

Julián Díaz Sánchez*

⇒ Sobre la presencia de los artistas del exilio en la historiografía española reciente**

Resumen: Este trabajo estudia la recuperación, para la historiografía, de los artistas del exilio español de 1939; un retorno simbólico que no ha sido homogéneo y cuyo estudio en los años ochenta coincidió con una atomización de la disciplina que ha obstaculizado los planteamientos generales, el estudio de los contextos. Desde la Bienal de Venecia de 1976, en la que, desde el Pabellón de España, se colocaba bajo el significativo epígrafe “Futuro perdido” a la exposición “Después de la alambrada” (2009) se ha generado un corpus amplio, diverso y multidireccional que conviene revisar.

Palabras clave: Historia del arte; Arte del exilio de 1939; España; Siglo xx.

Abstract: This paper studies the recovery, for historiography, of the artists of de Spanish exile of 1939, a symbolic return that has not been uniform and whose study in the 80's coincided with a fragmentation of the discipline that has hindered the general approaches, the study contexts. From the Venice biennale 1976, which from the Pavilion of Spain was placed under the significant heading “Future Lost”, to “After of the fence” (2009) has been generated a large corpus that should be diverse and multidirectional reviewed.

Keywords: History of Art; Art of Exile of 1939; Spain; 20th Century.

Para estudiar el arte del exilio

La exposición *Después de la alambrada. El arte español en el exilio 1939-1960* (Brihuega 2009) generó un catálogo que marca algunas pautas de interés para el estudio del arte y los artistas que formaron parte del exilio español republicano de 1939. Ha de distinguirse entre el exilio político derivado del compromiso por un lado y, por otro, la migración artística resultante de la atracción que los centros artísticos (entre nosotros París, sobre todo) han ejercido siempre sobre las periferias, porque no son la misma cosa. Además, el exilio mexicano no es el único ni posee el carácter arquetípico que ha querido atribuírsele en ocasiones. En este sentido, la exposición traza un mapa de la

* Julián Díaz es profesor de Historia del Arte en la Universidad de Castilla-La Mancha y está especializado en las corrientes artísticas actuales y en crítica artística, así como en la producción del exilio republicano y su inserción en la historiografía del arte español del siglo xx. Es autor de numerosos artículos y de los libros *El triunfo del informalismo. La consideración de la pintura abstracta en la época de Franco (2000)* y *La crítica de arte en España (1939-1976) (2004)*. Contacto: julian.diaz@uclm.es.

** El presente trabajo se vincula al Proyecto de Investigación del Plan Nacional de I+D+i “Tras la república. Redes de ida y vuelta en el arte español desde 1931”. Ref. HAR 2011-25864.

diversidad del exilio, en el que, no obstante, puede reconocerse la condición común de extraterritorialidad (Steiner 2002).

Dos hechos han dificultado el estudio del exilio artístico: La duración de la dictadura hizo que la cultura del exilio se fuera debilitando en una coyuntura política hostil. Exiliados notorios como Picasso y Max Aub fallecieron antes que el dictador. Faltó un momento simbólico de escenificación de regreso de los exiliados, todo llegó “un poquito tarde” (Ordaz 2009), como dijo María Luisa Gally en 2009, en el acto de reparación de la memoria de su abuelo, el presidente Companys. Luego, en la Transición, la memoria del exilio se abrió camino de modo lento y trabajoso. Cuando se inauguró la exposición *El exilio español en México* (AA. VV. 1983), una muestra multidisciplinar que suponía (así se dijo entonces) el reconocimiento definitivo de la cultura del exilio, no pudo colocarse a la entrada una reproducción a gran escala de la portada del catálogo, en la que aparecían unidas la bandera tricolor republicana y la mexicana.

No todo el arte hecho fuera de España es producto del exilio (Cabañas 2003), pero hasta 1975 la crítica mezcló y confundió de modo consciente a los artistas emigrados con los exiliados. En 1952, Luis Felipe Vivanco, manifestando un compromiso inevitable con la realidad que le rodeaba, escribía que “algunos [artistas], como Picasso, se han marchado, más que de España, de Madrid y Barcelona y de sus ambientes artísticos oficiales” (Vivanco 1952: 22); silenciaba las razones por las que no habían vuelto, y el hecho de que el artista que fue a París en 1900 para regresar de manera esporádica a España, se convirtió, en 1939, en un exiliado político (igual que su cuadro más conocido) siempre sensible a los asuntos de España, como demuestran sus iniciativas de ayuda a otros exiliados (Cabañas 2006) o sus posiciones públicas contrarias al régimen de Franco. La ausencia de Picasso, su rechazo a los múltiples intentos de atraerlo a España y su presencia como referente en el terreno de la crítica y la literatura artística le convierten, en realidad, en el más importante símbolo del exilio; la ausencia de Picasso desmintió siempre la presunta normalidad de que alardeaba el franquismo. Es éste un argumento (¿transversal?) del exilio que quizá no se ha estudiado como se debería.

También podría serlo, por paradigmático, el proceso de despolitización al que se sometió después de 1945 al *Guernica*, su cuadro más conocido. Ubicado en el MoMA junto a las *Demoiselles d'Avignon*, con una cartela que explicaba que “Picasso mismo ha negado siempre cualquier significado político estableciendo simplemente que el mural expresa su aborrecimiento de la guerra y la brutalidad” (Giunta 2009: 55-56), Alfred H. Barr encontró una fórmula infalible: Picasso era político, pero su arte, no. Verdaderamente, Picasso podría haberse preguntado, aludiendo a Ayala en 1949, “¿para quién escribimos nosotros?”

Puede parecer raro, pero el trabajo pionero de José María Ballester (1978) no distinguía del todo entre el exilio y la emigración de los artistas. Esta confusión aparente vuelve a encontrarse en un texto importante de Francisco Calvo Serraller (1985), una lectura de conjunto, fundamentalmente interpretativa del arte español del siglo xx presentada en la exposición *Europalia 85*, que pretendía mostrar la realidad cultural del país en pleno proceso de integración en la Unión Europea. Había que subrayar la singularidad de la cultura española y su proyección europea. En este artículo, escrito en un momento de desmemoria, se habla bien poco de los artistas del exilio de 1939, aunque se invoque, de manera confusa, su importancia: “¿qué quedaría, en efecto, del arte español contemporáneo suprimiendo la aportación de sus exiliados? Estos exiliados no lo han sido solamen-

te por la presión de una persecución política directa, sino que hay que contar también con todos aquellos que han tenido que llevar a cabo su obra por lo que sea fuera de España, o, sin haber salido físicamente, han resultado unos marginales” (Calvo 1985: 82).

