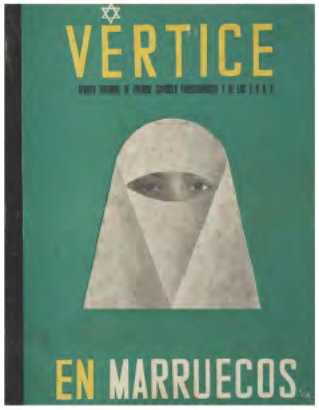
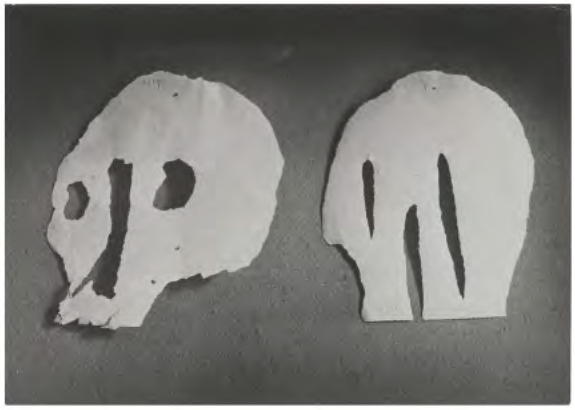
Campo cerrado

Arte y poder en la posguerra española
1939 – 1953





Campo cerrado
Arte y poder en la posguerra española. 1939-1953

Luis Quintanilla
Ruins [Ruinas], 1943

Campo cerrado

Arte y poder en la posguerra española
1939 – 1953

Índice

Frivolidades y la seducción de salvar las distancias
JORDANA MENDELSON
p. 12

Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española. 1939-1953
MARÍA DOLORES JIMÉNEZ-BLANCO
p. 22

***Fraternity*, marzo de 1939**
p. 41

ANTOLOGÍA DE TEXTOS HISTÓRICOS

1
Cultura artística y franquismo en la inmediata posguerra
ÁNGEL LLORENTE HERNÁNDEZ
p. 58

Arte. La pintura de ayer, de hoy y de mañana
Manuel Sánchez Camargo

Confesión a los pintores
Rafael Sánchez Mazas

Arte y espíritu. La pintura que inspiró la Victoria
Cecilio Barberán

La obra de arte y su misión
Juan Cabanas

2
Surrealismo: el fantasma en el armario
PATRICIA MOLINS
p. 74

Estética de las muchedumbres

Lo popular en la plástica española a través de mi obra. 1928-1936
Maruja Mallo

El arte y la guerra
Ernesto Giménez Caballero

Artesanía española. Primer mercado

Carta a Manolo de la Corte
José Caballero

Sueños en Quesada. A propósito de una colección de dibujos de Rafael Zabaleta
Eugenio d'Ors

Arte Moderno Español
Luis Castellanos

Una exposición de *La Codorniz*
José Luis Fernández del Amo

Arte Fantástico
Antonio Saura

Ferias y atracciones
Juan Eduardo Cirlot

Memoria personal. Fragmento para una autobiografía
Antoni Tàpies

3
Italia: entre lo clásico y lo moderno
ALINA NAVAS
p. 92

Obras e ideas. También el arte es política
Manuel Abril

Discurso acerca de la materia pictórica
Jorge [Giorgio] de Chirico

Racionalismo en la patria de la arquitectura. Ensayo sobre las directrices arquitectónicas de un estilo imperial
Diego de Reina de la Muela

Presentación de Rosario de Velasco en el Segundo Salón de los Once
Eugenio d'Ors

La exposición de Arte Italiano ofrece el espíritu de todos los clasicismos incorporados al sentido estructural de las formas modernas
José Camón Aznar

4
La esencia estética de lo nacional: españolada, folklore y flamenco
IDOIA MURGA CASTRO
p. 108

Lo flamenco
Celestino Espinosa

El alma de España y del arte español
Gregorio Marañón

Zuloaga y la "españolada"
Melchor Fernández Almagro

Españolada
Edgar Neville

Arte "jondo"
Vicente Escudero

El "folk-lore" y la España inédita
Cristóbal de Castro

Delegación Nacional de la Sección Femenina. Circular n.º 222
Pilar Primo de Rivera

5
Cuerpo, mujeres y campo en el primer franquismo
MARÍA ROSÓN
p. 124

Campo

Agenda de 1940 de la Sección Femenina:
Ofrenda de Frutos
Regiduría de la Hermandad de la Ciudad y del Campo

Higienización psíquica de las grandes urbes
Antonio Vallejo-Nágera

La Sección femenina del S.E.U. y el Castillo de la Mota

Lecciones de puericultura e higiene para cursos de divulgadoras sanitario-rurales

6
El sol, la cal y la sal. Arquitectura rural en el periodo de la autarquía
LETICIA SASTRE
p. 140

Discurso del Ministro de la Gobernación, Ramón Serrano Suñer

Sueño arquitectónico para una exaltación nacional
Manuel Laviada, Luis Moya y Vizconde de Uzqueta

Campos urbanizados y ciudades rurizadas
César Cort

Estética de Arquitectura
Miguel Fisac

Memoria del poblado de Torres de Salinas
José Luis Fernández del Amo

Informe del Servicio de Arquitectura sobre el anteproyecto del nuevo pueblo de Torres de Salinas
José Tamés

7
Represión. Resiliencia. Redención: artistas en las cárceles en los años cuarenta
ÓSCAR CHAVES
p. 158

Redención. Semanario para los reclusos y sus familias

El Arte Imperial de la Nueva España
B. Fernández Martínez

Sentencia del Juicio Sumarísimo contra Miguel Gómez Carreras *Bluff*

Decreto de 23 de noviembre de 1940 por el que se concede el beneficio de la redención de pena a los condenados que, durante su estancia en prisión, logren instrucción religiosa o cultural

Carta a su esposa redactada desde la enfermería de la Prisión Provincial de Porlier
José Manaut Viglietti

La 7ª Galería
José Manaut Viglietti

Hoja disciplinaria de la Prisión Provincial de Madrid de Juan Manuel Díaz-Caneja

8
Un cine para el control social
JOSÉ LUIS SÁNCHEZ NORIEGA
p. 174

La sirena de sombra
Wenceslao Fernández Flórez

***Raza*, anecdotario para el guión de una película**
Jaime de Andrade

El fracaso artístico y económico de la última película de *Charlot*
Carlos Fernandez Cuenca

Significación nacional de *La aldea maldita*
Ernesto Giménez Caballero

El cine en la línea heroica
José Luis Gómez Tello

Instrucciones y normas para la censura moral de espectáculos

9
Una lectura del postismo desde las artes visuales
ROSARIO PEIRÓ
p. 190

Hablan Chicharro (hijo), Carlos Edmundo de Ory y Silvano Sernesi

***La Cerbatana*.**
Revista ilustrada de la nueva estética
¡A la una... a las dos... a las tres!

Nuestros amigos, esos locos

Carta a los postistas, en relación con la revista *Postismo*
Eduardo Cirlot

Poemas de colores
Carlos Edmundo de Ory

Programa-folleto de la exposición postista
Chebé (Chicharro hijo)

10
Años de penitencia
IGNACIO ECHEVARRÍA
p. 206

Saludo a Franco
Manuel Machado

Manifiesto editorial de *Escorial*

Años de penitencia. Memorias I
Carlos Barral

Carta a Franco
Dionisio Ridruejo

Insomnio
Dámaso Alonso

Nada
Carmen Laforet

Correspondencia entre Tomás Cerro Corrochano y Pedro Rocamora

Egoísmo
Ángela Figuera Aymerich

Autobiografía
Luis Rosales

Un hombre de treinta años pide la palabra
Antonio Labordeta

11
Una mirada al Nuevo Mundo (El exilio español en Latinoamérica)
JUAN PÉREZ DE AYALA
p. 228

I. Reflexiones sobre el exilio

Nos trajeron las ondas
José Moreno Villa

Palabras...
León Felipe

II. Reflexiones sobre México y lo mexicano

La esfinge mestiza
Juan Rejano

Variaciones sobre tema mexicano
Luis Cernuda

Tobeyo o el amor. Homenaje a México
Juan Gil Albert

III. Ante la naturaleza americana

Maruja entre rosas y orquídeas
Maruja Mallo

El surrealismo a través de mi obra
Maruja Mallo

IV. Ante el nuevo arte americano.

Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo en la postguerra
Jorge Oteiza

