo a largo de los años fundadas por o con participación de los transterrados, como las galerías Ras-Martín, Cristal, Diana, Prisse, Proteo, Pecanins, Mercedes y Jordi Gironella, etc.

Aparte de las galerías pioneras de los años 40<sup>26</sup>, habría que resaltar muy especialmente, por su orientación internacionalista y vanguardista, dos galerías abiertas en la década siguiente por transterrados españoles, como alternativa al realismo socialista apoyado por la "política oficial": la Galería Diana y, sobre todo, la rupturista Galería Prisse. Diana fue fundada por Blandino García Ascot a mediados de la década y se orientó hacia el surrealismo<sup>27</sup>. En ella expuso por primera vez Remedios Varo (1955-1956) y diversos jóvenes, como García Saíz (1959), Lucinda Urrusti (1959), Somolinos (1961) o Antonio Serna (1963), además de pinto-

---

saron multitud de artistas jóvenes (Maruja Bardasano, Lorenzo de Rodas, etc.). *Vid.* algunas referencias a su labor docente en "La obra de los desterrados españoles en México", *Boletín de Información. Unión de Intelectuales Españoles*, nº 5, México, Jun.-Sep. 1957, pp. 21; MARTÍNEZ, C.: *Op. cit.*, 1959 p. 138 y MANTECÓN: *Art. cit.*, 1982, p. 733.

<sup>23</sup> Tuvo vida entre 1939 y 1959 y estuvo instalado en un local de la Avenida Coyoacán. Renau pronto integró en su equipo de trabajo a su mujer, Manuela Ballester, a sus hijos Teresa, Tothlim y Ruy y a sus cuñadas Josefina y Rosa Ballester y a otros artistas, como Ramón Pujol y Antonio Serna. También Juan Renau se dedicó al cartelismo de cine. Desde este taller se realizaron la mayor parte de los carteles de las más destacadas productoras del momento: Arofilms, Producciones Calderón, Diana Films, Filmex, Producciones Gagune, Mier y Brooks, Lux Films, Pereda, Rosa Films, Ultramar Films, etc. También para campañas del PRI, de la CNIT, la CTM, la ONU y diversas empresas. (v. AA.VV. -textos: Bozal, Llorens, Renau y M. García-: *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, y, del mismo: "El exilio artístico español, 1939-1945", en AA.VV. (BRIHUEGA, J. y LLORENTE, A., comisarios): *Tránsitos. Artistas españoles de antes y después de la guerra civil*, Madrid, Sala de las Alhajas, Oct.1999-Ene.2000, p. 77, AGRAMUNT: *Op. cit.*, 1992, p. 51.

<sup>24</sup> La empresa, dedicada a la fotografía de prensa, publicitaria y artística, 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. Trabajaron aquí para diversos periódicos y publicaciones: *El Popular*, *La Prensa*, *Diario de México*, *Mañana*, *Así*, *El Día*, *Tiempo*, etc. Su archivo llegó a contener más de cinco millones de negativos y fue donado al Archivo General de la Nación de México. (v. SOUTO: *Art. cit.*, SUÁREZ, Luis: "Prensa y libros, periodistas y editores", MANTECÓN: *Art. cit.* en REYES NEVARES: *Op. cit.*, 1982, pp. 492-493, 611-612 y 811 respect.; LÓPEZ MONDEJAR, Publio: *Las fuentes de la Memoria II. Fotografía y sociedad en España, 1900-1939*, (exposición itinerante), Madrid, MEAC, Oct.-Nov.1992, pp. 91-98 y 228).

<sup>25</sup> Creado en 1968 e instalado primero en la capital y, después, en Ensenada, estuvo integrado por Rosa y Josefina Ballester, añadiéndose más tarde Nela y Guadalupe Gaos. Dedicadas, sobre todo, a temas paisajísticos y de la flor y la fauna mexicana, con ellas aprendieron grabado algunos de los miembros más jóvenes de la segunda generación de refugiados, como Paloma Altolaguirre, 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 (v. 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).

<sup>26</sup> Entre ellas habría que contar, por ejemplo, con la Galería de la Librería Cristal, fundada en 1940 por esta librería de la editorial EDIAPSA; con la Galería Ras-Martín, sobre la que volveremos enseguida, y, fuera de la capital, con la Galería fundada en Cuernavaca por Shum (Alfons Vilafranesa) poco después de su llegada en 1947 a México, que fue la primera que hubo en esa ciudad.

<sup>27</sup> *Vid.* las referencias de RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida: *El surrealismo y el arte fantástico de México*, México, UNAM, (1ª ed. 1969), 1983, p. 105.

res más consolidados como Roberto Fernández Balbuena. Prisse, que se propuso romper con el opresivo "realismo oficial" y permitió seguir su propia línea independiente a fundadores y asociados, fue creada en 1952 por un grupo de artistas españoles (Souto, Tortosa, Bartolí, Hernández Barroso, Inocencio Burgos, Trapote y algunos escritores) y mexicanos (Cuevas, Gironella, Enrique Echevarría, Héctor Xavier y el ruso Vlady), contando siempre, para horror de Siqueiros (que sólo quiso ver tras ella a un grupo de pequeño-burgueses enemigos del muralismo), con el apoyo de críticos exiliados, como Margarita Nelken o Fernández Gual<sup>28</sup>. No obstante, hubo también otras muchas galerías, de diferente signo, que tuvieron una estrecha relación con los transterrados de ambas generaciones<sup>29</sup>.

Aunque tanto o más notables fueron las constructoras y compañías dedicadas al diseño y decoración, 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; a la que siguieron otras, como la constructora Técnicos Asociados S.A (TASA), puesta en pie por Roberto Fernández Balbuena y Ovidio Botella, la casa Ras-Martín, dedicada al diseño y que también funcionó como galería, la empresa Constructora Vías y Obras, dirigida por el arquitecto y pintor Jesús Martí; o Cubiertas ALA, fundada en 1950 por Félix Candela, su hermano y otros socios y que abrió sucursales en Colombia, Monterrey, Caracas, Perú, Argentina, Costa Rica y Guatemala<sup>30</sup>.

<sup>28</sup> Siqueiros vió a estos artistas como pequeño-burgueses enemigos del muralismo y se quejó de los "críticos de arte, particularmente aquellos no nacidos en México, como Paul Westheim, como Margarita Nelken, como Cardoza y Aragón, como Gual, seguidos por algunos niños de pecho mexicanos en tal ejercicio, (que) iniciaron una cordinada y activísima campaña en favor de un arte de valor universal" (v. ALFARO SIQUEIROS, David: *Me llamaban el Coronelazo (memorias)*, México, Grijalbo, (1977), 3ª ed., 1987, pp. 496-498). Sobre la galería Prisse también v. RODRÍGUEZ PRAMPOLINI: *Op. cit.*, 1969, p. 108 y SOUTO: *Art. cit.*, 1982, pp. 449-452. Por otro lado, los artistas han valorado de diferente manera la experiencia de esta galería (v. EDER, Rita: *Gironella*, México, UNAM, 1981, p. 28; CUEVAS, José Luis: *Cuevas por Cuevas: notas autobiográficas*, México, Era, 1965 y *Cuevario*, México, 1973; FOPPA, Alafde: *Confesiones de José Luis Cuevas*, México, FCE, 1975, pp. 169-171; OCHOA SANDY, Gerardo: "Bartolí", *La Jornada Semanal*, México, XI-1989, pp. 15-17).

<sup>29</sup> Entre estas galerías, que se suman a otros espacios de exposición de las instituciones oficiales mexicanas y las asociaciones republicanas, podríamos citar la Galería de Arte Mexicano (de Inés Amor), la Galería Decoración, la Galería Proteo (dirigida por Alberto Gironella, en su primera época), la galería Marco Rodríguez, la Sala Romero, la Galería de la Librería Cristal, 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 Tusó, la Galería Juan Martín (desde 1961), la Galería Antonio Souza, la Galería Mer-Kup, la Galería Pecanins (con casa también en Barcelona), la Galería Aristos, la Galería Chapultepec, la Galería Arvil o la Galería Mercedes y Jordi Gironella.