En los estudios generales no siempre se ha dejado claro que los artistas exiliados en 1939 los son, sobre todo, a causa de un compromiso estético con la modernidad que es indisociable del político; en el ámbito de las artes plásticas puede hablarse también de “atroz desmoche” (Claret 2006), porque a muchos artistas la necesidad de adaptarse a sus lugares de destino (que, salvo excepciones, no eran los grandes centros de la modernidad artística) les volvió, a su pesar, menos modernos, lo cual no es tanto un criterio de calidad como de oportunidad.

Los artistas del exilio quedaron algo descolocados cuando, desde España, las instituciones oficiales apostaron por la modernidad artística como modo de mejorar su imagen en el exterior (y también en el interior). No fue una extravagancia, ni la acción aislada de un comisario avisado. Los éxitos internacionales del arte español son paralelos a la oxigenación del régimen de Franco, que tiene dos puntos de partida: el singular Concordato firmado con el Vaticano en 1951, y los muy generosos (por parte de España) acuerdos con Estados Unidos de 1953. En 1955 tiene lugar la primera exposición oficial de arte norteamericano en España, algo que los organizadores de la Bienal buscaban desde 1951 y que coincidió con la admisión del país en la ONU. *El arte moderno en los Estados Unidos. Selección de las colecciones del Museum of Modern Art* suponía, en la práctica, que España había entrado con todos los honores en los circuitos de promoción del arte norteamericano. A partir de este momento (en realidad ya desde 1951) el arte hecho dentro de España contará mucho más que el del exilio, como también ocurrió en el campo de la literatura (Larraz 2010).

En marzo de 1954, la Embajada de España en París se dirigió a la Dirección General de Relaciones Culturales, que preparaba la exposición española en la Bienal de Venecia; daba curso a la petición de algunos pintores españoles que solicitaban su inclusión en el Pabellón de España “de la misma forma en que se hizo para la Bienal de La Habana, es decir, seleccionando aquí mismo las obras y conservando en la Exposición el título de ‘Artistas españoles en París’ o ‘La Escuela española de París’ con el que gustan de calificarse a sí mismos” (Díaz 1998: 117). La solicitud fue rechazada tajantemente: “no es criterio de esta dirección general que los españoles residentes en París concurren a Venecia en la forma en que desean hacerlo, sino más bien presentando individualmente sus obras en la misma forma que otros artistas” (Díaz 1998: 118). Se trata de una explicación enmarcada en la política que el régimen aplicó al exilio. Desde 1945, los gobiernos franceses habían hostigado a los exiliados españoles al ritmo de las presiones diplomáticas de España (Cervera 2007), pero el hecho de que en el envío oficial a la Bienal de La Habana hubiera tres obras de Óscar Domínguez sugiere un intento, más o menos vago, de acercamiento, atracción y absorción, que no fue, ni mucho menos, el único. Hubo movimientos de otro tipo, como el intento de González Robles y Moreno Galván, reunidos en el taller de Baltasar Lobo, de comprar obra a los artistas de la Escuela de París, que se malogró (Bolaños 2009: 126-127), al igual que la iniciativa, engañosa, de un grupo de críticos que pidieron obra a Picasso para una exposición en Madrid; el pintor debió sospechar que se trataba de una iniciativa oficial encubierta y no, como pretendían hacerle creer, de un asunto de jóvenes inquietos. Algunos ejemplos en el nivel microhistórico, como la correspondencia entre Leopoldo Panero y José Vela Zanetti (Cabañas 2007a), dan otra perspectiva de la relación entre interior y exilio.

Es otro tema de interés, marcado por la combinación hábil de hostilidades y cantos de sirena. El telegrama que envió Dalí a Picasso en 1951 está entre los segundos:

la espiritualidad de España es hoy lo más antagónico al materialismo ruso. Tú sabes que en Rusia se purga hasta la mismísima música. Nosotros creemos en la libertad absoluta y católica del alma humana. Sabe, pues, que a pesar de tu actual comunismo consideramos tu genio anárquico como patrimonio inseparable de nuestro imperio espiritual y tu obra como una gloria de la pintura española. Dios te guarde. Madrid, 11 de noviembre de 1951 (cit. en Cabañas 1996: 506).

Podría relacionar el documento con la ambigua llamada que José Luis López de Aranguren dirigió, en 1953, a “los intelectuales españoles en la emigración” (López de Aranguren 1953), pero prefiero subrayar las similitudes que el telegrama tiene con una carta, fechada en diciembre de 1952, que el American Comitee for Cultural Freedom, un grupo financiado por el gobierno de Estados Unidos, envió a Pablo Picasso, Fernand Léger y Alfred Barr tras recabar la firma de Alexander Calder, William Baziotés y Robert Motherwell. En el escrito se decía lo siguiente:

ustedes saben, o deberían saber, que si vivieran en cualquiera de los países detrás de la cortina de hierro, sus pinturas estarían proscritas y aun su vida correría peligro. Los estalinistas, como los nazis, son enemigos manifiestos y declarados de todo arte moderno. Es trágicamente irónico que ustedes, que tanto han contribuido a la creación del arte moderno, adhieran a sus verdugos (Guilbaut 2009: 33).

En fin, queda claro que el reciclaje del régimen de Franco que tendrá lugar a partir de 1945 posee un contexto muy amplio, en el que casi nada puede explicarse sin tomar en cuenta la dinámica de la Guerra Fría, que sin duda, está detrás de todo el proceso de despolitización del arte de vanguardia, iniciado en Estados Unidos, y del que no puede disociarse la opción de modernidad artística que llevó a cabo el régimen en España.