Pintura revolucionaria y revolución pictórica
José Moreno Villa

12
Picasso, antifranquismo y compromiso político
GENOVEVA TUSELL GARCÍA
p. 246

Informe desfavorable a la solicitud de nacionalización francesa formulada por Pablo Picasso

Carta a Pablo Picasso
Unión Nacional de Intelectuales Españoles

Picasso ha manifestado su adhesión al Partido del renacimiento francés
Marcel Cachin

Interpretaciones sobre el significado del Guernica*:*

Cartela explicativa del *Guernica*, Museum of Modern Art, Nueva York

Correspondencia entre Alfred H. Barr y Daniel-Henry Kahnweiler

Picasso, el aldeano listo
César González Ruano

Ficha policial de Pablo Picasso

Correspondencia acerca de la propiedad del Guernica *por parte del Gobierno Republicano español:*

Carta de Julio Álvarez del Vayo a Luis Araquistáin

Certificación de la entrega del recibo del *Guernica*

Carta de Luis Araquistáin a Pablo Picasso

13
Primitivismos de posguerra: entre ingenuidad y radicalidad
ALEX MITRANI
p. 262

Elogio de la deformación
Sebastià Gasch

Grafismos populares
Sebastià Gasch

Joan Miró
Juan Eduardo Cirlot

Mathias Goeritz
Ricardo Gullón

Los Nuevos Prehistóricos
Carlos Edmundo de Ory

Algunas ideas sobre Altamira y el arte moderno
Ricardo Gullón

España en la Trienal de Milán
Gio Ponti

Manolo Millares, pictógrafo canario
Alberto Sartoris

Rousseau, llamado el aduanero
Eugenio d'Ors

14
El debate de la abstracción
JULIÁN DÍAZ SÁNCHEZ
p. 278

Una polémica artística entre figurativos y abstractos
Juan Teixidor

Abstractismo
Juan Eduardo Cirlot

El mundo y el arte abstracto
Santiago Lagunas

La abstracción contra el espíritu
José Camón Aznar

Arte abstracto y arte religioso
Luis Felipe Vivanco

Prólogo a *El arte abstracto*
Antonio Aróstegui

15
La apropiación de la modernidad artística
MIGUEL CABAÑAS BRAVO
p. 298

I. Reorientación político-artística y oposiciones academicistas

Carta de Alfredo Sánchez Bella a Germán Baraibar y Usandizaga sobre el proyecto de celebrar una Bienal Hispanoamericana de Arte en Madrid

Carta-manifiesto de los artistas academicistas españoles dirigida a Alberto Martín-Artajo

II. Rechazo de los exiliados a la reorientación político-artística

Este es el manifiesto de Picasso. Propone una contrabienal... en París
Pablo Picasso et al.

Declaración de los pintores españoles republicanos residentes en México

III. Nuevos discursos de la política artística oficial

La I Exposición Bienal de Arte Hispanoamericano
Antonio Gállego y Burín

Arte y Política: relaciones entre Arte y Estado
Joaquín Ruiz-Giménez

Arte y política
Manuel Fraga Iribarne

IV. Desafío entre artistas academicistas y renovadores

Réplica a un ataque. Artistas de España, combatientes en el ejército de Franco y militantes del Movimiento Nacional, rechazan la burda y confusionista maniobra de los que quieren desacreditarles con torcida intención

Cuando se pierden todas las esperanzas. Picasso y *La caída de Ícaro*
T. J. CLARK
p. 314

Listado de obras
p. 331

English Translations
p. 353

4

La esencia estética de lo nacional: españolada, folklore y flamenco[1]

Idoia Murga Castro

Inmutables y aceptados, los estereotipos ligados al imaginario de "lo español" mostraron una poderosa presencia durante los años cuarenta en los relatos artísticos. Heredados del Romanticismo, definidos desde el otro lado de los Pirineos, estos pasaron de ser aceptados como construcción cultural impuesta desde fuera a ser proyectados desde dentro como una autorrepresentación, vinculada incluso a la recuperación y dignificación de lo popular para la construcción de la modernidad y la vanguardia.
En ese conglomerado que conforma su imaginario, la asumida mirada decimonónica de *cármenes,* toreros y bandoleros que había conferido a "lo español" cualidades como la pasión, la violencia, la sensualidad, el heroísmo o el orgullo, encontró en la "españolada" su expresión más completa.
La introducción de la acción y su vinculación con lo escénico potenciaban más, si cabe, la difusión de tales construcciones culturales. Aportaban, por un lado, la verdad de lo corporal y su valor emotivo a través de la práctica en vivo y acercaban la memoria compartida por medio del recurso del folklore; por otro, la presencia de la ficción no permitía olvidar que se trataba de una puesta en escena, un producto prefijado cargado de significado acerca de lo que España "era".

El prestigioso pensador de la teoría poscolonial Homi Bhabha define el estereotipo como "una forma de conocimiento e identificación que vacila entre lo que siempre está 'en su lugar', ya conocido, y algo que debe ser repetido ansiosamente".[2] Una ambivalencia que, en efecto, se traduce en las artes españolas de los años cuarenta de manera obsesiva. De esta forma, desde la Guerra Civil el estereotipo se empleó como arma de cohesión interna frente al "otro", un "otro" enemigo, contra el cual el imaginario respaldaba una causa y demostraba su legitimidad. Con esa inercia, en los años cuarenta "lo español" experimentó una doble proyección: dentro de España, como elemento de apropiación franquista, y fuera, como vínculo de resistencia y supervivencia en los distintos focos de acogida de los exiliados republicanos.

Entre las maniobras de legitimación de la dictadura franquista en pleno desarrollo de la Segunda Guerra Mundial destaca la celebración del festival *La Quinzaine de l'art espagnol*, que tuvo lugar en el París ocupado de 1942 gracias a la colaboración de la Galerie Charpentier, el Servicio Exterior de Falange Española y el gobierno colaboracionista.[3] Se trataba de una exposición de artistas (tanto afectos al régimen como exiliados en la capital gala), acompañada de cinco sesiones de danza española y flamenco y de un ciclo de conferencias, entre las que Gregorio Marañón dictó la titulada "El alma de España y el arte español". La convivencia de las artes plásticas, la danza, la música y la ciencia en un mismo espacio, subrayando una determinada imagen de España, evidenciaba, en plena guerra, la necesidad del fascismo por contrarrestar los grandes eventos culturales en los que la España republicana había sacado tanta ventaja y apuntalar unos apoyos internacionales todavía interesantes para el dictador.

1. Este texto se enmarca en el proyecto I+D+i: *50 años de arte en el Siglo de Plata español (1931-1981)* (MINECO, HAR2014-53871-P).

2. Homi K. Bhabha, *El lugar de la cultura* (Buenos Aires: Manantial, 2002), 91.

3. Idoia Murga Castro, "*La Quinzaine de l'art espagnol:* entre la Ocupación y el exilio", *Bulletin Hispanique*, Université Bordeaux Montaigne [en prensa].

De manera similar a Marañón, el avivado debate sobre la definición de la españolada y su papel en la percepción de la cultura española concentraron la atención de otros destacados académicos, intelectuales y creadores, muchos de ellos figuras clave de las artes y las letras de los años previos a la guerra. Así, por ejemplo, el historiador y crítico Melchor Fernández Almagro, que había frecuentado los círculos de Federico García Lorca y la Generación del 27, aprovechó el fallecimiento de Ignacio Zuloaga en 1945 (artista clave del régimen) y la consiguiente recuperación de la polémica "Cuestión Zuloaga" de raíz noventayochista para destacar la capacidad de su pintura de subrayar lo auténtico y difundir los valores hispanos. El cineasta y escritor Edgar Neville, por el contrario, consideraba que la españolada era solo una deformación, por lo que proponía la búsqueda de lo que de realidad cotidiana se encontraba en el estereotipo. Tal estrategia de depuración se llevó también al campo de lo popular y tradicional, en el que trabajaron expertos como Luis de Hoyos Sainz, entonces miembro del Instituto España y autor del *Manual de folklore* (1947), una obra a la que Cristóbal de Castro dedicó una reseña sobre su dignificación en *ABC*. En la misma línea, autores como el crítico taurino de *Arriba*, Celestino Espinosa, desde las páginas de *Vértice*, y el vanguardista bailaor Vicente Escudero en su libro *Mi baile,* vindicaron el flamenco y el arte "jondo" como aspectos inherentes a lo español, su postura, su dimensión y su autenticidad.