<sup>30</sup> En CH-M, fundada por el SERE, trabajaron los arquitectos exiliados José Caridad, Cayetano de la Jara y Eduardo Robles "Ras" (v. SÁENZ DE LA CALZADA: *Art. cit.*, t.V, 1976, pp. 73, 76; MANTECÓN: *Art. cit.*, 1982, pp. 751, 793). En TASA también trabajó Robles "Ras" hasta la fundación de su propia compañía. Asimismo participó, entre otros, Juan Rivaud (v. SÁENZ DE LA CALZADA: *Ibidem.*, pp. 71, 74, 77; MANTECÓN: *Ibidem.*, pp. 771, 743, 845). La Casa Ras-Martín, fue fundada por Robles "Ras", arquitecto, ingeniero, decorador y caricaturista. La compañía se dedicó especialmente a la decoración y a la arquitectura de jardines y en ella también trabajó el diseñador y dibujante Germán Robles en 1946 y colaboró el arquitecto Cayetano de la Jara (v. SAENZ DE LA CALZADA: *Ibidem.*, pp. 76,78; MANTECÓN: *Ibidem.*, pp. 793, 845). Por otro lado, funcionó también como galería de arte y en ella fue donde, por ejemplo, el arquitecto y pintor Roberto Fernández Balbuena celebraría en 1942 su primera individual mexicana. Vías y Obras fue organizada por el arquitecto y pintor Jesús Martí con la cooperación de los arquitectos españoles Enrique Segarra y Arturo Sáenz de la Calzada y el ingeniero de caminos Carlos Gaos y en ella participaron más o menos tiempo otros arquitectos españoles, como Félix Candela (4 años) y Juan Rivaud, los ingenieros Martínez Díaz, García Gómez, Azcárate y los aparejadores Carlos y Miguel de la Torrez Sanz. Hicieron algunas obras destacas como el Hotel Mocambo de Veracruz y el Casino de la Selva en Cuernavaca. Luego se convertirá en La Eureka (v. SÁENZ DE LA CALZADA: *Ibidem.*, pp. 71, 77, 79; SOUTO: *Art. cit.*, 1982, p. 486; MANTECÓN: *Ibidem.*, pp. 806, 845, 853, 859; AGRAMUNT: *Op. cit.*, 1992, p. 78; GIRAL, Ángela: "La arquitectura de Félix Candela", en SÁNCHEZ ALBORNOZ: *Op., cit.*, 1991, pp. 39 y 45-47). Final-

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 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<sup>31</sup>.

Estas mismas realizaciones, unidas al amplio período de tiempo al que nos referimos, ya nos van poniendo de manifiesto que, en cuanto a tendencias y corrientes e, incluso, géneros y técnicas, nos enfrentamos con una gran pluralidad, pero con aspectos y facetas específicos de gran originalidad, que no se han solido recoger en las historias del arte español del siglo XX, donde debieran ser añadidos. Podríamos referirnos, en este sentido, 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, no puede dejar de considerarse el destacable desarrollo e influencia que tuvieron en México los cartelistas españoles, que no en balde venían de un momento de esplendor del género e hicieron prosperar el cartel en el nuevo país. De hecho, los transterrados españoles, a comienzos de los años 40, trasplantaron a México un debate interno muy ligado a los cartelistas y que, en cierto modo, no era más que prolongación del planteado en las revistas valencianas *Nueva Cultura* y *Hora de España* respecto al problema del compromiso político-social del artista y su obra<sup>32</sup>, aunque ahora el peso argumental no era la guerra sino la situa-

---

mente, Cubiertas ALA se especializó en proyectar y construir estereoestructuras de hormigón y permitió a Candela ejercer, a un tiempo, como arquitecto e ingeniero y la construcción de sus propias concepciones. No obstante, en la empresa y asociados con Candela también trabajaron otros arquitectos transterrados, como Juan Antonio Tonda (entre 1953-1960), Peyrí, Castañeda, Juan Benito Artigas, Caridad, etc. (v. SÁENZ DE LA CALZADA: *Ibidem*, pp. 71-73; MANTECÓN: *Ibidem*, 1982, pp. 750-751, 866-867; CANDELA, Félix, *et alii*: "Félix Candela", *Arquitectura*, nº 10 (nº dedicado al arquitecto), Madrid, Octubre 1959, pp. 2-32; GIRAL: *Ibidem*, p. 42).

<sup>31</sup> El Casino, propiedad del español Manuel Suárez, fue construido, en una primera fase, por Jesús Martí y su Constructora Vías y Obras, sobresaliendo en la decoración el mural de 300 m2 titulado *España hacia América* (1944-1950), realizado por José 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, 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 (Vid. 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; AA.VV.: Renau..., *Op. cit.*, 1978; MANTECÓN: *Ibidem*, pp. 815, 840-841, 866-867; GARCÍA, M.: *Art. 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). Igualmente, destaca el ejemplo de la Iglesia de la Medalla Milagrosa, una de las más bellas realizaciones de Félix Candela, en la que, en 1953-1954, aplicaba sus famosos cascarones de hormigón, y en la que, además de la colaboración de otros arquitectos españoles de su equipo, participó un amplio número de artistas transterrados: las vidrieras de José Luis Benlliure; las numerosas esculturas y diseños mobiliarios de Antonio Ballester (la imagenería general, incluida la Virgen titular; el Via Crucis; las arañas; el sagrario, etc.); los murales, como el de la *Epifanía* (1956, 14 m2) de Elvira Gascón; etc. (Vid. "La obra de los desterrados...", *Art. cit.*, 1957, pp. 21-22; BLACKALLER, Eduardo R. (presentación): *Elvira Gascón*, México, Palacio de Bellas Artes (INBA), Mayo-junio, 1977, s/p.; SOUTO: *Art. cit.*, 1982, pp. 455; MANTECÓN: *Ibidem*, pp. 735, 750, 780; AGRAMUNT: *Ibidem*, pp. 99-100).

<sup>32</sup> En realidad se trata de dos ejemplificadoras 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 José 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, co-

ción de exilio y las posiciones se dividieron entre los partidarios del acercamiento a la corriente social del arte mexicano y los partidarios de las aproximaciones a los leguajes de la vanguardia internacional. A la par, el notable desarrollo y la alta calidad del cartelismo alcanzados en España, serían continuados en México, como avalan los destacados premios de entidades oficiales mexicanas e internacionales que obtuvieron en diferentes momentos José Renau -especialmente-, Ramón Tarragó, Germán Horacio, Julián Oliva, José Espert, Manuela Ballester, Giménez Botey, José Horná, Rivero Gil o Germán Robles<sup>33</sup>, entre un amplio número de cultivadores que también incluía a Bardasano, Joan Giménez, Juana Francisca Rubio, Darío Carmona, Juan Renau, Miguel Prieto, Lizárraga, Edo Mosquera, Marcel.li Porta, Calders, Tísner, Antonio Serna, etc.