El difícil acomodo del arte del exilio

Todo esto ha pesado en la construcción de la historia del arte que, en el terreno del gran relato, se ocupó escasamente del arte del exilio, menos visible, es verdad, pero también poco articulable en un discurso que consideraba prioritario el surgimiento de una vanguardia bajo el franquismo, desligada del arte republicano y, por supuesto, sin relación con el arte del exilio, aunque en la distancia corta no sea exactamente así. La disciplina parece haber abandonado la noción de arte español en beneficio de miradas más locales, al menos en el ámbito del manual. A diferencia de lo ocurrido en el campo de la literatura, o de la historia general, está aún por escribirse una historia del arte español que parta de una visión actual y descentralizada del país.

Se ha presentado a los artistas exiliados como “fuera de orden” (Huici 1999), por utilizar el título de una exposición interesante que contemplaba la obra de dos artistas exiliadas, junto a la de otras cuatro que no lo fueron: María Blanchard, Norah Borges, Olga Sacharov, Ángeles Santos, Maruja Mallo y Remedios Varo. La presencia del exilio en los (escasos) manuales de historia del arte es exigua. Veamos sólo algunos ejemplos; en un

libro reciente, Juan Pablo Fusi y Francisco Calvo Serraller (2009) proporcionan una visión de conjunto de la historia y del arte en España. Aunque escritas desde puntos de vista algo diferentes, las dos historias constituyen casi dos libros yuxtapuestos: al planteamiento histórico general de Fusi corresponde la descripción y el análisis de obras de arte concretas de Calvo. No hay alusión al exilio artístico salvo una referencia a Eduardo Arroyo, a su condición de artista exiliado y sus reflexiones plásticas sobre el exilio como en *Ángel Ganivet se arroja al Dvina* o sus pinturas sobre el fin de Lluís Companys. En la parte histórica del libro se presta alguna atención, aunque escasa, a la cultura del exilio, pero los artistas brillan por su ausencia.

En el trabajo de Jesús Viñuales el arte del exilio parece subsumirse en el de los años treinta, la mayoría de los artistas exiliados desaparecen del relato, las excepciones son Maruja Mallo, Josep Renau y Eugenio Granell, pero el tono general es el de las palabras siguientes:

los de fuera, en países ajenos, a veces en difíciles condiciones de mantenimiento económico y laboral: algunos con más suerte realizan su obra con la añoranza de lo perdido; hay también triunfadores, pero por lo común este triunfo recae en los que ya habitan fuera de nuestras fronteras antes de la derrota, los más se abandonan al recuerdo y no evolucionan como hubiera sido normal en circunstancias libres (Viñuales 1998: 139).

En el manual dirigido por Xavier Barral (1996) llama la atención una curiosa paradoja, si se toma en cuenta la observación de Jaime Brihuega (1996), sobre el hecho de que, pese a que una parte sustancial del arte español se ha hecho más allá de los Pirineos y, sobre todo, por artistas que tuvieron mayor proyección exterior que interior (Picasso, Miró, Dalí, Julio González), hay una historia del interior que merece la pena contarse. En el capítulo del manual correspondiente a las últimas décadas, sólo se hace somera referencia a Baltasar Lobo y Honorio García Condoy, pero casi nunca se ponen en relación el arte del exilio y el del interior, un ejercicio que va siendo más necesario cada día.

García Castellón (1994), al ocuparse de la Escuela de París, seguramente el término más confuso (y uno de los más publicitados) de la historiografía del arte española, menciona a algunos artistas del exilio americano: Castelao, Seoane, Maruja Mallo, Remedios Varo, Quintanilla, Gaya, Renau; “un arco de artistas que abarcaba desde la pintura pura de Gaya al surrealismo de Granell” (García Castellón 1994: 234), el epígrafe no llega a una página, pero se sugiere, queda claro en la cita, que hay mucho que contar.

Hay un capítulo dedicado a los artistas del exilio en el manual de Valeriano Bozal (1992), que se presentaba en ese momento como un intento de modernizar el viejo *Summa Artis* con fotografías en color, nuevas metodologías y nuevos autores. En el capítulo dedicado al arte de la posguerra hay un apartado que glosa el exilio; 93 páginas en las que cabe una propuesta historiográfica jerarquizada y donde se trata de manera monográfica a Luis Fernández, José María Ucelay, Baltasar Lobo y Alberto Sánchez, del que se subraya su vuelta a la escultura después de 1956. Se insinúa un estudio del exilio por zonas (América, Francia) y se mencionan núcleos, como el foco de exiliados gallegos (Alfonso R. Castelao, Carlos Maside, Maruja Mallo, Luis Seoane, Manuel Colmeiro, Eugenio Granell). El autor propone puntos de contacto entre exilio e interior y aventura estéticas cercanas; el Seoane menos figurativo con Antonio Saura, Granell con Joan Ponç, Roberto Fernández Balbuena con Daniel Vázquez Díaz y Miquel Villá, Francisco

Bores con Cristino Mallo, y aborda la relación de algunos pintores exiliados (Maruja Mallo) con el poderoso entorno mexicano.

La promesa implícita en el libro que hizo las veces de catálogo de la Bienal de Venecia de 1976 (Bozal/Llorens 1976), que presentaba al exilio artístico como “futuro perdido”, quedó incumplida, pero el relato historiográfico puso al descubierto algunas de las grandes dificultades para escribir la historia del arte de esa época. Una lectura más o menos atenta del libro podría, hoy, aclarar algunos de los problemas que dificultan la integración del exilio artístico en un relato general de historia del arte. Una de las claves está en la relación entre la vanguardia (interior) de posguerra y el franquismo.

Desde el final de la guerra, decían los dos autores en la introducción del libro, quienes tomaron parte en la empresa republicana se vieron en la imposibilidad de desarrollarse en un contexto social normal (la idea de normalidad perdida, que parece ser el argumento del *Bodegón con zapato viejo*, de Joan Miró, articulaba toda la exposición). Fuera de un contexto normal estuvieron siempre Alberto Sánchez y Josep Renau, Picasso y Miró (que volvió pronto para convertirse en una referencia importante fuera de España y más bien discreta dentro); no es que conservaran el contacto con la vanguardia, sino que algunos, como Picasso y Miró, en buena medida fueron sus protagonistas. En la exposición de Venecia de 1976 se suscitó ya el tema, nunca aclarado, de un posible estilo del exilio:

Luis Fernández, tras investigar el campo de la abstracción geométrica a principios de la década de 1930 y abandonarse indulgentemente a una orgía de “surrealismo español” a finales de la misma, inició una regresión formal y autorrepresiva a través de la historia del arte (desde los cubistas y Cezanne casi hasta Zurbarán). (Una vez más, se trata de un proceso paralelo al de algunos de los poetas e intelectuales españoles en el exilio, tales como Pedro Salinas, Jorge Guillén, María Zambrano, etc., y por consiguiente debe ser atribuido al propio exilio) (Bozal/Llorens 1976: XV).