Asimismo, De Hoyos había advertido desde las páginas de *Escorial* de la necesidad de ampliar el empleo del concepto de folklore más allá de la música, los cantos y los bailes.[4] Fueron, no obstante, las canciones y danzas de procedencia popular las que lograron una presencia sin precedentes en el día a día de la posguerra española. Aunque el interés por su estudio y recopilación se remontaba a ciertas iniciativas institucionistas de principios del siglo XX, fue la Sección Femenina de Falange la que encabezó toda una maniobra de reapropiación a través de la fundación de Coros y Danzas en 1939, a partir de la iniciativa de su líder, Pilar Primo de Rivera. Arraigada en todos los puntos de la geografía española, esta organización potenció la práctica de los bailes folklóricos de cada región por medio de representaciones, concursos y giras. Como demostró Estrella Casero en su pionero estudio sobre Coros y Danzas, en su voluntad de hacer radicar las piezas en el pueblo, los elementos folklóricos sufrieron modificaciones y hasta reinvenciones en pro de una diversidad folklórica a veces artificial.[5] Asimismo, las coreografías (interpretadas exclusivamente por mujeres), al igual que sus atuendos, fueron adaptada al decoro acorde con la ideología nacionalcatolicista.

De este modo, la organización cumplía con una doble función: a nivel nacional, subrayaba la identidad rural bajo la ideología falangista y a nivel internacional, actuaba como instrumento de propaganda del franquismo, estrechando lazos con los "países amigos" durante la Segunda Guerra Mundial y, después, llevando a cabo una suerte de labor diplomática allá donde no alcanzaba la política exterior del dictador.[6] El relevante papel de Coros y Danzas como vehículo de transmisión de una determinada imagen de la España de Franco fue así

aprovechado por Falange en las giras realizadas tanto por la Alemania nazi (invitados por las Juventudes Hitlerianas), la Argentina peronista y el Portugal salazarista, como (con la ONU dándole la espalda) por Gran Bretaña, Francia, Chile, Venezuela, Puerto Rico, República Federal Alemana, Estados Unidos y un largo etcétera. El franquismo lograba de este modo el éxito de su exportación camuflado en los bailes, canciones y trajes de aquellas mujeres.

Tal proyección internacional de los grupos franquistas de danza española fue contrarrestada a lo largo de los años por la presencia del exilio republicano, que echó mano del estereotipo de "lo español" en sus iniciativas artísticas como una garantía de autenticidad y legitimidad a pesar de la distancia. Así, en todos los focos de refugiados, desde los círculos soviéticos a los teatros mexicanos y argentinos, pasando por los grupos europeos de niños de la guerra y los ballets establecidos en Estados Unidos, hubo espectáculos de danza española en sus distintas variantes, en los que intervinieron coreógrafos, compositores, escenógrafos, figurinistas e intérpretes exiliados.[7] Todas estas colaboraciones en el exilio, a través de un repertorio constituido en buena parte por la españolada, el folklore y el flamenco, revelan, al fin y al cabo, la posibilidad que ofrecía el espacio escénico de recrear pedacitos de esa España perdida, de llevar, aunque fuese temporalmente, al público "a casa". Así, el estereotipo, que podía resultar tan peligroso respaldado por el franquismo, se podía convertir también, en la otra orilla, en arma de resistencia frente al totalitarismo y al olvido.

4. Luis de Hoyos Sainz, "Lo que es el folklore y sus esencias", *Escorial*, n.º 52 (febrero 1945), 347-366.

5. Estrella Casero, *La España que bailó con Franco. Coros y Danzas de la Sección Femenina* (Madrid: Nuevas Estructuras, 2000), 83-103.

6. Véase la detallada investigación de Beatriz Martínez del Fresno, "La Sección Femenina de Falange y sus relaciones con los *países amigos*. Música, danza y política exterior durante la guerra y el primer franquismo (1937-1943)", en Gemma Pérez Zalduondo y María Isabel Cabrera García (coords.), *Cruces de caminos. Intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX* (Granada: Universidad de Granada, 2010), 357-406.

7. Idoia Murga Castro, *Pintura en danza. Los artistas españoles y el ballet (1916-1962)* (Madrid: CSIC, 2012).

Celestino Espinosa

"Lo flamenco"
Vértice, n.os 30-31, San Sebastián, marzo-abril 1940, 43

Porque me parece a tiempo en el reconstruir de autenticidades españolas en que estamos, y más aún, porque la reiteración de errores graves sobre la cosa, en sí y en su exégesis, bien merece que se le salga al paso, pensaba yo volver sobre este tema de "lo flamenco", cuando un festival andaluz en tablas madrileñas acaba de añadirle matices de oportunidad. Y digo volver sobre el tema, porque ya estuve en él antes de ahora.

Por cierto que entonces cité esta frase de Tomás Borrás: "Categoría esta de lo flamenco que si no se comprende por intuición, no hay modo de esquematizarla en unas definiciones". Decía al pie mi asentimiento y lo repito aquí, sin perjuicio de esta nueva glosa, con la que no pretendo ir hacia encuadres rígidos de la cuestión.

Prescindiendo de mil sugerencias del tema, que obligarían a sistematizar un estudio —aquí, por extenso, imposible—, quiero hablar hoy de su raíz. Y para evitar cuestiones previas, parto de dos afirmaciones innegables: primera, la realidad de lo flamenco, y segunda, su localización peninsular. Lo flamenco es, así, en principio, una postura española. Y, agrego, su línea general se refiere al conjunto de la vida.

El tipo medio de nuestra clase popular lleva en sí dos ingredientes esenciales: su natural clarividencia y su carencia de bagaje cultural, cuya consecución le resultó de hecho, secularmente, impracticable. El precipitado de ambos es esa posición enteriza y escueta del ser que posee, junto a claras nociones fundamentales, la consciencia de ese injusto remedo de la prohibición edénica: no sabrás más allá. Y este ser —espíritu en desierto, sed sin agua—, superior mentalmente a sus semejantes de otras latitudes, y por eso más infeliz, halla aquí, por fortuna, la compensación de felicidad de un clima geográfico-telúrico que le hace aceptar su desgracia sin caer en desesperaciones.

Le basta con su primaria adquisición para estar en el secreto y de vuelta, y sonríe. Sabe que es casi bastante para estar casi arriba la sensación densa y humana —semidivina— que tiene de sí, y guarda su línea. Encararse el misterio interior, guardando la línea de fuera, esto es lo popular español: señeramente serio en la gravedad castellana, donde la propia naturaleza permanece hermética y austera; sonriente y cambiante en la gracia meridional, donde la tierra es luminosa y benigna. Donde florece lo flamenco. Que como postura española de dignidad humana, de claridad de experiencia y de conservación del gesto, aflora no sólo en el tercer nivel social, sino en las clases media y alta, produciendo los tipos disconformes con el convencionalismo: dicción e injusticia. Conviene por esto decir en seguida que "lo flamenco", como zona espiritual sin deslinde, no debe confundirse —torpeza del miope nato— con lo gitano. Lo gitano —aunque de análoga raíz— es otra cosa: "lo cañí", troquel étnico, difuso en España dentro de lo flamenco. Y hasta pudiera ampliarse esto al fenómeno Madrid —la ciudad de todos, con todos los climas espirituales y meteorológicos—: "lo castizo", suburbio de lo flamenco a medio urbanizar.

Los caracteres de lo flamenco, reflejo fiel de la esencia descrita, son fáciles ahora de seguir. Procede a base de conceptos elementales, las pasiones: burlándose de las que deforman- como la vanidad y la avaricia —y aferrando las fundamentales como el amor—. Usa para ello de expresiones primarias: en sus instrumentos —guitarra o palillos— y en su elocución —puro romance de la copla, de imágenes directas (a semejanza de lo que sucede en el predio colindante de esa otra zona sentenciosa que es la paremiología)—. Y, finalmente, se muestra inexpugnable a lo barroco —sutilísimo tema para tiempo—, y no digamos ya su deshumanización como arte.