menzando con una llamada al compromiso y abandono del individualismo (v. [Francisco Carreño y José Renau]: "Situación y horizontes de la plástica española. Carta de *Nueva Cultura* al escultor Alberto", *Nueva Cultura* n° 2, febrero 1935; SÁNCHEZ, Alberto y RODRÍGUEZ LUNA, Antonio: "Los artistas y *Nueva Cultura*. Carta del escultor Alberto. Carta del pintor R. Luna a Alberto", *Nueva Cultura* n° 2, Junio de 1935). La segunda polémica, ya durante la guerra y dentro de su estado de necesidades inmediatas y concretas, se hace desde una perspectiva más práctica y circunstancial, centrándose sobre la eficacia del cartelista y el cartel, comenzando por el planteamiento de una llamada a la emoción del artista dejando sometimientos (v. GAYA, R.: "Carta de un pintor a un cartelista", *Hora de España*, n° 1, Valencia, enero 1937; RENAU, José: "Contestación a Ramón Gaya", *Hora de España*, n° 2, febrero 1937, pp. 57-60; GAYA, R.: "Contestación a José Renau", *Hora de España*, n° 3, marzo 1937). Las dos polémicas, cuestionadoras de la misión del artista y su intervención en los procesos sociopolíticos, recurrentes, sin embargo, al pasado artístico para apoyar sus argumentaciones. Se movían en dos niveles distintos y profundamente relacionados: el político y el artístico, latiendo bajo ellos, fundamentalmente, dos teorías artísticas: la del realismo socialista y la del surrealismo, y dos situaciones sociales de aplicación. (v. un planteamiento general del tema y reproducción de textos en BRIHUEGA, Jaime: *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1930*, Madrid, Istmo, 1981, pp. 358-363 y *La vanguardia y la República*, Madrid, Cátedra, 1982, p. 13, 45-56, 353-383; ed. facsímil de *Nueva Cultura*, (introducción de José Renau), Liechtenstein, Topos Verlag, 1977).

<sup>33</sup> Entre los galardones destacan, en 1942, el primer premio (Sección Latinoamérica) concedido a José Renau de la United Hemisphere International Poster Competition, patrocinado por el MoMA de Nueva York, así como Ramón Tarragó y Julián Oliva obtienen una de las 10 menciones honoríficas otorgadas. En 1948 se da a José Renau el primer premio del Concurso de Carteles de la ONU convocado en México; en 1949 José Renau obtiene el primer premio del Concurso de Carteles de la Cámara Nacional de Electricidad de México, siendo también premiados Rivero Gil y Germán Horacio. También José Espert, muerto prematuramente en 1951, obtuvo antes primeros premios con los carteles anunciadores de la Feria del Libro, de la Exposición Nacional de Periodismo y de la Campaña de Recuperación Económica de México. En 1952 se dan los primeros premios a Renau tanto del Concurso Internacional del Congreso de los Pueblos por la Paz de Viena como de la Internacional Labour Organisation Stamp de Nueva York; en 1953 se concede a Renau el primer premio del Centenario de la Estampilla Mexicana, y, en el concurso de carteles convocado en México por la Confederación de Cámaras de Comercio y el Patronato Nacional de Turismo, el primer premio a Germán Horacio, el segundo a Ramón Tarragó y menciones especiales a las obras de José M<sup>a</sup> Giménez Botey, Manuela Ballester y José Renau. En 1954 se da a Manuela Ballester el segundo premio del Concurso de Carteles Pro Desayuno Escolar del Club Rotario de México; en 1956 José Renau y Manuela Ballester ganan los primeros premios para cartel y timbre de correos, respectivamente, del Concurso de los Cien Años de la Primera Estampilla Mexicana, así como también obtienen diferentes galardones José Horná y Giménez Botey; y en 1960, inaugurando ya los premios a la segunda generación, Germán Robles, hijo de G. 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 (v. ACEVEDO ESCOBEDO, A.: "Anuncios y presencias", *Letras de México*, n° 23, 15-XI-1942, p. 1 y 8; "Exposiciones y noticias", *Las Españas* n° 12, México, 29-IV-1949, p. 4; SOLER VIDAL, J.: "Arts plastiques. Tarragó i Giménez Botey triomfen", *Pont Blau* n° 11, México, Sept. 1953, pp. 229-230; "Notas. Éxitos de artistas españoles", *Boletín de Información. Unión de Intelectuales Españoles*, n° 1, México, 15-VIII-1956, p. 12; "La obra de los desterrados...", *Art. cit.*, 1957, p. 22; AA.VV.: *Renau. Pintura...*, *Op. cit.*, 1978, pp. 31-35; MANTECÓN: *Art. cit.*, 1982, pp. 793, 841, 845, AGRA-MUNT: *Op. cit.*, 1992, pp. 65, 107, 124).

No obstante, 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 iba a ser a partir de ahora cuando muchos españoles se iban a subir a los andamios con renovada inspiración, como ocurrió con José Renau, Miguel Prieto, Rodríguez Luna, García Narezo, Elvira Gascón, Lizárraga, Moreno Capdevila, Messeguer, Ramón Pontones, Xavier de Oteyza, José Luis Marín, 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 españoles con los muralistas mexicanos no es 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 Renau, Miguel Prieto, Rodríguez Luna, Antonio Pujol y Luis Arenal en 1939, aunque aquél lo planteaba como un ensayo de pintura colectiva que suponía asumir también una concepción político-social y combativa del arte<sup>34</sup>, 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 hecho, las consecuencias de la experiencia citada no fueron todo lo fructíferas que se esperaba<sup>35</sup>. La mayoría de los españoles no entraron de lleno en la discusión mexicana sobre la tendencia social del arte y se mantuvieron más aferrados a la pintura de caballete y, sobre todo, a la ilustración, que, con todo, también sirvió, en no pocas ocasiones, como un instrumento de tendencia social paralelo al muralismo.

Así, en realidad, mucho más que a través del muralismo, los artistas españoles empezaron a buscar su integración en la escena artística mexicana a través de la ilustración de publicaciones, que a la vez fue una de las primeras fuentes económicas de las que dispusieron ante su apremio laboral. Este medio, 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. De esta suerte, a lo largo del exilio, las verdaderas posibilidades integradoras y de intercambio circularon a través del graba-

<sup>34</sup> Vid. SIQUEIROS, D.A.: "Un ensayo de pintura colectiva", *Romance* n° 4, México, 15-III-1940, p. 7.

<sup>35</sup> Se trataba de realizar un mural alusivo a la guerra europea, el desarrollo del fascismo, las luchas de los trabajadores contra el capitalismo y otros asuntos propios de las preocupaciones políticas de un sindicato de trabajadores y unos artistas de izquierda. En el mural debían confluír, fundamentalmente, dos lenguajes distintos: el del muralismo mexicano, que aportaba Siqueiros, y el del fotomontaje europeo, que aportaba Renau. De los españoles que trabajaron con Siqueiros, sólo Renau tuvo una clara continuidad de muralista (el mismo Siqueiros le invitó a participar en su siguiente mural: "Muerte al invasor", en Chillán, Chile, desde donde el mexicano escribía a Renau el 23-12-1941 contando su experiencia y comparaba con el equipo del Sindicato de Electricistas; v. carta recogida en TIBOL, Raquel: *Textos de David Alfaro Siqueiros*, México, FCE, 1974, pp. 41-42). Por otro lado, Renau ha recordado algunas de las partes pintadas por los españoles en el mural y como Rodríguez Luna, que trabajó en el águila, se separó del equipo antes de terminar el mural por su falta de vocación muralista, aunque siguió siendo amigo de Siqueiros. También se ha referido al abandono de Miguel Prieto y a cómo fueron él mismo y su mujer, la pintora Manuela Ballester, quienes acabaron este mural, ya que Siqueiros y Luis Arenal tuvieron que huir ante su implicación en el atentado contra León Trotsky de mayo de 1940 (RENAU, José: "Mi experiencia con Siqueiros", *Revista de Bellas Artes*, n° 25, México, enero-febrero 1976, pp. 2-25). La referencia general a la participación en esta obra, tanto de Siqueiros como de los españoles, es abundante, v. TIBOL: *David Alfaro Siqueiros*, México, Empresas Editoriales, 1969, pp. 72-73; MICHELI, Mario de: *Siqueiros*, México, SEP, 1985, pp. 57-59; RODRÍGUEZ, Antonio: *David Alfaro Siqueiros*, México, Crea-Terra Nova, 1985, p. 30; REJANO, Juan: *Antonio Rodríguez Luna*, México, UNAM, 1971, p. 20 y 32; SOUTO: "Artes", *Art. cit.*, 1982, p. 447; GARCÍA, M.: "Trayectoria...", *Art. cit.*, 1986, p. 68 y "El exilio...", en *Tránsitos... Op. cit.*, 1999, p. 76.

do y el amplio campo de la ilustración de revistas y libros. Y es que mientras, en España, la dura postguerra limitó el desarrollo de la industria editorial, en México, los años 40 y 50 iniciaron una época dorada, a la que se sumaron prácticamente todos los refugiados relacionados con el arte y las letras; ya que, además, fueron fundadores de buena parte de las editoriales, como Séneca, EIAPSA, Atlante, Quetzal, Juan Mortiz, Finisterre, Grijalbo, Costa-Amic, Libro-Mex, La Verónica, Madero, Martínez Roca, Oasis, Era o Leyenda; todas con predominio absoluto de la ilustración realizada por transterrados<sup>36</sup>.