Una depuración que parecía a María Zambrano (1994) pura fidelidad al paisaje español, a la tradición artística española, sobre la que se debate, inevitablemente, fuera y dentro de España.

Pablo Picasso, Joan Miró, Alberto Sánchez, Josep Renau y Julio González eran los grandes protagonistas de la exposición de Venecia de 1976. Los dos primeros suponen dos referencias de primer orden en el relato del arte español del siglo XX; las *Constelaciones*, de Miró, expuestas en 1945 en Nueva York por Pierre Matisse, tuvieron un efecto difícilmente calculable en el incipiente expresionismo abstracto americano, como lo tuvo también el *Guernica* de Picasso, asiduamente visitado por Jackson Pollock. Los tres restantes artistas mencionados conocerán una recuperación desigual pero importante en los últimos años. Entre 1978, fecha de su exposición antológica en el Museo Español de Arte Contemporáneo, y 1982, fecha de su muerte en Berlín, Josep Renau pudo asistir a su propia rehabilitación en el interior del país, donde se conoció su obra del exilio; algunos de sus fotomontajes se habían reproducido en España en 1977. El caso de Renau es, tiene razón Valeriano Bozal (1976), un tanto especial: debido a su militancia política, estuvo en relación con el interior de España e intervino, a través de sus escritos, en los problemas artísticos del país.

En este sentido, su polémica sobre arte abstracto con Fernando Claudín (Díaz Sánchez 2003), iniciada en 1963 y cuyo final coincide con su exclusión del PCE, junto a Jorge Semprún y Francesc Vicens, es de un interés múltiple, y aporta otro punto de vista

a los debates sobre realismo que tenían lugar en España, pero que deberían vincularse, además, a las grandes discusiones sobre arte y política que atraviesan la década de los sesenta en el mundo occidental.

De Renau había mucho que recuperar, dada la capacidad de trabajo de este artista absolutamente fuera de lo común: sus fotomontajes, sus escritos, su actuación como director general de Bellas Artes, su arte político en general, su pintura mural en México (AA. VV. 1995) y Berlín. Renau pensó en el muralismo mexicano como el verdadero arte proletario, así lo expresó en multitud de ocasiones en unos textos tan interesantes como desperdigados. Hay un considerable número de muralistas ocasionales entre los artistas españoles exiliados en México (Cabañas 2005) y una relación de la política artística republicana con el muralismo, que Gabriel García Maroto, uno de los principales animadores de la vanguardia española, exiliado después, conocía bien.

Existe un catálogo razonado de la obra de Renau (Forment 2003), y en fechas más recientes se han celebrado dos exposiciones tan importantes como complementarias, podría decirse que definitivas, si no fuera por el carácter inagotable de su obra; en una de ellas se revisaba de manera minuciosa su condición de Director General de Bellas Artes (Cabañas 2007), lo que supone revisar la política artística republicana durante la Guerra Civil y constatar (queda muy claro en el catálogo) que Renau estaba en todas partes, siendo, a partes iguales y con un alto nivel de productividad, artista, político, activista. La otra exposición (Brihuega 2007b) abordaba en profundidad y de manera integral al personaje polifacético, gestor de imágenes de una modernidad extrema que fue Renau. Publicados con motivo de la celebración del centenario del nacimiento del artista, ambos catálogos presentan un conjunto impagable de documentos de época.

En los estudios de conjunto del exilio, la presencia de las artes plásticas es limitada, casi inexistente, como ocurre en el minucioso trabajo colectivo coordinado por Julio Rodríguez Puértolas (2009), dedicado a la República, la guerra y el exilio, y en el que sólo hay un artículo dedicado al arte de la república (Bozal 2003), pero ninguno al del exilio. En 1989, un año muy interesante para los estudios del exilio, la revista *Cuadernos Hispanoamericanos* publicaba un interesante número monográfico (AA. VV. 1989); allí, las artes plásticas están presentes en un texto de Carlos Areán (1989) y otro, sobre el cine, de José Agustín Mahieu (1989); en el ámbito de la literatura, sin embargo, se desciende más a la visión monográfica.

La mayoría de los artistas que contribuyeron, más o menos desde la constitución de la Sociedad de Artistas Ibéricos, a la modernización del país sufrieron el exilio, la cárcel, la muerte o el exilio interior, sobre todo debido a un compromiso político que incluía la modernización de las artes. Sin embargo no muchos de ellos pudieron ser referencia de modernidad después de la Segunda Guerra Mundial, un papel que ejercerían claramente Picasso y, desde España, pero con una enorme proyección exterior, Miró. Sólo un artista español exiliado estuvo en el ojo del huracán de la modernidad después de 1945: Eduardo Vicente, que formó parte de la escuela de Nueva York, donde latía una pulsión española, perceptible en el interés de Pollock por Picasso y Miró, o en las *Elegías por la república española*, de Robert Motherwell.

La guerra de España fue más un prólogo a la Segunda Guerra Mundial que una consecuencia de la primera (Viñas 2011), y el exilio español republicano de 1939 lo fue, igualmente, al gran éxodo que se inició, lenta y progresivamente, en Alemania en 1933 y que se incrementó en 1940, tras la “la extraña derrota” (Bloch 2003). La mayoría de los

exiliados acabaron instalándose en países hispanohablantes, una novedad con respecto a los exilios anteriores (Llorens 2006); esto tendría consecuencias en el ámbito literario, pero también en el artístico, cuyos centros quedaban, ya se ha dicho, lejos.

La presencia de los artistas

¿Cuál es el gradiente de presencia de los artistas del exilio? Un número considerable, aunque insuficiente, de ellos (los que integran la nómina del citado texto de Ballester (1978), o del de García (1999) por ejemplo, o del catálogo que citábamos al inicio de estas páginas) ha merecido alguna exposición antológica, o una fundación que gestiona su obra, pero la mayoría quedan fuera de la historiografía.