Por cierto, aquí, que para un esquema de correlación de lo clásico con las categorías flamencas antes esbozadas resulta anticipable, por bien claro, lo siguiente: lo castizo —bajo flamenco— produce "los caracoles", tocados de decadentismo urbano, lo flamenco, "el fandango", clasicismo campero; lo cañí, todo "lo jondo", el cante grande, que, aparte especies extinguidas, vive en varias aún, desde la seguiriya con toque hasta los cantes secos, sin son, del martinete —que es la saeta civil, como pudiéramos llamar a la saeta el martinete religioso—. Todo esto, con más la extrañación –el fuera de catálogo flamenco– de los cantos americanos tropicales, merece capítulo aparte.

Esos caracteres de lo flamenco, fáciles de advertir en el cante y hasta en el toque, no están —para el atento— menos claros en el baile: baile estricto y, por tanto, total, sin retornos selváticos a la manera de tantos remedos negroides de salón siglo XX, ni acrobacias eslavas que derivan a tablas de gimnasio o de circo. Los bailes flamencos no cuentan si no con el cuerpo sobre la tierra: esto, sí, con todo el cuerpo en pasión —que eso es baile—, con dignidad humana y claridad formal.

Por todas estas humanidad, dignidad y claridad esenciales y formales, que producen resultados de belleza y de arte resistentes al tiempo, el cante y el baile flamencos merecen no simple atención, sino cultivo. Que si un largo abandono les llevó a ese momento en que la ganga desprecia al mineral, éste ha sido fenómeno coetáneo del poeta tartaja de asilo, del músico de clínica y del pintor de manicomio. Y el remedio de todos esos casos análogos no puede consistir en lapidar la disciplina, sino en fallar el lazareto del degenerado o el ostracismo del suplantador.

Desconocer todo esto es propio solamente de los terribles semicultos, a quienes falla siempre, por atrofia, el decisivo sésamo de la cultura, que es la comprensión. Y tratar de raer lo flamenco —sentido de dignidad humana del indotado español— por puros melindres y dengues, catalogándolo como espécimen de tipo

inferior, es un error indisculpable. De momento, centrar a nuestro pueblo en ese clima de purezas estéticas elementales será siempre mejor que derivarlo hacia el tango, hacia el cuplé canalla, hacia el trascoro de la revistilla o hacia el danzón chulángano, de pantalón chanchullo y de pelo ondulado, que son la verdadera lepra urbana, la fruta de ceniza de un mundo hecho asfaltites.

No queramos, en aras de una pretendida educación colectiva, desecar un tan hondo venero de nuestras artes populares —bien lo ha visto la O. J. para escarmiento de remilgados envenenadores—. Recordemos aquella seca esponja con que quiso el marxismo rellenar la cabeza del "proletario consciente" y mansueto. Nada hay tan lejano del pueblo —castizo, flamenco o cañí— como aquel horrendo y despintado populacho, que ajeno a todo instituto de armonía y esterilizado por sus propios bestiarios perdió hasta el sentido artesano gremial. ¡Nada más infrahumano —ni más antiflamenco— que aquel simio sociólogo y chequista!

Gregorio Marañón

"El alma de España y del arte español"
Manuscrito inédito de la conferencia dictada durante *La Quinzaine de l'art espagnol*, París, 1942
(Fonds Galerie Charpentier, Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, París)

I.
Este París, alambique donde se destila el espíritu del mundo —hoy, como ayer y como mañana— va a presenciar una nueva Exposición de Arte Español. Cuando el mundo se dispone a rehacerse, está bien que multiplique sus esfuerzos para conocerse mejor. ¿Y de qué modo más seguro que a través del Arte? El arte posee el verdadero, el universal y eterno lenguaje diplomático. Gracias a él, dos pueblos que se desconocen pueden entenderse hasta lo más recóndito de su alma. Su capacidad cordial es infinita. Lo que la pasión política o la guerra desgarran, lo puede coser el arte, con sus manos aladas, con su aguja y su hilo sutiles e invisibles.

Claro es que el arte español es ya conocido, sobradamente, en París. Durante más de un siglo no se ha desperdiciado la ocasión de hacerlo, en exposiciones solemnes o en la convivencia de nuestros artistas en Francia. Son excepcionales los grandes artistas de la época moderna —a partir de Goya— que no hayan habitado largamente en Francia, y algunos, ha sido aquí donde han logrado su perfección y su renombre. Pero en el arte, lo más interesante está siempre por decir y en esto estriba su inmortalidad.

Del arte español —de su arte popular, de su música, de su pintura y escultura, de su literatura— hay muchos aspectos que son desconocidos más allá de nuestras fronteras. Esto ocurre en todos los países; pero sobre todo en los de vida principalmente interior como es España.

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

Esta desproporción entre el gesto y el alma es propia de todas las razas complejas; y las razas mediterráneas son prototipo de complejidad. Complejidad no latina, como a la ligera se repite; sino latina y otras muchas cosas, que, a veces, cuentan mucho más que la latinidad. Estas otras cosas son el Oriente, que vierte en el Mediterráneo lo más puro de su alma, ya directamente, ya a través de Grecia o de los pueblos del Norte de África. Y también una parte genuina del continente africano. Y, en fin, en lo que tiene de autóctona España; es decir, lo celtibérico, una de cuyas vertientes desemboca también, por la cuenca del Ebro, en el mar azul.

Estos pueblos, hijos de mezclas que han alcanzado ya, en el curso de los siglos, su equilibrio permanente, son inaptas para dominar. Su triunfo material es siempre pasajero. Pero su alma es eterna. Cuando todo a su alrededor se ha hundido, su alma sigue ardiendo y sirve, indefectiblemente, para encender las almas nuevas. Este es también el destino de España. Y nada lo demuestra como la trayectoria de su arte.

III.
El arte español, que ha resistido a todas las vicisitudes de nuestra historia y que, en realidad, constituye lo mejor de nuestra historia, tienen un sentido no siempre fácil de percibir. Muchos franceses lo conocen muy bien. No hablo sólo de los grandes espíritus que se han ocupado del arte español sino de muchos otros que nunca han escrito sobre España. Durante muchos años he acompañado a muchos de ellos en sus viajes al corazón de la Península y sé que conocen bien sus inefables caminos. Pero otros muchos no han podido percibir otra cosa que el gesto apasionado y superficial. Para muchos extranjeros —y también para no pocos españoles— España es un país apasionado y extremista, alegre hasta la inconsciencia o lúgubre hasta la desesperación; el país del sol, como dicen los anuncios del turismo y el país de la Inquisición, como dicen los Manuales de Historia. El país de las corridas de toros, donde entre sol y gritos de alegría, se hace sufrir a los caballos y a los toros, y sobre todo, los toreros que son, entre todos los seres vivos que toman parte en la fiesta, los más dignos de compasión. No poco han contribuido muchos artistas a esta visión superficial de España. Y, sin embargo, todo esto, que es en parte verdad, no da una idea exacta de España. Porque la alegría y la tristeza de España, son sólo gestos de su verdadero carácter, que es la gravedad.

A un gran maestro español, uno de los más finos conocedores del alma de nuestro pueblo, le preguntó uno de sus discípulos en un atardecer de verano, desde el camino de Guadarrama, con la llanura de Castilla —a la vez radiante y melancólica— tendida a los pies: "La vida es alegre o triste?". Y el maestro contestó: "La vida es, tan sólo, seria". Pensaba sin duda en España y en el arte español. A su patria, la tenía presente en cada uno de sus pensamientos; del arte español fue, tal vez, su más agudo crítico.

IV.
Lo característico del español, hecho con el precipitado de las razas diversas, es, en efecto, la gravedad. Ningún pueblo ha tomado más en serio que él la Historia; y esto explica, a la vez, su gloria y sus desventuras. El Rey representativo de España, en su hora más representativa, es Felipe II, al que ya es hora de juzgar en serio, es decir sin frivolidad. La frivolidad ha sido el pecado mortal de los historiadores del siglo XIX. Felipe II no fue cruel ni ninguna de las cosas que de él se han dicho. Fue sencillamente el Rey grave —quizá, por eso, poco simpático— de un pueblo grave [...]