De este modo, puesto que en la historiografía española no se ha prestado mucha atención a la instalación de nuestros creadores en este esplendor editorial, hay que considerar varios hechos, entre ellos el hondo calado del grabado mexicano en algunos jóvenes transterrados, como M<sup>a</sup> Luisa Martín, quien pasó por el taller de Diego Rivera y se integró luego en el Taller de Gráfica Popular, o Moreno Capdevila un personaje destacadísimo en el mundo del grabado y la ilustración y en quien se funde la experiencia española y mexicana<sup>37</sup>, o la doble influencia hispanomexicana que registran otros jóvenes exiliados que encontraron en el grabado su mejor medio de expresión, como es el caso de Vicente Gandía, M<sup>a</sup> Teresa Toral, las Ballester, las Gaos, Paloma Altolaquirre, etc. La nueva generación, en definitiva, se formó al calor de este auge del mundo gráfico.

En realidad, 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 de forma fija, llegando a hacer de ello su profesión e influyeron notablemente en los nuevos conceptos del diseño tipográfico y la ilustración de publicaciones, como ocurrió con el pionero Miguel Prieto, espléndidamente continuado desde su fallecimiento en 1956 por su discípulo español Vicente Rojo<sup>38</sup>. En ciertos casos, como el de Elvira

<sup>36</sup> No puede olvidarse, pues, su continúa aportación y promoción en diferentes editoriales y, el caso de Leyenda, por ejemplo, que durante los 40 ofreció a la imaginación del artista exiliado la Colección Eros, dedicada a las obras maestras de la literatura amorosa, resulta hartamente elocuente. Con todo, las más llamativas y concurridas confluencias ilustradoras -con solidaridad de los colegas mexicanos- sin duda fueron las aliadas a la poesía para expresar el "llanto" del exilio y el dolor por los que les iban dejando, como ocurrió, entre otras, con las obras siguientes: LEÓN FELIPE: *El ciervo*, México, Tezontle, 1958; GARFÍAS, P.: *Primavera en Eaton Hastings. Poema bucólico con intermedios de llanto*, (2<sup>a</sup> ed.), México, Era, 1962 (1939); GARCÍA NAREZO, G.: *Desde esta orilla*, México, Nuestro Tiempo, 1956; NELKEN, M.: *Elegía para Magda*, México, UNAM, 1956. Por otro lado, sobre el fenómeno de la ilustración editorial en general v. SOUTO: *Art. cit.*, SUÁREZ: *Art. cit.* y BENÍTEZ, Fernando: "Los españoles en la prensa cultural" en REYES NEVARES: *Op. cit.*, 1982; pp. 466-67; 601-621 y 623-631 respectivamente.

<sup>37</sup> Sobre el desarrollo del grabado y su revitalización v. 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<sup>a</sup> Eugenia Garmendía), México, Museo del Palacio de Bellas Artes, 7-V a 2-VIII-1987. Por otro lado, como veremos luego, no debemos olvidar que desde comienzos de los 60, el grupo *Nueva Presencia*, que dará una gran importancia al grabado, hará 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.

<sup>38</sup> Ante acertadas experiencias previas, desde 1948, Miguel Prieto pasó a ser el director artístico del innovador suplemento cultural del diario *Novedades*, "*México en la Cultura*", donde fue continuado por V. Rojo. *Vid.* el "Homenaje póstumo al manchego" en *Novedades* ("*México en la Cultura*" n<sup>o</sup> 388), México, 26-VIII-1956 (textos de F. Benítez, J.J. Arreola; G. García Cantú, H. Labastida, E. González Casanova, E. Poniatowska, J. Renau, G. García Narezo, A. Henestrosa, J.J. Crespo de la Serna, M. Guardia, C. Palencia); AA.VV.: "Miguel Prieto ha muerto", *Boletín de Información. Unión de Intelectuales Españoles* n<sup>o</sup> 2, (textos de J. Renau, A. Sánchez Vázquez, Juan Rejano, G. García Narezo), México, 15-X-1956, pp. 7-10; SOUTO: *Art. cit.*, 1982, pp. 456-457,



Gascón, ilustradora de varias editoriales y diarios, se trató de la imposición de un personal estilo dibujístico<sup>39</sup>. Otros, sin embargo, aportaron innumerables retratos, como Moreno Villa, o dibujos, como Bartolozzi, Bartolí, Antoniorrobes, Climent, Gaya, Tisner, Urrusti, o fueron destacados caricaturistas, como Enrique Guas, Porta, Rivero Gil, Ras, Shum o Pontones.

Junto a ello, no obstante, no conviene olvidar, para conocer bien la trayectoria y diferentes momentos estilísticos de cada uno de estos artistas, el frecuente y paralelo comentario artístico de unos compañeros de viaje: la legión de escritores y críticos de arte transterrados que dejaron sus impresiones sobre esta producción española *trasplantada* a la escena artística mexicana. Un largo repaso de esta literatura, sin duda contribuiría a hacernos ver el exilio provocado por la guerra civil como una historia de expansión y enriquecimiento, no de mengua, de nuestro arte español contemporáneo<sup>40</sup>.

Por otro lado, además de en los medios y las técnicas, también habría que hacer hincapié en algunas tendencias asimismo ignoradas al trazar las citadas historias del arte, como la del realismo socialista y los acercamientos artísticos de alto contenido crítico-social; tendencias

BENÍTEZ, F.: *Art. cit.*, 1982, pp. 627-628; BENÍTEZ, F.: "El cuaderno escolar de Vicente Rojo" en *El cuaderno escolar de Vicente Rojo*, México, Museo Universitario de Ciencias y Artes, 26-IV/30-VI-1973, s./p.; ARNALDO: *Art. cit.*, 1997, pp. 110-112.

<sup>39</sup> Entre las editoriales, especialmente del FCE, desde 1939, y diarios, sobre todo *El Nacional* y *Novedades*, en los que trabajó entre 1946 y 1956; v. PALENCIA, Ceferino: "La ilustradora Elvira Gascón", *Novedades* ("México en la Cultura" n° 167), 27-IV-1952, p. 4 y BLACKALLER: *Op. cit.*, 1977, s/p.