La recuperación de los artistas del exilio comporta, antes que nada, una serie de problemas historiográficos: recuperar la obra de Enrique Climent, por ejemplo, supone exponer sus cuadros a la mirada de los espectadores de hoy, reafirmar, como se ha hecho, su condición de ibérico (AA. VV. 1998); examinar la mirada crítica de Margarita Nelken y analizar su etapa mexicana, sus tentaciones matérico-informalistas y preguntarse por las razones que hicieron que su vuelta a España en 1963 no fuera definitiva; la recuperación de los artistas no consiste sólo en exponer (de modo provisional o definitivo) su obra, sino en integrarlos en un relato general que debería contener sus dos vidas, la que termina con el exilio y la que comienza con él; es la segunda, por cierto, la que debe oponerse con urgencia al olvido.

Hay muchos modos de ser exiliado; Francisco Ayala ha contado en más de una ocasión cómo el exilio le permitió desarrollar su trabajo en libertad y en unas condiciones impensables en el interior de España, lo que no impidió, por cierto, que el escritor sintiera la crisis inherente a su condición de exiliado. Algunos artistas volvieron muy pronto (Gregorio Prieto regresó en 1947 y se integró de tal modo en la sociedad española que no resulta fácil recordar su condición de exiliado); otros, como Ramón Gaya, sobrevivieron considerablemente al fin de la dictadura; algunos, como Gabriel García Maroto, murieron en el exilio, lo que, unido a su pronunciado y decidido perfil ideológico, propició un olvido prolongado, aunque superado ya, por suerte.

Hay tantos exilios como artistas, lo que no quiere decir que no puedan estudiarse en conjunto, buscando modelos que permitan acceder al conocimiento general del exilio; algunos trabajos recientes son muy interesantes en este sentido: la aproximación de Cabañas (2005) a Rodríguez Luna es un ejemplo notable, en la medida en que lleva a cabo un análisis minucioso del contexto, fundamental para la comprensión de esa zona de nuestra historia del arte. No ha sido lo habitual; la recuperación de la memoria se ha realizado, mayoritariamente, de modo individual, mediante exposiciones antológicas que se han ido desarrollando en paralelo a una atomización de la historia del arte. El hecho de que el exilio venga inevitablemente asociado a un fracaso político que se veía con claridad en 1951 (Caudet 2005) ha jugado un papel importante en este sentido.

El exilio es, siempre, la historia de un fracaso, de un olvido, de un desgarro; seguramente por eso el sueño fundamental de Max Aub no fue tanto la vuelta como el deseo imposible de que la historia hubiera sido diferente; su discurso de ingreso en una Academia imposible no parte de la base de que el bando republicano ha ganado la guerra sino, y esto tiene una gran importancia, de que no ha habido guerra (Aub 1956).

Pese a todo, la situación actual de los estudios es mejor de lo que parece. La bibliografía del exilio artístico empieza a estudiar los contextos, tan necesarios como el conocimiento monográfico de los artistas. Alberto Sánchez es un ejemplo paradigmático en este sentido: empieza a ser redescubierto en 1970; en 2001 se aborda, de manera íntegra, el estudio de su obra en una exposición (había ya una tesis doctoral escrita por Adolfo Gómez Cedillo), y su peripecia entre 1939 y 1962 fue objeto de un estudio profundo (Lomba 2001). Hasta entonces, la vida de Alberto Sánchez parecía terminar en 1937, con su ingreso en el Pabellón Español de la Exposición Internacional de París. Pero hubo de adaptarse a la vida en un país al que llegó en 1938, que pasó sucesivamente del pacto germano-soviético a la guerra contra Alemania y a una situación en la que resultaba sospechoso haber participado en la guerra de España (algunos combatientes de las Brigadas Internacionales lo supieron bien) y, con toda seguridad, su arte que, para sorpresa de Renau, constituía “pintura realista o que pretende ser realista” (Lomba 2001: 86), tuvo que adaptarse a esta situación.

Andando el tiempo, después en 1956, en coincidencia con la relativa distensión interior que rodeó la presentación por Kruschew del *Informe secreto sobre Stalin*, Alberto Sánchez volvió a la escultura, y al parecer le añadió un rostro a una de sus obras, *Escultura de la bandera*, que conmemoraba el cuadragésimo aniversario de la fundación del Partido Comunista de España, para darle un aspecto más realista-socialista; el hecho se denunció en *Cuadernos de Ruedo Ibérico* (Roig 1965), la revista del exilio de mayor proyección en España. Este es sólo un ejemplo de la complejidad del mundo del exilio y de la necesidad de tener en cuenta los grandes contextos y los pequeños detalles.

La recuperación museológica de Alberto Sánchez ha sido intensa; una reproducción de su obra más conocida ocupa la entrada del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en adecuada relación con el *Guernica*, de Picasso, y su posición en la colección del museo es relevante. Pero en Toledo, la ciudad en la que nació, nunca terminó de materializarse un espacio museológico prometido en muchas ocasiones, y es previsible que los bellísimos dibujos del artista que alberga el Museo de Arte Contemporáneo de Toledo (cerrado por obras desde hace años) continúen, por mucho tiempo, ocultos a la mirada del público.

Gabriel García Maroto ha sido recuperado paulatinamente en todas sus facetas (Serrano de la Cruz 1999). La nebulosa que rodeaba tradicionalmente sus años de exilio parece ir aclarándose, y van estudiándose sus escritos mexicanos, la influencia de su pedagogía en Cuba, sus publicaciones, en un lento proceso iniciado por Juan Antonio Gaya Nuño, en la revista *Ínsula*, en 1952. Miguel Prieto fue objeto de una exposición exhaustiva (Brihuega 2007a) que juntó sus pinturas del exilio (algunas, muy en el contexto americano) con sus importantes diseños gráficos (la revista *Romance*, por poner un ejemplo bien conocido), que iniciaron toda una tradición de lo nuevo en México.