Esta gravedad mediterránea —y no latina— que en el español llega a su más alto grado, nace de su sentido trascendente de la eternidad. De aquí su desprecio por la vida mortal y su naturalidad ante la muerte; y por lo tanto, la equivalente complacencia con que se entrega lo mismo a la alegría que al dolor. Esta alegría y este dolor extremos, a las veces frenéticos, son lo que del español se ve desde lejos; como las agujas de una catedral remota; pero al acercarnos se descubre la ancha nave, grave, llena de dimensiones profundas e ignoradas, poblada de posibilidades que no se sabe nunca cuáles serán.

De aquí también su aparente indiferencia ante lo que se llama progreso material. El español acepta el progreso y goza de él cuando lo tiene a la mano. Pero le da su justo valor, de espejismo del progreso verdadero, que no está en el porvenir ni en el pasado, sino en lo eterno. El español está admirablemente dotado para la ciencia. Todos los que le conocen bien, lo saben. No hace mucho oía yo esto de labios de un ilustre científico francés, a cuyo lado han trabajado no pocos españoles, esparcidos hoy por las universidades de España; y ahora, helas! también por las universidades del mundo [...]

V.
[...] El arte propende a la creación de formas definitivas, de algo que aspira, en sí mismo, a la inmortalidad. No como los progresos de la ciencia, que la humanidad entera asimila; y el uso común los convierte en patrimonio anónimo de la masa. Para los que van en automóvil o hablan por teléfono, no hay un alma individual, con su nombre, detrás de estos inventos [...]

Todo el gran arte español está impregnado de esta gravedad llena de aspiración a lo trascendente. En cierto modo, por eso, el arte español ha absorbido una gran parte de las posibilidades científicas de nuestro genio. No tienen duda que la sublime sencillez de Zurbarán —el más español de todos nuestros pintores; al que la muerte privó del gran libro que sobre él preparaba Barrés— es un coloquio místico, como los de San Juan de la Cruz o Santa Teresa, lleno del mismo patético temblor del alma, en su última esencia científico, de estos dos Santos [...]

El artista español puede representar lo feo; como los monstruos de Velázquez; o lo horrible, como las llagas de los leprosos de Murillo o los cadáveres corruptos de Valdés Leal. Pero nada de esto es triste, porque está lleno de esperanza [...]

Lo mismo en el arte popular. Gravedad siempre, bajo la apariencia del dolor y del contento ruidosos. Es grave hasta el cante y el baile flamenco, obra maestra de la mediterraneidad, cuya completa comprensión requiere largo aprendizaje, en noches de insomnio y desventura. Ni sus coplas, en que se habla de sangre y de muertos producen tristeza ni los giros graciosos de las faldas de colores, inducen al frenesí. Dejan —esto es todo— el espíritu grave. Porque son la voz y el ritmo de un alma lejana y múltiple, que llega hasta nosotros después de atravesar por la vida de muchos pueblos; después de haber visto muchas noches negras y de saber que, al fin, viene siempre el amanecer.

VI.
Esta España grave es la que ahora se va a presentar de nuevo en París. Esta España que toma las cosas en serio; y por eso es desinteresada y a veces, desgraciada; pero siempre nueva. En la gravedad está lo imprevisto, porque lo que cambia no es lo grave sino todo lo demás.

He aquí la razón de que el español no sea nunca completamente feliz —es el país donde hay menos suicidios—; y de que el espectador de España no se aburra jamás.

Melchor Fernández Almagro

"Zuloaga y la 'españolada'"
***ABC*, Madrid, 4 de noviembre de 1945, 3**

Acaba de morir uno de los más grandes pintores españoles: Ignacio Zuloaga, quien, además de ser un maestro en el arte técnico de la pintura, poseía una honda cultura y agudo sentido crítico, que sabía siempre enredar a sus pinceles finas alusiones al alma de los modelos, fueran estos hombres o cosas. Todo cuadro de Zuloaga, a más de encarnar sobre la individualidad perecedera un arquetipo, significaba una opinión o un juicio sobre nuestra Patria, generalmente amargo y pesimista, a través

Ignacio Zuloaga
Mi familia, 1937

del cual trascendía aquel lamento común a la generación del 98, a la cual perteneció: "nos duele España".

Nos referimos, al hablar de un juicio sobre nuestro país, a cierto españolismo que rebosaba en las obras del maestro, algo caricatural, hecho con viejas esencias clásicas, mezclado a interpretaciones literarias, que algunos han clasificado de *española*, y con esto nada querrá decir en realidad peyorativo, a mi manera de entender, pues, por el contrario, creo que la *española* no constituye censura ni animadversión a nuestras cosas, y por ello yo desposeo a esa palabra de todo sentido adverso, sino que significa simplemente una manera especial o ángulo visual para mirarnos desde fuera a modo de estilización de nuestra España, o espejo cóncavo que deforma voluntariamente la realidad, la cual visión, si aparece desarrollada con talento más bien nos favorece que nos perjudica, como un jarifo cartel muy decorativo que invitara a profundizar en nuestros valores sólidos y permanentes.

La *española* nació con la admiración de varios escritores franceses por la tierra hispánica, en la hora arrebatada y estremecida del romanticismo. El afán de lo pintoresco que alentaba a la literatura francesa de mediados del siglo XIX forzó las estampas españolas de Alejandro Dumas, de Teófilo Gautier y de Próspero Mérimée, entre otros literatos galos de menor fuste y nombradía de los que por entonces nos visitaron y sobre nosotros fantasearon de lo lindo. El último de los citados, por sus gratas estancias en España y acendrada amistad, hacia los años de la primera mitad del siglo XIX, tanto con la condesa de Montijo como con sus hijas Paca, luego duquesa de Alba, y Eugenia, Emperatriz de los franceses después, mostró atención preferente hacia nuestra vida, provisto de datos inéditos, aunque sobre ellos bordara imaginativos arrequives, Mérimée habitó diferentes veces en Madrid, antes y después de que se proclamara el segundo Imperio francés, fuera en el viejo palacio de Ariza, en la plaza del Ángel, o en la señorial quinta de Los Carabancheles, invitado por la Montijo, propietaria de aquellas fincas.

La novela *Carmen* se fraguó sobre auténticos relatos de bandidos y de gitanos, muy corrientes por entonces en la existencia española cuando José María *el Tempranillo* campaba por las serranías de Córdoba y Sevilla, donde tenían las casas de Guzmán y Portocarrero grandes cortijadas.

No creo yo que hubiera desdén ni enemiga alguna contra nosotros, sino todo lo contrario, en aquellas plumas desbordadas, que, al pretender exponer típico colorismo de un medio exótico, lo dotaban arbitrariamente con desorbitados caracteres, seguramente sin intención, sino de manera inconsciente, porque, a través de sus mentalidades norteñas, el panorama español había de presentárseles muy diferentemente a como este aparecía ante los ojos nacionales. El sol andaluz tenía necesariamente que cegar la vista material y espiritual de quienes estaban acostumbrados a contemplar los suaves paisajes de la isla de Francia, velados por dulces y azuladas neblinas. Por eso, fondos y personajes hispánicos adquirían en las páginas de allende el Pirineo una exuberancia refulgente y pasional, que, aunque nosotros tachemos de falsificada, encierra en sí cierto reflejo de la verdad, una realidad de interpretación, transformada y vestida por el arte. Los amores violentos, la navaja en la liga, los jacarandosos bandidos y las majas de *ballet,* los toreros inventados. ¿En qué nos perjudican?

A través de la *española*, en la cual, dentro de un sentido general, podemos incluir al mundo zuloaguesco de lidiadores, curas, monjas, procesiones, mendigos y paisajes pétreos de encinas atormentadas y ciudades fantasmales, se vislumbran los tipos auténticos, sin trampa ni cartón, de nuestros gloriosos siglos pasados: hampones, inquisidores, soldados de Flandes, dueñas, pícaros, aventureros, conquistadores... El oro en barras de la raza y también su escoria.