<sup>40</sup> Esta crítica, que estuvo siempre próxima y presta a valorar la actividad del artista exiliado, accreando así los hechos al futuro historiador, no ha sido nunca bien conocida en España, lo que acaso sea una de las causas primeras de la oscuridad en la que quedaron aquí la mayor parte de estos creadores. Sin embargo, el latir del arte del exilio, puede así seguirse a través de figuras transterradas, de la crítica y la historia del arte, tan destacadas como Juan de la Encina, Moreno Villa, Ceferino Palencia, M. Nelken, Pablo Fernández Márquez, R. Gaya, E. Fernández Gual, Pere Calders, Ernesto Guasp, José Manáut Nogués, J. 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 ellas las de 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, Juan Renau, José Renau -a veces bajo el seudónimo de Juan Romani-, Miguel Prieto, Gabriel García Maroto, José M<sup>a</sup> Giménez Botey, Josep Carner, Avcl·li Artis Gener (Tisner), 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 diversas revistas culturales mexicanas y del exilio -que fueron muchísimas-; 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 destacan -y abundan las fundadas por exiliados-: *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*, *Boletín de Información*. *Unión de Intelectuales Españoles*, etc. Sobre la prensa, las revistas culturales y la labor crítica y periodística de los exiliados españoles en México v. ANDÚJAR, Manuel: *La literatura catalana en el destierro* (México, Costa-Amic, 1949) y "Las revistas culturales y literarias del exilio en Hispanoamérica" (en ABELLÁN: *Op. cit.*, 1976, t.3, pp. 21-92); "La obra de los desterrados..." *Art. cit.*, 1957, pp. 8-32; XIRAU, Ramón (presentación): *Obra impresa del exilio español en México 1937-1979. Catálogo de la Exposición Presentada por el Ateneo Español de México*, México, INBA-SEP, Museo de San Carlos, 13-24/XI/1979; ORTEGA MEDINA, Juan A.: "Historia", SOUTO: "Letras" y "Pintura", SUÁREZ: "Prensa...", BENÍTEZ: "Los españoles...", MANTECÓN: "Índice...", todos ellos en REYES NEVARES: *Op. cit.*, 1982, pp. 237-294, 363-408, 433-470, 601-621, 623-631 y 717-778 respect.; SCHNEIDER, Luis M.: "Las revistas literarias" en AAVV: *Cincuenta años de exilio español en la UNAM*, México, UNAM, 1991, pp. 115-124.

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, donde se convirtieron en una de las experiencias más relevantes de esa pluralidad de estilos y concepciones artísticas que hemos dicho caracterizaba al arte de la emigración republicana.

En este último sentido, reparemos en que, en esta amplitud artística, estuvieron presentes desde el más puro realismo socialista de un José 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 de 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 los 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 40, 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, la citada pluralidad estilística de 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 50, pintores como Vicente Rojo, Antonio Peyrí o Marta Palau.

No obstante, como refleja la actuación artística y la adhesión de las nuevas generaciones, ni la profundidad de la huella que dejó el conflicto español ni las diferencias estilísticas existentes en la producción impidieron que, llegado el caso de la protesta o la solidaridad, los artistas transterrados se uniesen en lo ideológico, superando su habitual fragmentación. Ya que, si algo fue común a estos expatriados, eso fue la adhesión y la defensa de la legalidad republicana 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 de los transterrados, difícil de soslayar hasta en los casos de mayor desentendimiento.

### 3. Etapas del arte español transterrado en México

No todos los períodos, sin embargo, fueron iguales en la actividad del artista que emigró a México, sino más bien al contrario. Su trabajo registró diferentes tramos histórico-culturales en los que se vio notablemente influido por la situación político-social internacional y mexicana, principalmente.

Las etapas iniciales discurrieron durante los años 40, la década más vulnerable y de más costosa adaptación. Coincidió la primera de ellas con el desarrollo de nuestro conflicto bélico.

co y la presidencia en México de Lázaro Cárdenas (1934-1940). Pesó mucho entonces la situación de partida -la España del conflicto- y las dificultades aparecidas en las primeras tomas de contacto entre el arte español y el mexicano, lo cual llevó al 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 en su regreso transplantaron a México sus formas de vida y asociaciones, y, por otro, los susceptibles mexicanos, sin proyección exterior y empeñados en potenciar su "espíritu nacional"<sup>41</sup>. La actividad artística de los españoles, en medio de este ambiente de provisionalidad, como cabía esperar, sufrió una notable recesión general; a la par que, el conflicto bélico internacional, potenció las posturas combativas.

Finalmente, acabado el conflicto internacional, el segundo lustro de los años 40, 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 siguieron actuando por separado, tendiendo estos últimos, por lo demás, a un gran individualismo.

La nueva etapa, que se desarrolló durante la década de los 50, se inició con significativos cambios político-culturales, ante los que los artistas comenzaron enfrentándose de forma cohesiva y combativa. Y es que, a comienzos de los años 50, el nuevo gobierno de Franco tanteó las posibilidades de establecer relaciones diplomáticas con México<sup>42</sup>; intenciones a las que, no mucho después, siguieron una serie de reflexiones conciliatorias sobre los "expatriados" provenientes de algunos intelectuales de la España de Franco<sup>43</sup>. No obstante, las amplias movilizaciones en México de los artistas e intelectuales, que unieron claramente a mexicanos

<sup>41</sup> 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 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)"; *Art. cit.*, p. 3).

<sup>42</sup> 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", *Excélsior*, México, 28-IX-51, pp. 1 y 12; "Franco no cederá bases aéreas y navales a los Estados Unidos", *Excélsior*, 1-X-51, pp. 1 y 9 y "Franco desea establecer con México un intercambio cultural", *Excélsior*, 29-IX-51, pp. 1 y 10; "Lamenta España que México no tenga relaciones con ella", *Excélsior*, 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.

<sup>43</sup> 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" (para quien, dice, "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 v. CABAÑAS BRAVO, Miguel: "México me va creciendo. El exilio de José Moreno Villa", en AA.VV. (ed. Aznar): *Op. cit.*, 1998, pp. 211-213; así como las notas 11 y 41 de este trabajo).

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-norteamericano<sup>44</sup> 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.

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 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 española<sup>45</sup>.

Este refuerzo tuvo su momento cumbre con la creación en México, a los 20 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 300 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"<sup>46</sup>.

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

<sup>44</sup> Sobre estos hechos *vid.* 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.

<sup>45</sup> 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)

<sup>46</sup> "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*, nº 11, México, Feb.-Mar.1960, p.3; v. también "Movimiento Español 1959" y GARCÍA ASCOT, J.M.: "Tradición y traición" ambos en *Ibidem*, pp. 21-22 y FAGEN: *Op. cit.*, 1973, pp. 131-135.

del 59, y, en cuanto al arte, al igual que en España, resultará notablemente intensa y decisiva en la evolución y rumbos de los artistas transterrados. 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 transterrados 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 su *Contra-Bienal*, inaugurada en febrero de 1952 en el Pabellón de *La Flor* del Bosque de Chapultepec.

A ella concurrieron unas 300 obras de 63 artistas autóctonos y 28 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, José Renau, Moreno Villa, Elvira Gascón, Fernández Balbuena, Bardasano, Juana Francisca, Manuela Ballester, Miguel Prieto, Colinas, Giménez Botey, Camps Ribera, Marín Bosqued, Ceferino Palencia, Germán Horacio, Peinado o, entre los más jóvenes, García Narezo, M<sup>a</sup> 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 madrileña<sup>47</sup>.

La cuestión, pues, tiene mucho que ver con el clima que vivió la escena artística mexicana durante los años 50, 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, fue poco a poco, conforme avanzaron los años, desgranándose y perdiendo fuerza; como demuestra la ilustrativa línea seguida en la oposición a las posteriores ediciones de la Bienal Hispano-Americana o 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 que haría al pintor Alberto Gironella, quien siempre estuvo muy ligado a los últimos artistas, expresar su disconformidad alegando la discriminación de estos

<sup>47</sup> Para un análisis más detallado tanto de la Exposición conjunta mexicana como de la Bienal madrileña v. CABAÑAS BRAVO: *Artistas contra Franco... Op. cit.*, 1996, pp. 63-91, y *La política artística del franquismo... Op. cit.*, 1996, pp. 383-398 y 531-550.

artistas en la Bienal: "Otra cosa que nos preocupa a todos nosotros -decía Gironella-: 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"<sup>48</sup>.

Aunque se intentaron corregir este tipo de arbitrariedades<sup>49</sup>, lo cierto es que las dos Bienales Interamericanas 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 segunda<sup>50</sup>. 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 distinguidos por el jurado de la muestra oficial<sup>51</sup>.