Son diferentes los parámetros que llevan a la recuperación de Eduardo Vicente, cuya pintura informalista se leyó, en la España de los ochenta, asociada a la de Mark Rothko, en la alegoría de recuperación de la pintura y junto con la de José Guerrero, que no fue un exiliado pero que, en los primeros años de la transición democrática, podía contar en España su vida junto a los informalistas americanos. De Esteban Vicente, en cualquier caso, se han recuperado las dos vidas, la anterior y la posterior al exilio (Todolí/Seseña 1987, Bonet 2003, entre otras). Esteban Vicente cuenta con un museo pujante y productivo en Segovia y José Guerrero con un centro en Granada.

“El Surrealismo, último producto poético del mundo occidental en su tendencia a su superación futura, indica y revela que el reino de la realidad se ubica en el nuevo mundo y se relaciona con el contenido de los sucesos españoles, con su mito inmenso” (Larrea 1944: III, 222). Si cambiamos el término “españoles” por el de europeos, e incluimos, lo que habría de hacerse en cualquier caso, a la América del Norte en la expresión “nuevo mundo”, las palabras de Juan Larrea (que mas allá de su condición de poeta ocupa un lugar importante en el pensamiento artístico del exilio) podrían servir de prólogo a una interesante exposición que el escritor no pudo ver (Alix/Sawin 1999) en la que se esclarece el papel de los exiliados europeos (españoles incluidos) en el arte que se produjo en Nueva York en la postguerra. Es seguro que Larrea habría admitido el relevante papel que en este relato se concede al *Guernica*, un cuadro que supuso una verdadera obsesión para Larrea, quien defendió sus tesis sobre el cuadro de Picasso con más ardor que éxito en el MoMA, en 1947. Leyendo su libro sobre el *Guernica* (Larrea 1947) es difícil no pensar en la lectura profunda de las imágenes que propuso Aby Warburg y en el pensamiento surrealista. Hay en la obra de Juan Larrea una historia del arte por recuperar, como hay que volver a leer la más ortodoxa, de Juan de la Encina, José Moreno Villa o José López Rey, que debería cotejarse con la que se escribió en España; así se obtendría un cuadro interesante, como el surge al yuxtaponer la imagen del *Guernica*, exiliado en Nueva York, con la del modelo original, en yeso, que Alberto Sánchez hizo para su gran escultura del pabellón español de París de 1937, escondido, como un topo, hasta los años 70, en Barcelona. Toda una alegoría del arte español de 1939 a 1975.

Algunos artistas españoles, como Esteban Francés y Remedios Varo (que compartieron un cadáver exquisito con Óscar Domínguez), aparecen en la exposición de Josefina Alix y Martica Sawin citada más arriba y lo hacen debidamente vinculados al contexto internacional. Menos recuperada de lo conveniente, la obra de Remedios Varo fue objeto de una exposición organizada por el Banco Exterior en 1988 y otra en el Museo de Teruel en 1991, habiéndose editado en México su catálogo razonado (Ovalle 1994), además de la citada exposición *Fuera de orden* (Huici 1999), y dos más en 2007 y 2009. La figura singular de Maruja Mallo, también activa en los ámbitos del surrealismo, ha estado presente en los territorios museográfico y mediático, la pintora aparece con Andy Warhol en una fotografía muy conocida de 1983, en la galería Fernando Vijande de Madrid, y ha sido objeto de una minuciosa biografía (Ferris 2004) y, no hace mucho tiempo, de una exposición espectacular que produjo un catálogo de alta calidad (Huici March/Pérez de Ayala 2009) que incluye también una interesantísima antología de textos.

Escribir la historia del surrealismo español supone desvelar una buena parte de la historia del exilio, aunque no todos los surrealistas se exiliaron. Eugenio F. Granell fue surrealista y trotskista. Su peripecia incluye algún contacto con Breton y Duchamp, estuvo en el punto de mira de Rafael Leónidas Trujillo, el macabro dictador dominicano, y su escritura fue elogiada por Juan Ramón Jiménez: “*Isla* es un libro de mágica realidad imaginera. El estilo es vivo, limpio y fino” (cit. en Ruiz 1990: 91). Su pintura, colmada de referencias literarias, una obra de carácter narrativo, surrealista, “furiosamente pictórica” (Jaguer 1990: 11), que juega con diferentes estilos al mismo tiempo, evocando el renacimiento y el barroco, fue oportunamente releída en los años 80; “el centro de Arte Reina Sofía sigue sin poseer en sus fondos ninguna obra de Granell”, escribía Juan Manuel Bonet en 1990 (44). La situación no ha cambiado, pero la fundación Granell en Santiago de Compostela alberga una importante colección del artista.

Aurelio Arteta, exiliado muy poco tiempo debido a su muerte prematura provocada por un accidente de tranvía, suscita el problema del arte vasco y, como ha recordado Brihuega (1998), el de la ambigüedad ideológica de las formas, y evoca también la figura de Juan de la Encina, que dedicó algunos textos a Arteta en México y que, prematuramente, decidió abandonar la crítica de arte en el mundo problemático del exilio mexicano. Arteta ha sido objeto de algunas exposiciones en los últimos años (González de Durana 2008).

“La sacudida de la guerra no se reflejó en mi quehacer, y al decir esto no me refiero a una actitud sistemática, es que simplemente constato que así fue, acaso podría verse una mayor sensualidad en mis cuadros de antes de 1940” (Bores 1999: 25). Bores, otro extraterritorial, un exiliado que no quiso serlo, otro problema de primer orden en la reconstrucción de nuestro relato histórico-artístico no expuso en la España franquista y participó en la exposición *El arte en la España republicana. Artistas españoles de la Escuela de París* en 1946, uno de los hitos más importantes del exilio europeo, y cuya historia se contó en una interesante exposición (Tusell/Martínez Novillo 1993).

Coda

El balance no puede ser negativo, aunque el ritmo podría haber sido más rápido, pero la mayoría de los artistas del exilio han sido objeto de exposiciones y catálogos de interés y referencia, y los museos de los artistas del exilio han crecido lo suficiente como para dar lugar a un interesante libro sobre el tema (Lorente/Sánchez Giménez/Cabañas 2009). Cada vez son más los trabajos que se ocupan del contexto, que afirman la necesidad de conocer el mundo del exilio artístico de manera integral, que conceden un enorme interés al texto de época y yuxtaponen la plástica y la crítica (Henares Cuéllar y otros 2005). En los últimos años se han planteado también estudios de planteamiento interdisciplinar (Cabañas Bravo y otros 2010) que tratan de relacionar el arte, la literatura, el pensamiento. Desde esta perspectiva puede verse cómo los exiliados buscaron unas señas de identidad que son comunes a cada una de estas actividades; a partir de ahí es posible reflexionar sobre cuestiones como estilo y extraterritorialidad. Poco a poco podremos situar, en nuestra historiografía del arte la cultura artística del exilio, cada vez mejor conocida, pero todavía algo desubicada.