A mi modo de ver, y lo escribo con acento de ardiente elogio, en toda la obra colosal de Ignacio Zuloaga vibra una magnífica *española*, donde un cerebro extraordinario de pintor, llegado al dominio magistral de su arte, acrisoló los más altos valores hispanos, dándoles una versión moderna, agudizada, por medio de deformación artística, que el arte, en fin de cuentas, no es sino transfiguración de la realidad en belleza, puro espíritu y no materia.

Es verdaderamente deplorable la rapidez y profundidad con que se esparcen y echan raíces los tópicos y los lugares comunes.

Edgar Neville

"Española"
***ABC*, Madrid, 1 de julio de 1947, 7**

Cuando hace treinta o cuarenta años presentaban en una revista de París un cuadro español, en que unos toreros, caprichosamente vestidos, perseguían a puñaladas a unas andaluzas colgadas de una mantilla y con una rosa en la boca, la gente reía y se llamaba eso española. Más tarde, Hollywood nos envió las primeras españoladas fotografiadas, dándonos la impresión que tenían de España, recibida por banda y retruque desde Méjico y Centroamérica. Para aquellos pioneros de la cinematografía, España era un país con una arquitectura italiana en que las mujeres llevaban flotando, sujeta de la nuca, una mantilla como si fueran locomotoras; los hombres iban vestidos o de bandoleros o de "toreadores" y las pasiones eran

violentas (en eso no andan tan descaminados) y pasaban de la riña a la puñalada entre los galanes, a la canción sentimental que entonaba un torero ante la reja de su Carmen alícuota correspondientes. Eso se llama también, y con razón, españolada.

Ponemos en solfa todo lo que hay de original y auténtico en nuestro suelo y al poco tiempo descubrimos que todo ello gusta en su región, pero que sólo hay una cosa universal, una cosa no solamente internacional, sino interregional, que es lo andaluz. El cante, más o menos flamenco, el baile, las costumbres, el acento. De esto ya teníamos una idea con los toreros, ya que por más que se toree mejor en Madrid que en muchas ferias andaluzas, por más que haya toreros de Pamplona, Valencia y Barcelona, por más que lleguen toros de Extremadura, Castilla y Salamanca, la fiesta del toreo es esencialmente andaluza, y hasta el torero navarro llevará al poco tiempo de profesión un leve ceceo andaluz, y en Madrid mismo se hablará con acento en los cuarteles generales de los toreros de invierno, en las calles de La Victoria y de la Cruz, en la vera del Lyon D'Or.

La españolada no es ni ha sido nunca la realidad española, porque entonces lo mismo sería españolada un torero subiendo a su coche para ir a torear que un mozo navarro cantando a gritos la jota frente a las pocholas. Todo esto podría llamarse españolada, y no lo es porque es auténtico. Lo que sería españolada, en todo caso, es la deformación de todo esto, o sea, que los mozos navarros deformasen su jota y la convirtieran en una canción francesa y la entonasen encima de un barril rodeado de andaluzas con mantilla; y que el torero se marchase a pie a torear vestido de luces con botas de elástico y medias negras, pasando ante los transeúntes como si tal cosa y recibiendo plácemes y puros de todo el mundo, y que, luego, en el ruedo, después de matar un toro, cantara una canción con el pie encima de su víctima. Esto sería la españolada, pero lo que no lo es nunca es el reflejo de la realidad cuando no se hace nada más que llevar al teatro, al libro, a la pantalla lo que sucede diariamente y lo que comprobamos todos los días: que hay toreros y mocitas que hablan con acento; que, cuando montan a caballo, no lo hacen vestidos a la inglesa, sino con el traje andaluz; que derriban becerros y luego los tientan; que torean, que son supersticiosos y que los que torean mal y tienen miedo fracasan, y que, en cambio, los que tienen valor y genio se hacen millonarios; que, cuando son millonarios, tienen todo lo que trae consigo ese hecho tan meritorio, o sea, el amor de las mujeres y la admiración de los hombres, etcétera, etc. Todo esto no es españolada, sino realidad. Pero habremos de estudiar hasta dónde no es españolada la vida española auténtica, hasta qué punto no es españolada la Semana Santa y las Ferias de Sevilla, las maravillosas procesiones de los pueblecitos de la montaña de Málaga y los hechos pintoresquísimos que suceden aquí y allá en los pueblos castellanos y del Norte.

Todas estas cosas se desarrollan hoy como en la época de Merimée y de Dumas; si se llevaran a la pantalla, la gente diría que son españoladas, o sea, denominación con que se cataloga lo español cuando las cosas ocurren en Castilla; se diría que es la España negra... Pues bien, no hay que buscarle apelativos a la realidad: se puede llamar españolada a lo que falsea y deforma la realidad española, pero jamás a lo que es auténtico y hay que saber aceptar que aquí no somos gente tranquila y demasiado apacible, y que nuestra reacción tiene generalmente un tono violento, y es natural que, cuando se traduce literaria o dramáticamente, conserva esa condición. Por eso no sería malo el revisar un poco esa denominación de españolada para todo lo que es andaluz, aunque no tenga la menor deformación, aunque sea sencillamente el fiel reflejo de la realidad, pintoresca, pero fiel y auténtica, de nuestra región más bella.

Vicente Escudero

"Arte 'jondo'"
***Mi baile*, Barcelona: Montaner y Simón, 1947, 35-38**

He hablado del arte flamenco y de sus orígenes, pero hay todavía un arte más profundo en el que sólo la parte más pura del flamenco está incluida, y no sólo del baile, sino también del cante y la guitarra. De él se derivan todas las manifestaciones de categoría menor que existen en lo gitano. Cabe preguntar: ¿qué es pues, arte "jondo"?... Arte profundo, hondo, con esa soberana dimensión de la hondura, de la profundidad que existe en todo el universo... Sin embargo, lo "jondo" no se da sino en España, con exclusividad absoluta. Por un puro misterio vino toda su maravillosa atracción a concentrarse en nuestra tierra.

¿Cómo vino y porqué [sic] quedó aquí? Esta es la raíz de su misterio. ¿Cómo se siente y cómo emociona hasta el punto de llegar a "tirar pellincos" [sic] que hacen daño?...
He ahí lo "jondo".

Ese dolor íntimo y característico lo dan las notas de la guitarra y las modulaciones del "cantaor", sobre todo en la "seguiriya gitana", a condición de que esté bien dicha, porque es preciso decirla mejor que cantarla.

Así lo hicieron sus grandes maestros Silverio y Manuel Torres.

Los satélites de la "seguiriya gitana", como las "serranas" y los "martinetes" y, dentro de otro compás, la "soleá", el "polo" y la "caña", están dentro del cante "jondo" aunque para mí son inferiores. Sólo la "seguiriya" es un arte de pureza tan singular

José Gutiérrez Solana
Autorretrato con muñecas, 1943

que, escuchándola con devoción y constancia, llega a purificar el alma lo mismo que si se tratara de una práctica religiosa.

La "seguiriya" nos vino con los gitanos del Indostán. Pero este arte "jondo" se transformó y evolucionó entre nosotros antes de adquirir esa sobriedad y ese dramatismo que le caracterizan. Con la "seguiriya", la guitarra y el cante no pueden utilizarse acrobacias y fantasías. El baile tampoco admite frivolidades ni florituras. Si se baila la "seguiriya" hay que hacerlo con el corazón y sin respirar. O, mejor aún, ha de ser el propio corazón el que no permita que se respire. Sólo de esta forma sería yo, por ejemplo, capaz de bailar en un templo sin profanarle. Hasta parece que el sonido rítmico y grave de las cuerdas obliga a recurrir a la liturgia.

Como nadie hasta ahora se había decidido a bailar la "seguiriya", yo tampoco me atrevía, temiendo cometer un sacrilegio. Mas a fuerza de meditación y estudio comprendí que era labor que merecía emprenderse, pero respetando la técnica rítmica, evocando el origen y expresando en la danza la emoción y el sentimiento del cante y la guitarra, fundiendo su espíritu con la plástica arquitectónica.

Más tarde pensé incluso en hacer de ella un "ballet", lo que aún no he llegado a realizar. El guión que planeé para ello era el siguiente.