---

<sup>48</sup> TIBOL, Raquel: *Documentación sobre arte mexicano*, México, FCE, 1974, p. 94. No hubo tanto problema para jóvenes como Moreno Capdevila, incluso un Climent. Otros, como Camps Ribera, participaron en la exposición nacional paralela (v. sobre ésta, 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). Curiosamente, el primero de los citados por Gironella, ya inaugurada, 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 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 aquí del diario *Novedades*).

<sup>49</sup> Así ocurrió, por ejemplo, con la marginación de los transterrados españoles, como se vio 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.

<sup>50</sup> Vid. el claro análisis de GOLDMAN: *Op. cit.*, pp.64-67.

<sup>51</sup> Coincidieron estas 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 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 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

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 México. 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 50 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 los años 60 y nos encontramos con una nueva etapa, la quinta y última de este exilio, iniciada realmente a finales de los años 50 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 y 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 60 y en la primera mitad de la siguiente.

Así, 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), y, a lo largo de década, la iniciativa de la lucha antifranquista cambió de escenario. Pues, no sólo miró ya fundamentalmente a Europa<sup>52</sup>, sino que también fueron las viejas y nuevas fuerzas políticas del interior de España las que tomaron la delantera, haciendo que el exilio, políticamente, 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

---

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 manifestando 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 *vid.*: CABAÑAS BRAVO, Miguel: *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: *Artistas contra Franco*, *Op. cit.*, 1996, pp. 132-149; así como la visión de Cuevas: FOPPA, Aláide: *Confesiones...*, *Op. cit.*, 1975, pp. 133-134).

<sup>52</sup> 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 (v. MARICHAL, Juan: "Las fases políticas del exilio" en ABELLÁN: *Op. cit.*, t.2, 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.*, p. 175, n. 13).

incluso quiso destacar por su apoyo a las artes<sup>53</sup>, 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 tendencias<sup>54</sup>.

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 Candela, 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 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"<sup>55</sup>.

En cuanto al panorama artístico, la década de los 60, a pesar de las bajas<sup>56</sup>, 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 social 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

<sup>53</sup> Así, durante el mismo, las instituciones artísticas prosperaron y se pusieron al día, inaugurándose importantes museos, como los de Arte Moderno y Antropología.

<sup>54</sup> Cfr. GOLDMAN: *Op. cit.*, pp. 71-72.

<sup>55</sup> Vid. FAGEN: *Op. cit.*, pp. 203-204. El momento, pues, no era nada fácil para esta generación, como describe Enrique Monedero, uno de sus integrantes: "Después de las renunciadas y la reconciliación empezamos a ser mexicanos. El casi 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: *Art. cit.*, en SÁNCHEZ-ALBORNOZ: *Op. cit.*, 1991, p. 216).

<sup>56</sup> Ya durante la década anterior se habían producido notables fallecimientos (Bartolozzi, Moreno Villa, Miguel Prieto, Marcel·li Porta, entre otros) y, en sus finales, comenzaron las instalaciones en Europa o los regresos a España (José Renau, Manuela Ballester, Ramón Gaya, José Vela Zanetti, José Bardasano, Juana Francisca, etc.). Durante los 60 el proceso continuaría aumentando: Cristóbal Ruiz, Remedios Varo, José Horná, Arturo Souto, Ramón Peinador, Fernández Balbuena o García Maroto, son algunos de los artistas que fallecen ahora, y Souto, Enrique Climent, Antonio Ballester o Pere Calders están entre los que regresan.



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"<sup>57</sup>.

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 Messeguer<sup>58</sup>, 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 antifranquismo y apoyo ideológico a los republicanos españoles, que emergió claramente en numerosas ocasiones<sup>59</sup>.

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 española<sup>60</sup>. En el segundo de los caminos, sin 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 transterrados<sup>61</sup>.

<sup>57</sup> Vid. GOLDMAN: *Op. cit.*, p. 67.

<sup>58</sup> Además de éstos, los 13 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 Delgado, Nacho López, José Muñoz Mediana, Emilio Ortiz, Artemio Sepúlveda y Héctor Xavier.

<sup>59</sup> Cfr. *Ibidem*, pp. 75 y ss.

<sup>60</sup> 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 a un humanizado expresionismo figurativo que se remontaba en México "a un sentido estético inherente a la más remota y permanente idiosincrasia". Así, en 1964, la primera, 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 Felguerez (RODRÍGUEZ PRAMPOLINI: *El arte contemporáneo. Esplendor y agonía*, 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 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).

<sup>61</sup> 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); Vela Zanetti (Círculo de Bellas Artes de Ma-

Respecto a México, la presencia de la generación más madura de transterrados fue deca- yendo, aunque a menor ritmo que la actividad artística de sus instituciones y las exposiciones que les agrupaban. Así, algunas de estas sirvieron para poner en escena a algún joven artista, como hizo el Orfeó Catalá, que en 1962 presentó -junto al *Salón de la Plástica Mexicana*- las primeras individuales de Moreno Capdevila. 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 en 1961<sup>62</sup>. Lo común en los centros de exiliados fue, sin embargo, la convocatoria de 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., pese a que la relación -ante los vínculos afectivos que se dejaban- nunca se perdiera<sup>63</sup>.

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 individuales<sup>64</sup>; al tiempo que fueron acumulando distinciones en las numerosas convocatorias nacionales e internacionales a las que se presentaron y que les sirvieron de aliciente<sup>65</sup>.

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 Capdevila, Germán Robles, Rojo, Gandía, María Teresa Toral, Marta Palau, Urrusti o las Ballester. Asimismo la pintura mural, adaptada a los nuevos tiempos, fue importante en la producción de estos años de Elvira Gascón, Messeguer, Xavier de Oteya, Capdevila o Peyrí y, conjugando aprendizajes en la gráfica y la presencia

---

drid, 1963; Galería Juana Mordó de Madrid, 1967); Enrique Climent (Sala Cisne de Madrid 1964); Vicente Rojo (Galería Lleonart de Barcelona y Nebllí de Madrid, 1964); Antonio Peláez (Ateneo de Madrid, 1964); Peyrí (Galería René Metras de Barcelona, 1966); etc.

<sup>62</sup> Inaugurada en noviembre en el Ateneo, en ella colaboraron y donaron obras para sacar fondos numerosos transterrados (R. Varo, Elvira Gascón, etc.).

<sup>63</sup> Podríamos recordar con estas características la muestra colectiva de pintura presentada en 1969 por la Casa Regional Valenciana (Vid. el catálogo *Exposición colectiva de pintura presentada por la Casa Regional Valenciana*, México, Casa Regional Valenciana de México, 27-VI/12-VII-1969). Le faltaba ya el peso de los Renau, Ballester, Climent, etc., del que había gozado el centro en otras convocatorias. No obstante, dados los vínculos familiares y afectivos que generalmente dejaban los exiliados, la relación de los artistas con las instituciones de transterrados y las convocatorias artísticas mexicanas, no suelen acabar al instalarse en otro país. Los viajes a México y la participación en sus convocatorias y exposiciones serán, pues, algo normal y podríamos 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); el regreso y exposiciones de Enrique Climent o Arturo Souto; etc.

<sup>64</sup> Como fueron las de José Enrique Rebolledo (1960), Peyrí (1961), Juan Somolinos (1961), Moreno Capdevila (1962), Marta Palau (1962), Antonio Serna (1962), Vicente Gandía (1963), José Luis Marín (1964), Pedro Preux (1966), Benito Messeguer (1967), M<sup>a</sup> Teresa Toral (1967), Regina Rauli (1967), etc.

<sup>65</sup> 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.