Bibliografía

- AA. VV. (1989): *El exilio español en Hispanoamérica*. = *Cuadernos Hispanoamericanos*, 473-474.
- AA. VV. (1998): *Enrique Climent, Genaro Lahuerta, Pedro Sánchez, els tres ibèrics valencians* (Catálogo de exposición). Valencia: IVAM.
- AA. VV. (1995): *Nacimiento de la Hispanidad*. México: Lid Impresores.
- AA. VV. (1983): *El exilio español en México*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Alix, Josefina/Sawin, Martica (1999): *Surrealismo en el exilio y los inicios de la escuela de Nueva York*. (Catálogo de exposición.) Madrid: Ministerio de Educación y Cultura.
- Areán, Carlos (1989): “Artistas españoles en Hispanoamérica”. En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 473-474, pp. 17-28.

- Aub, Max (1956): “El teatro español sacado a la luz de las tinieblas de nuestro tiempo”. En: Aub, Max/Muñoz Molina, Antonio (2004): *Destierro y destiempo. Dos discursos de ingreso en la Academia*. Madrid: Pre-textos, pp. 11-26.
- Ballester, José María (1978): “El exilio de los artistas plásticos”. En: Abellán, José Luis (dir.): *El exilio español de 1939*, vol. 5. Madrid: Taurus, pp. 11-58.
- Barral, Xavier (dir.) (1996): *Historia del arte de España*. Barcelona: Lunweg.
- Bloch, Marc (2003): *La extraña derrota*. Barcelona: Crítica.
- Bolaños, María (2009): “El regreso museístico de un emigrado: Baltasar Lobo entre París y Zamora”. En: Lorente, Jesús Pedro/Sánchez Giménez Sofía/Cabañas Bravo, Miguel: *Vae victis! Los artistas del exilio y sus museos*. Gijón: Trea, pp. 119-134.
- Bonet, Juan Manuel (1990): “Eugenio F. Granell: pistas para una biografía”. En: AA. VV: *Eugenio Granell. Exposición antológica. 1940-1990*. Madrid: Comunidad de Madrid, pp. 431-440.
- (2003): *Luz entera. Esteban Vicente y sus contemporáneos (1918-1936)*. (Catálogo de exposición.) Segovia: Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente.
- Bores, Francisco (1999): “Escritos y declaraciones”. En: Carmona, Eugenio: *Bores esencial (1926-1971)*. Madrid: MNCARS, pp. 13-28.
- Bozal, Valeriano (1992): *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1939-1990)*. *Summa Artis. Historia general del arte*. Madrid: Espasa Calpe.
- (2003): “El arte durante la República”. En: Rodríguez Puértolas, Julio (2009): *La República y la cultura. Paz, guerra y exilio*. Madrid: Istmo, pp.109-114.
- Bozal, Valeriano/Llorens, Tomás (1976): “Introducción”. En: *España. Vanguardia artística y realidad social. 1936-1976*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. XI-XX.
- Brihuega, Jaime (1996): “El arte español entre 1900 y 1939”. En: Barral, Xavier (dir.): *Historia del arte de España*. Barcelona: Lunweg, pp. 433-462.
- (1998): “Metales en un crisol. Encrucijada plástica de Aurelio Arteta”. En: *Aurelio Arteta. Una mirada esencial (1879-1940)*. Bilbao: Museo de Bellas Artes, pp. 15-35.
- (2007a): *Miguel Prieto. 1907-1956. La armonía y la furia*. Madrid: SECC.
- (2007b): *Renau. Compromís i cultura*. Valencia: Universitat de València.
- (2009): *Después de la alambrada. El arte español en el exilio 1939-1960*. Madrid: SECC.
- Cabañas Bravo, Miguel (1996): *Política artística del franquismo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- (coord.) (2003): *El arte español fuera de España*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- (2005): *Rodríguez Luna, el pintor del exilio republicano español*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- (2006): “Picasso y su ayuda a los artistas españoles de los campos de concentración franceses”. En: *Congreso Internacional la Guerra Civil española*. Edición electrónica en <<http://digital.csic.es/bitstream/10261/8367/1/Picasso%20y%20su%20ayuda%20a%20los%20artistas%20espa%C3%B1oles%20de%20los%20campos%20de%20concentraci%C3%B3n.pdf>> (20.09.2011).
- (2007a): *Exilio en interior en la bisagra del Siglo de Plata español. El poeta Leopoldo Panero y el pintor Vela Zanetti en el marco artístico de los años cincuenta*. Astorga: Ayuntamiento de Astorga.
- (2007b): *Josep Renau. Arte y propaganda en guerra*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Cabañas Bravo, Miguel/Fernández Martínez, Dolores/De Haro García, Noemí/Murga Castro, Idoia (eds.) (2010): *Analogías en el arte, la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Calvo Serraller, Francisco (1985): “España (1939-1985). Medio siglo de vanguardia”. En: *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Madrid: Alianza, pp. 69-154.