Decorado: un fondo de un simbolismo casi invisible, que resuma la tragedia gitana. A un lado de la escena, más que verse, se presienten un guitarrista y una "cantaora" que "dicen" la "seguiriya". Un grupo de sombras atraviesa la escena. Vuelven a aparecer en actitudes diferentes, todas ellas de una rapidez dramática. Salgo yo que soy la representación del cante y de las sombras y empiezo a bailar. Al final de la danza vuelven a aparecer las sombras por todos los lados. Yo, ajeno a ellas, continúo impávido mi baile como si no las hubiera visto. Estas sombras darán la impresión de sonámbulos místicos. Liturgia fantástica... visiones de tragedia... Es decir, todo lo que tiene dentro la "seguiriya" y lo que hay detrás de ella, que es preciso sacar o ponerlo delante.

Esto es la interpretación coreográfica.

Volviendo al cante, como ya he referido, existen en él varios estilos y diferentes compases de arte "jondo", pero en el baile hasta que yo me decidí a crear la "seguiriya" no había existido nunca, pues ni el "zapateado" ni las "alegrías" son bailes "jondos", y no pasan de la categoría de "bailes grandes". La "soleá", que en el cante está considerada como "jondo", al interpretarse como baile no pasa de una mala caricatura de las "Alegrías", en la que el bailarín o bailarina se pasan la mayor parte del tiempo como si llamasen a una puerta, con ese tan... tan... tan... de ritual pegado a golpe seco, con un pie o con los dos sobre el tablado, y con más hambre de técnica que un maestro de escuela de "jaripen".

Y hablando de la técnica de los pies y de la falta que de ella tienen muchos, tengo que decir que a éstos se les ha llamado siempre "cojos", porque los pasos, para ser perfectos, deben ejecutarse todos repitiendo el redoble, arrancando primero con un pie y después con el otro. Esta técnica es tan necesaria, que sin ella no puede haber arte "jondo" ni de ninguna clase; y esto lo digo yo que soy un técnico respecto a los aficionados de ocasión, que precisamente por no entender tratan de defender lo contrario.

¿Qué puede haber de "jondo" en los bailes chicos?

Pues ni un pelo, como no sea para los de su casa, "jondo casero" para una familia que tenga tan poco sentido de la sobriedad que llegue a emocionarse con esos bailarines, tan poco sobrios como ellos, que no saben hacer más que "monerías" retorciéndose y haciendo muecas con la cara.

Menos bromas, señores, que el arte "jondo" es una cosa muy seria.

Cristóbal de Castro

"El "folk-lore" y la España inédita"
***ABC*, Madrid, 15 de junio de 1948, 3**

A la misma hora en que un "Folk-lore" de españolada, complicado con operetas vienesas y "ballets" rusos, encubre con el pabellón popular su averiada mercancía, la aparición del "Folk-lore" puro, sin extranjerías ni supercherías, descubre la vida genuina, auténtica, tradicional, del pueblo español, en el preciso instante en que el "Manual de folklore", del eminente etnólogo Luis de Hoyos Sainz, asistido de su ilustre hija Nieves de Hoyos Sancho, difunde por España los métodos depuradores, con los motivos, símbolos y estilos del carácter español y de sus fiestas regionales, de la otra orilla del Atlántico, la expedición de "Cantos y Danzas" es aclamada y coreada con fervor por las multitudes argentinas.

Y en tanto los turbios espectáculos de españoladas, supercherías y extranjerías, se debatían en el vacío más horrendo, las "Canciones y Danzas" tenían siempre sus depurados espectáculos rebosantes.

En el "Manual del folklore", cada capítulo es una estampa de museo, orlada de una bibliografía, y cada bibliografía, un archivo

Martín Santos Yubero
Sin título, 1940

de manuscritos en fotocopias. Cuanto al texto, baste decir que los autores aportan un caudal de investigaciones directas o bien utilizan las de corresponsales científicos, literarios y artísticos, residentes hasta en los pueblos más recónditos. En cuanto a las ilustraciones, se cotejan de esta manera específica: "Figura 1; Auténtica representación de una pareja de Cuenca"; –"Figura 2: Falsa interpretación de una mujer de Ávila...". Después, la lectura se remonta a los mitos, cultos y creencias, a las magias y brujerías, con sus fascinaciones y supersticiones, maleficios y amuletos, que nos llevan, de asombro en asombro, al conocer "la España inédita...". Luego estudia el "Manual" el sentimiento y su expresión en la literatura popular; cuentos, refranes, acertijos, canciones, danzas, fiestas, juegos, caza, pesca, labranza, cocina, trajes, tocados, en sus modalidades consuetudinarias, geográficas y antropológicas, esto es, de la Tierra y del Hombre.

A continuación analiza las modalidades folklóricas en los oficios, artes e industrias populares: cerámica, alfarería, vidrio, telares, tintorería, orfebrería, para cerrar con "la actualización de lo etnográfico y lo folklórico; esto es, con el artesanado y el empleo de las horas libres".

En el documento juicioso y ponderado "Manual de Folk-lore", breviario y aun evangeliario de la vida popular, no se entiende el pueblo en el sentido político, vinculado exclusivamente a la clase pobre o proletaria, pues precisamente en España no pueden incluirse en tal ficha a las enormes masas numéricas de campesinos y artesanos que representan típicamente al pueblo".

"Para conservar la pureza de lo popular —glosa concretamente Luis de Hoyos—, es preciso no confundirlo con lo proletario y en ningún caso con lo pordiosero de condición económica, y menos aun con lo picaresco, en los bajos fondos del hampa".

Aquí reside "el hecho diferencial" entre el "Folk-lore" de españolada, complicado con operetas vienesas y "ballets" rusos, y el "Folk-lore" puro, sin supercherías ni extranjerías, cuya misión es exaltar la vida genuina, auténtica, tradicional, entrañable en las patrias chicas, para fundirlas en el himno único de la Patria grande.

Pilar Primo de Rivera

"Delegación Nacional de la Sección Femenina. Circular núm. 222"
Pilar Primo de Rivera. Discursos, circulares, escritos
Madrid: Sección Femenina de F.E.T. y de las J.O.N.S., 1950, 273-274

Camarada: Conseguida ya por la Sección Femenina una orientación clara en lo que se refiere a la enseñanza musical de nuestras afiliadas y más particularmente en el orden folklórico, no puede limitarse nuestra labor a la sola exhibición anual de los grupos de coros y danzas, aunque éste lleve consigo casi la continuidad de una labor permanente por razón de los ensayos que hay que realizar para presentarse al concurso, y una demostración magnífica de nuestras maravillosas esencias españolas.

La Falange tiene que aspirar cada vez a una mayor perfección y, por lo tanto, nuestra labor folklórica la orientaréis desde ahora, además de como se viene haciendo, en el sentido de arraigar las canciones y las danzas en su propio ambiente, o sea en el pueblo.

Para ello aprovecharéis las circunstancias de romerías, ferias, día del Patrono, etc., para que el grupo de coros y danzas de la Sección Femenina de cada pueblo baile en la plaza, y así se irán acostumbrando hasta llegar si fuera posible a establecerlo como costumbre para todos los domingos.

Bien entendido que sólo esto debe hacerse en los pueblos donde exista una tradición folklórica de bailes, canciones y trajes, porque si quisiéramos arraigarlo de una manera general en todos los pueblos, en vez de un bien haríamos un mal muy grande, porque resultaría una cosa artificial y postiza tan fuera del ambiente como los bailes modernos.

Por esta misma razón tendréis un gran cuidado en que las camaradas bailen y canten sólo bailes y cantos de su *propia región* o comarca, porque la mezcla con los de otras regiones se presta al confusionismo, y llegaría un momento en que no podríamos saber el origen de cada uno de ellos, además de que, como os digo anteriormente, estarían totalmente fuera del ambiente y del carácter de la región.

Para la organización de lo que aquí se os indica tendréis muy en cuenta la segunda parte de la circular 206.

De esta manera podían también irse desterrando, sobre todo en algunos pueblos, los bailes modernos, tan poco a propósito para el ambiente rural.

Por Dios, España y su Revolución Nacionalsindicalista.
Madrid, 10 de marzo de 1944.
La Delegada Nacional, *Pilar Primo de Rivera.*
Saludo a Franco. ¡Arriba España!
Camarada Delegada Provincial de la Sección Femenina.