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 veteranos <sup>66</sup>; incluso se recordará a algunos fallecidos de la década anterior, como Miguel Prieto <sup>67</sup>, o recientes, como Remedios Varo, José Horná o Fernández Balbuena <sup>68</sup>, e incluso debutaron como artistas algunos refugiados ya maduros <sup>69</sup>. Sin embargo, verdaderamente, fueron ya las individuales de los jóvenes transterrados las que con mayor frecuencia ocuparon los espacios de exhibición <sup>70</sup>, hasta el punto que, al final de la década, prácticamente habían desplazado a la generación anterior.

<sup>66</sup> Así, entre otras, en los 60 se presentaron individuales de *Remedios Varo* (antes de su muerte en 1963: Galería Juan Martín, 1962), *Fernández Balbuena* (antes de su muerte en 1966: Galería Tusó, 1960; Instituto Francés de América Latina, 1962; Galería Novedades, 1963), *Elvira Gascón* (Galerías Excélsior, 1960; Instituto Francés de América Latina, 1961; Casa del Lago de la UNAM, 1962; Galería Pecanins, 1965; Galería de Arte Mexicano, 1969), *Enrique Climent* (Galería Proteo, 1960; Jacobo Glantz, 1960; Salón de la Plástica Mexicana, 1963 y 1969; Sala Cisne de Madrid, 1964; Burgos Gallery de Nueva York, 1966); *Mingorance* (Monterrey, 1965); *Rodríguez Luna* (Galería de Arte Mexicano, 1961, 1967 y 1969; Museo de San Diego, California, 1968).

<sup>67</sup> Fue realizada por su viuda con la obra que había dejado Miguel Prieto al morir y expuesta en su domicilio de la calle Elba 50 (v. REJANO, Juan: "Pintura de Miguel Prieto", *Boletín de Información. Unión de Intelectuales Españoles de México*, n° 14, México Abril-Mayo 1961, p. 39).

<sup>68</sup> Respecto a Fernández Balbuena se celebró una muestra-homenaje en 1966 en el Palacio de Bellas Artes de la capital mexicana (v. el catálogo *Roberto Fernández Balbuena, en el centenario de su nacimiento*, México, Marzo-Mayo 1991); sobre José Horná, la Galería Antonio Souza de México celebró una exposición póstuma en 1964 (v. RODRÍGUEZ PRAMPOLINI: *El surrealismo...*, *Op. cit.*, p. 80) y en cuanto a Remedios Varo, tras la gran exposición-homenaje que le dedicó el INBA (v. FLORES-SÁNCHEZ, Horacio -presentación-: *La obra de Remedios Varo*, México, MNAM 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 (v. KAPLAN, Janet: *Unexpected Journeys. The Art and Live of Remedios Varo*, Nueva York, Abbeville Press, 1988, pp.223-230).

<sup>69</sup> 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 Castañón o Jesús Martí.

<sup>70</sup> Entre otros artistas y otras individuales, se celebraron en los 60 de *Antonio Peláez* (Galería de Arte Mexicano, 1960; Instituto Francés de América Latina, 1960; Universidad de Veracruz, 1961; Galería Loeb, París, 1964; Ateneo de Madrid, 1964; Galería de Arte Misrachi, 1967 y 1970); *Xavier de Oteiza* (Galería Tusó, 1960; Little Gallery, Filadelfia, 1963 y 1964; Instituto Francés de América Latina, 1964; Salón de la Plástica Mexicana, 1967; Festival Internacional de las Artes, 1968), *José Enrique Rebollo* (Galería Tusó, octubre 1960); *Peyrí* (Galerías Proteo, 1961; Turok Wasserman, 1964; Antonio Souza, 1965 y 1967; René Metras, Barcelona, 1965; Misrachi, 1969; Karl Van de Voor, San Francisco, 1969); *Vicente Rojo* (Galerías Proteo, 1961 y 1962; Washington Federal, Miami, 1961; Casa del Lago de la UNAM, 1963 y 1965; Galería Leonart, Barcelona, 1964; Sala Neblí, 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); *Juan Somolinos* (Galería Diana, 1961); *Moreno Capdevila* (Salón de la Plástica Mexicana, 1962; L'Orfèd Catalá, 1962; Instituto Francés de América Latina, 1963; Galería Mer-Kup, 1963, 1964, 1968 y 1970); *Marta Palau* (Jewish Community Center, San Diego, Cal., 1962; Galería Juan Martín, 1963; 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); *Juan Ruiz Chamizo* (Toronto, 1961; Art Center, Detroit 1966); *Puri Yáñez* (Beirut, 1962; Galerías Excélsior, 1965 y 1968; Galerías Chapultepec, 1967; Plástica de México, 1968); *Antonio Serna* (Galería Diana, 1962-1963); *Vicente Gandía* (Salón de la Plástica Mexicana, 1963; Mexican Art Gallery, San Antonio, Tex., 1965; Columbia Museum of Art, EUA, 1968); *José Luis Marín* (México, 1964); *Pedro Preux* (Museo del Palacio de Bellas Artes, 1966; Cine Arts Gallery, San Diego, Cal., 1969; San Diego Fine Arts Gallery, San Diego, Cal., 1969; Galería de Arte Mexicano, 1969); *Regina Rauli* (Los Angeles, 1967; Galería Artesanos de México, 1968); *Benito Messeguer* (Galería Mer-kup, 1967; Gibert Gallery, San Francisco, 1967); *María Teresa Toral* (Salón de la Plástica Mexicana, 1967); etc.

La segunda parte de la etapa trazada, se desarrolló durante la primera mitad de los años 70. Luis Echeverría llegó a la presidencia de México en 1970 y tuvo que hacer frente a las consecuencias del año 68 con una apertura crítica y una política de ribetes populistas y neocardenistas.

La misma línea de reformas medidas e indecisas que hubo de tomar en los planos político y socioeconómico, siguió 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 España<sup>71</sup>; 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 República Española en el exilio, anunciaron públicamente la cancelación de relaciones diplomáticas entre sus respectivos gobiernos, y diez días después México reconocía al gobierno de Juan Carlos I, dando por finalizado el exilio político español<sup>72</sup>.

Sin embargo, en la práctica, los jóvenes artistas españoles, como los literatos e intelectuales, ya habían dado por terminado hacía mucho este exilio. Así, su presencia en las galerías de arte de la península, iniciada en la década anterior, continuó en ascenso en la primera mitad de los 70<sup>73</sup>.

Por otro lado, colectivas presentadas en España por galerías como Theo, Multitud, Dau al Set, la Sala Santa Catalina del Ateneo de Madrid o el Club Urbis, que intentaban estar en vanguardia de la recuperación de figuras del exilio y hacer cierto balance de nuestra historia reciente, empezaron a mostrarnos algunos primeros conjuntos de artistas vanguardistas y del exilio. Comenzaron por la "Escuela de París", ya bastante integrada al mundo del arte español<sup>74</sup>, y siguieron con otros temas agrupadores volcados hacia los inicios del arte de

<sup>71</sup> 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.

<sup>72</sup> Vid. FUENTES MARES: *Op. cit.*, pp. 188-212 y MEYER: *Op. cit.*, 4, pp. 52-53.

<sup>73</sup> Entre las muestras de los artistas que expusieron estos años en España, podrían destacarse: *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), *Peyrí* (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<sup>a</sup> Teresa Toral* (Sala de Arte EDAF, Madrid 1974); *Vicente Gandía* (Galería Nartex, Barcelona 1975); *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).