- Caudet, Francisco (2005): *El exilio republicano de 1939*. Madrid: Cátedra.
- Cervera Gil, Javier (2007): *La guerra no ha terminado. El exilio español en Francia 1944-1953*. Madrid: Taurus.
- Claret Miranda, Jaume (2006): *El atroz desmoche. La destrucción de la universidad española por el franquismo*. Barcelona: Crítica.
- Díaz Sánchez, Julián (1998): *La oficialización de la vanguardia artística en la posguerra española. (El informalismo en la crítica de arte y los grandes relatos.)* Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- (2003): “Una polémica (frustrada) de partido”. En: Cabañas Bravo, Miguel (coord.): *El arte español fuera de España*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 675-684.
- Ferris, José Luis (2004): *Maruja Mallo. La gran transgresora del 27*. Madrid: Temas de Hoy.
- Forment, Albert (2003): *Renau. Catálogo razonado*. Valencia: IVAM.
- Fusi, Juan Pablo/Calvo Serraller, Francisco (2009): *El espejo del mundo. La historia y el arte en España*. Madrid: Taurus.
- Gaya Nuño, Juan Antonio (1952): “A los veinticinco años de un libro sobre política de las artes”. En: *Ínsula*, 77, p. 9.
- García Castellón, Manuel (1994): “Trasterrados: la escuela española de París”. En: García Castellón, Manuel/Pérez Rojas, Javier: *El siglo xx. Persistencias y rupturas*. Madrid: Sílex, pp. 234-236.
- García, Manuel (1999): “El exilio español (1936-1945)”. En: *Tránsitos. Artistas españoles antes y después de la guerra civil*. (Catálogo de exposición.) Madrid: Fundación Cajamadrid, pp. 65-79.
- Giunta, Andrea (2009): “El poder de la interpretación (o cómo Alfred Barr explicó el *Guernica* al público del MoMA)”. En: Giunta, Andrea (ed.): *El Guernica de Picasso: el poder de la representación*. Buenos Aires: Biblos, pp. 35-56.
- González de Durana, Javier (2008): *Aurelio Arteta*. Madrid: Fundación Mapfre.
- Guilbaut, Serge (2009): “La faena de Picasso: alegría de vivir y horrores de la guerra”. En: Giunta, Andrea (ed.): *El Guernica de Picasso: el poder de la representación*. Buenos Aires: Biblos, pp. 23-34.
- Guillén, Mercedes (1960): *Conversaciones con los artistas españoles de la Escuela de París*. Madrid: Taurus.
- Henares Cuéllar, Ignacio/López Guzmán Rafael/Suárez Molina, María Teresa/Tolosa Sánchez, María Guadalupe (2005): *Exilio y creación. Los artistas y los críticos españoles en México (1939-1960)*. Granada: Universidad de Granada.
- Huici March, Fernando (1999): *Fuera de orden. Mujeres de la vanguardia española*. Madrid: Fundación Mapfre.
- Huici March, Fernando/Pérez de Ayala, Juan (2009): *Maruja Mallo*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Jaguer, Edouard (1990): “Nuevas salvas para Granell”. En: Ruiz, Javier: *Eugenio Granell. Exposición antológica. 1040-1990*. Madrid: Comunidad de Madrid, pp. 11-29.
- Larraz, Fernando (2010): “Rama apartada, sucursal efímera. La dialéctica interior /exilio en la historiografía literaria española del siglo xx”. En: Cabañas Bravo, Miguel/Fernández Martínez, Dolores/De Haro García, Noemí/Murga Castro, Idoia (eds.): *Analogías en el arte, la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 189-200.
- Larrea, Juan (1944): “El Surrealismo entre viejo y nuevo mundo”. *Cuadernos Americanos*, 3, pp. 216-235; 4, pp. 201-228; 5, pp. 235-256.
- (1947 [1977]): *Guernica*. Madrid: Edicusa.
- Llorens, Vicente (2006 [1949]): “La actividad literaria de la emigración española”. En: *Estudios y ensayos sobre el exilio republicano de 1939* (ed. de Manuel Aznar Soler). Sevilla: Renacimiento, pp. 129-136.

- Lomba Serrano, Concepción (2001): “Entre el páramo y la estepa”. En: Brihuega, Jaime: *Alberto. 1895-1962*. (Catálogo de exposición.) Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 73-112.
- López de Aranguren, José Luis (1953): “La evolución de los intelectuales españoles en la emigración”. En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 38, pp. 123-157.
- Lorente, Jesús Pedro/Sánchez Giménez, Sofía/Cabañas Bravo, Miguel (eds.) (2009): *Vae victis! Los artistas del exilio y sus museos*. Gijón: Trea.
- Mahieu, José Agustín (1989): “Las migraciones de cineastas españoles”. En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 473-474, pp. 29-44.
- Ordaz, Pablo (2009): “Un poquito tarde. La nieta de Companys recibe el documento de reparación de la memoria de su abuelo”. En: *El País*, 15 de octubre, <http://elpais.com/diario/2009/10/15/catalunya/1255568849_850215.html> (5.03.2012).
- Ovalle, Ricardo (1994): *Remedios Varo. Catálogo razonado*. México: Era.
- Parcerisas, Pilar/Borja-Villel, Manuel (1996): “El arte contemporáneo”. En: Barral, Xavier (dir.): *Historia del arte de España*. Barcelona: Lunwerg.
- Rodríguez Puértolas, Julio (2009): *La República y la cultura. Paz, guerra y exilio*. Madrid: Istmo.
- Ruiz, Javier (1990): *Eugenio Granell. Exposición antológica. 1940-1990*. Madrid: Comunidad de Madrid.
- Roig, Joan (pseudónimo de Francesc Vicens) (1965): “El extraño caso del escultor Alberto Sánchez”. En: *Cuadernos de Ruedo Ibérico*, 2, pp. 123-125.
- Serrano de la Cruz, Angelina (1999): *Gabriel García Maroto y la renovación del Arte Español Contemporáneo* (Catálogo de exposición). Cuenca: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.
- Steiner, George (2002 [1969]): “Extraterritorial”. En: *Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y la revolución lingüística*. Madrid: Siruela, pp. 17-24.
- Todolí, Vicente/Seseña, Natacha (1987): *Esteban Vicente. Pinturas y collages (1925-1985)* (Catálogo de exposición). Madrid: Fundación Banco Exterior.
- Tusell, Javier/Martínez Novillo, Álvaro (1993): *Artistas españoles de París: Praga 1946*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Viñas, Ángel (2011): *La conspiración de Franco y otras revelaciones acerca de una guerra civil desfigurada*. Barcelona: Crítica.
- Viñuales, Jesús (1998): *Arte español del siglo xx*. Madrid: Encuentro.
- Vivanco, Luis Felipe (1952): *La Primera Bienal Hispanoamericana de Arte*. Madrid: Afrodisio Aguado.
- Zambrano, María (1994 [1965]): “El problema de la pintura en Luis Fernández”. En: *España, sueño y verdad*. Madrid: Siruela, pp. 203-210.