<sup>74</sup> En los años 70, comenzó siendo pionera en estas recuperaciones la Galería Theo de Madrid, que presentó en enero de 1970 la muestra "Artistas españoles de la Escuela de París", con obra de Manuel Ángeles Ortiz, Francisco Bores, Antoni Clavé, Manuel Colmeiro, Honorio García Condoy, Oscar Domínguez, Apel-les Fenosa, Pablo Gargallo, Joan González, Julio González, Juan Gris, Manolo Hugué, Baltasar Lobo, Joan Miró, Joaquín Peinado, Picasso, Ismael de la Serna y Hernando Viñes (v. CASSOU, Jean y CHUECA, Fernando (textos): *Artistas españoles de la Escuela de París*, Madrid, Galería Theo, Encro 1970). Paralelamente se continuaba la recuperación a través de individuales de algunos de estos artistas, ya fueran vivos como Baltasar Lobo, sobre quien celebró una muestra el Museo de Arte Contemporáneo en 1960 y la Galería Theo en 1970 (*Baltasar Lobo*, Madrid, Museo de Arte Contemporáneo, Octubre 1960; y AMON, Santiago y CANEJA, Juan Manuel (textos): *Lobo*, Madrid, Ga-

vanguardia español (orígenes de la vanguardia, cubismo, surrealismo, los Ibéricos, etc.); lo que hizo que, paralelamente, se fueran incorporando algunos de los artistas más destacados del exilio en México.

En México, a su vez, la situación fue diferente. Tras las disturbios del 68, un grupo de pintores rechazó participar en la olimpiada cultural paralela 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 1968 y 1971 proponiéndose la exploración plástica, figurativa o abstracta, pero alejada de los folclorismos y tradicionales prototipos mexicanos. Entre los más de 40 artistas del grupo se encontraban artistas españoles tan diferentes como Moreno Capdevila, Vicente Rojo o Marta Palau<sup>75</sup>, que muestran como, en los 70, 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"<sup>76</sup>.

Eran ya muy pocos los artistas de la primera generación del exilio que, en el primer lustro de los 70, quedaban en México manteniendo cierta actividad<sup>77</sup>. Mientras que entre la

---

lería Theo, 2-Marzo/2-Abril 1970) o Antoni Clavé, que en 1957 restableció su contacto con Barcelona a través de la Sala Gapar (v. *Venticinco años de pintura de Antoni Clavé*, Barcelona, Sala Gaspar, Mayo 1960; y SEGHERS, Pierre: *Antoni Clavé*, Barcelona, Sala Gaspar, Junio 1970), o, incluso, desde instituciones oficiales en casos como Alberto, fallecido en 1962 en Moscú (v. PICASSO, P.; ALBERTI, R., NERUDA, P. y ALBERTO (textos): *Alberto Sánchez*, Madrid, MEAC; Sevilla, Museo de Arte Contemporáneo; Barcelona, Salón Tinell, 1970).

<sup>75</sup> Moreno Capdevila expuso en el de 1968, Vicente Rojo expuso en los de 1968, 1969 y 1970 y Marta Palau expuso en los mismos.

<sup>76</sup> Fue inaugurada 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 Balardí, Bonifacio Alonso, José María Cundín y José Antonio Sistiaga (v. GARCIA, Jerónimo: "Arte Vasco Contemporáneo", *Comunidad Ibérica* n° 49-50, México, Nov.-Dic.1970/Ene.-Feb. 1971, pp. 49-52).

<sup>77</sup> Aunque éste era el caso de Climent, que regresó de España, Gascón y Rodríguez Luna. Entre sus exposiciones de estos años: *Enrique Climent* (Salón de la Plástica Mexicana, 1971 y 1974, Galería del Círculo c.1975; Madrid, 1972; colectivas: Galería Jordi y Mercedes Gironella, 1975), *Elvira Gascón* (Galería Arvil, 1971; Woodstock Gallery, Londres 1971; Acción Cultural del ISSSTE, 1972; Centro Libanés de México, 1972; Arte y Libros, Monterrey, 1974; Galería Mercedes y Jordi Gironella, 1976; colectivas: Galería Kin, 1974; Políforum Cultural Siqueiros, 1975; Museo de Arte Moderno-INBA, 1975; Galería Jordi y Mercedes Gironella, 1975) y *Rodríguez Luna* (Museo de Arte Moderno de México, Feb.-marzo 1974; colectivas: participa y colabora en la organización de una colectiva sobre los transterrados mexicanos en la Galería Mercedes y Jordi Gironella, 1975 -en la que también estuvieron los citados y otros artistas activos de ambas generaciones-). También quedaban artistas de entrada en escena más tardía, como Jesús Martí y Fernando Casas Castañes. Martí, aunque pintaba desde los años 30, no realiza su primera individual hasta 1970, poco antes de morir -México, 1975- (v. FERNÁNDEZ MÁRQUEZ, Pablo (textos): *Jesús Martí Martín. Una vida pintando*; México, Galerías del Palacio de Bellas Artes, abril-mayo 1970). En cuanto a Casas (nacido en 1903 en Barcelona), comienza ahora una fértil etapa productiva, como prueban las obras recaudadas por el Estado Mexicano (v. *Catálogo Colección Pago en Especie de la Secretaría de Hacienda 1975-1984*, México, S. de Hacienda y Crédito Público, 1985, pp. 108-111), y la participación en bastantes colectivas (como *Homenaje a Picasso*, México 1973).

siguiente generación, era el momento en que comienzan a asentarse o a tener mayor presencia los nuevos valores (Capdevila, Messeguer, Rojo, Peláez, Marta Palau, Peyrí, Gandía, Preux, Puri Yáñez, José Luis Marín, M<sup>a</sup> Teresa Toral, Urrusti, Burgos, Xavier de Oteyza, Antonio Serna, etc.); incluso continuaban incorporándose artistas más jóvenes, como Josefina Ballester, Montserrat Aleix o Paloma Altolaquirre, que empezaban a despuntar ahora con sus primeras individuales<sup>78</sup>. Pero con ellos, la residencia en uno u otro país, aunque condicionada 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.

<sup>78</sup> 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; Musco Tecnológico, 1972; Instituto de Artes Plásticas, San Luis de Potosí 1972; Galería Municipal, Puebla 1973; Salón de la Plástica Mexicana, 1974; Galería de la ENAP-UNAM, 1976; y más de 45 colectivas dentro y fuera de México), *Messeguer* (Murales del Auditorio de la Escuela de Economía de la UNAM, 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; Musco Universitario de Ciencias y Artes, 1973; 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), *Antonio Peláez* (Galería de Arte Misrachi, 1970; Palacio de Bellas Artes, 1973-1974; Galerie Bassan, París 1976; colectivas: Bienal de Sao Paulo, 1970; Bienal de Sidney, 1973; Salón de Otoño, París 1976), *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; Musco del Grabado Latinoamericano, San Juan de Puerto Rico 1973; Palacio de Bellas Artes, 1974; 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 más de 30 colectivas dentro y fuera de México), *Peyrí* (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* (colectivas: Salón del Grabado-INBA, 1970), *Pedro Preux* (Museo de Arte Moderno-INBA, 1971; Galería de Arte Mexicano, 1972; colectivas: Dee Woall Art Gallery, Tiberia, Israel 1970; Gráfica Panamericana-INBA, 1973), *Puri Yáñez* (Galería José María Velasco, 1970; Museo de Antropología de México, 1971; Galería Arvil, 1972; Museo de Arte Moderno, 1972), *José Luis Marín* (Mural de la Universidad de La Salle, 1971; varias colectivas), *M<sup>a</sup> Teresa Toral* (Galería Misrachi, 1972; Escuela de Bellas Artes de Morelia, 1972; colectivas: Salón de la Plástica Mexicana, 1971; Galería Tiberiades, Israel 1972), *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<sup>a</sup> 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 Serna* (Galería Pecanins, 1976; colectivas: General Electric, Texas 1972), *Josefina Ballester* (Colectivas Hospital López Mateos, 1972; Galería Gancho, 1972; VIII Convención de Artes Plásticas, Aguascalientes, 1973; y varias exposiciones en las galerías Kalística y Bazar del Sábado en México; Rosales de San Miguel de Allende y Uno en Puerto Ballarta), *Montserrat Aleix de Pecanins* (Galería Pecanins, 1973 y 1975; Galería Felguérez, Acapulco, 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); *Paloma Altolaquirre* (Galería Agora, Madrid 1977; colectivas: Mercedes y Jordi Gironella, 1975).