Nicolás Muller
Semana Santa (Cuenca), 1950

Nicolás Muller
Serrano en traje de procesión (Cuenca), 1948

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE

Ministro
Íñigo Méndez de Vigo y Montojo

REAL PATRONATO DEL MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

Presidencia de Honor
SS. MM. los Reyes de España
Presidente
Guillermo de la Dehesa Romero

Vicepresidente
Carlos Solchaga Catalán

Vocales
José María Lassalle Ruiz
Marta Fernández Currás
Miguel Ángel Recio Crespo
Fernando Benzo Sainz
Manuel Borja-Villel
Michaux Miranda Paniagua
Ferran Mascarell i Canalda
Cristina Uriarte Toledo
Román Rodríguez González
José Joaquín de Ysasi-Ysasmendi Adaro
José Capa Eiriz
María Bolaños Atienza
Miguel Ángel Cortés Martín
Montserrat Aguer Teixidor
Zdenka Badovinac
Marcelo Mattos Araújo
Santiago de Torres Sanahuja
Salvador Alemany
César Alierta Izuel
Ana Patricia Botín Sanz de Sautuola O´Shea
Isidro Fainé Casas
Ignacio Garralda Ruiz de Velasco
Antonio Huertas Mejías
Pablo Isla

Pilar Citoler Carilla
Claude Ruiz Picasso

Secretaria de Patronato
Fátima Morales González

COMITÉ ASESOR

María de Corral López-Dóriga
Fernando Castro Flórez
Marta Gili

MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

Director
Manuel Borja-Villel

Subdirector Artístico
João Fernandes

Subdirector Gerente
Michaux Miranda

Gabinete Dirección

Jefa de Gabinete
Nicola Wohlfarth

Jefa de Prensa
Concha Iglesias

Jefa de Protocolo
Carmen Alarcón

Exposiciones

Jefa del Área de Exposiciones
Teresa Velázquez

Coordinadora General de Exposiciones
Belén Díaz de Rábago

Colecciones

Jefa del Área de Colecciones
Rosario Peiró

Coordinadora General de Colecciones
Paula Ramírez

Jefe de Restauración
Jorge García

Jefa de Registro de Obras
Carmen Cabrera

Actividades Editoriales

Jefa de Actividades Editoriales
Alicia Pinteño

Actividades Públicas

Directora del Área de Actividades Públicas
Mela Dávila

Jefe de Actividades Culturales y Audiovisuales
Chema González

Jefa de Biblioteca y Centro de Documentación
Bárbara Muñoz de Solano

Jefa de Educación
Olga Ovejero

Director del Centro de Estudios
Carlos Prieto

Subdirección General Gerencia

Subdirectora Adjunta a Gerencia
Fátima Morales

Consejera Técnica
Mercedes Roldán

Jefe de la Unidad de Apoyo de Gerencia
Carlos Gómez

Jefe del Área Económica
Adolfo Bañegil

Jefa del Área de Desarrollo Estratégico y de Negocio
Rosa Rodrigo

Jefa del Área de Recursos Humanos
Carmen González

Jefe del Área de Arquitectura, Instalaciones y Servicios Generales
Ramón Caso

Jefe de Arquitectura
Javier Pinto

Jefe del Área de Seguridad
Luis Barrios

Jefe de Informática
Óscar Cedenilla

Este libro se publica con motivo de la exposición *Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española. 1939-1953* celebrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía del 26 de abril al 26 de septiembre de 2016.

EXPOSICIÓN

Comisaria
María Dolores Jiménez-Blanco

Jefa del área de exposiciones
Teresa Velázquez

Apoyo en la investigación
Patricia Molins
Leticia Sastre

Coordinación
Fernando López
Patricia Molins
Leticia Sastre

Gestión
Natalia Guaza
David Ruiz

Registro
Clara Berástegui
Rodrigo Martín
Iliana Naranjo

Restauración
Ana Iruretagoyena, responsable
Beatriz Alonso
Margarita Brañas
Pilar García Fernandez
Juan Antonio Sánchez

Diseño de montaje
OIKO arquitectos

Realización
TEMA

Audiovisuales
ZENIT

Transporte
EDICT

Seguros
Poolsegur Correduría de Seguros

PUBLICACIÓN

Edita el Departamento de Actividades Editoriales del Museo Reina Sofía

Coordinación general
Teresa Ochoa de Zabalegui

Asistencia en la coordinación
Violeta Fraile

Diseño gráfico
gráfica futura

Traducciones
(del inglés, francés y catalán al español)
Marta del Pino
(del español al inglés)
Toni Crabb
Nuria Rodríguez

Edición y corrección de textos (español)
Violeta Fraile
Teresa Ochoa de Zabalegui
Miriam Querol

Edición y corrección de textos (inglés)
Christopher Davey

Gestión de la producción
Julio López

Imprenta y fotomecánica
Brizzolis, arte en gráficas

Encuadernación
Encuadernación Ramos

ISBN: 978-84-8026-537-9
NIPO: 036-16-007-1
DL: M-9825-2016

Catálogo general de publicaciones oficiales
http://publicacionesoficiales.boe.es

Distribución y venta
https://www.mcu.es/publicaciones

© de la presente edición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2016

© de los textos, sus autores, herederos y editoriales

© de las traducciones, los traductores

De las obras:

© Alberto Sánchez, Baltasar Lobo, Benjamín Palencia, Cirilo Martínez Novillo, Manolo Millares, Eusebio Sempere, Guinovart, José Caballero, Manuel Ángeles Ortiz, José Gutiérrez Solana, Maruja Mallo, Oteiza, Pere Pruna, Remedios Varo, Ignacio Zuloaga, Zabalaga-Leku, VEGAP, Madrid, 2016

© Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí, VEGAP, Madrid, 2016

© Succession H. Matisse/ VEGAP/ 2016

© Sucesión Pablo Picasso. VEGAP, Madrid, 2016

© Comissió Tàpies, VEGAP, Madrid, 2016

© ESTATE BRASSAÏ – RMN-Grand Palais

Robert Capa © International Center of Photography / Magnum Photos / Contacto

Nicolás Muller© Comunidad de Madrid

© Rafael Zabaleta

© Sucessió Miró, 2016

Ortega Muñoz © Clemente Lapuerta

© Herederos Joaquim Gomis. Fundació Joan Miró, Barcelona

© Luis Castellanos

© Herederos de Rosario de Velasco

© Herederos de José Moreno Villa

© (© Succession Antonio Saura / www.antoniosaura.org / A+V Agencia de Creadores Visuales 2016) 2016

© del resto de las obras, sus autores y herederos

Se han hecho todas las gestiones posibles para identificar a los propietarios de los derechos de autor. Cualquier error u omisión accidental, que tendrá que ser notificado por escrito al editor, será corregido en ediciones posteriores.

Ensayos originales, (cc) BY - NC -DN 4.0

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Archivo fotográfico C.A.C. - Museo Patio Herreriano, Valladolid: 311

Archivo Histórico Nacional, Madrid: 255

Archivo Histórico Provincial de Toledo: 172

Archivo Lafuente: 270, 273

Ajuntament de Girona. Colección Rafael y María Santos Torroella, herederos de Rafael y María Teresa Santos Torroella (fotos Jordi Puig): 266, 275

Archivo Regional de la Comunidad de Madrid: 17, 120, 131, 169, 215, 216, 217

Biblioteca Nacional de España, Madrid: 166, 167

Biblioteca de la Universidad Carlos III, Madrid: 170

Biblioteca de la Universidad Politécnica de Madrid. Sede de la ETSA: 155

Clemente Lapuerta: 138 arriba

Colección-Archivo Cine Lluis Benejam, Figueres: 184

Colección Hermanas Lagunas: 287, 294

Collezione Intesa San Paolo: 106

Galería Guillermo de Osma: 204

Galería Leandro Navarro: 31

Galería Montenegro: 107

Galerie Thomire-Raphaël Rouxs: 33

Familia Malagrida Matons: 69

Filmoteca Española-ICAA: 186

Francisco Nieva: 202

Fundació Antoni Tàpies, Barcelona: 91

Fundació Joan Miró, Barcelona: 284, 285

Fundación Botín: 118

Fundación Eugenio Granell, Santiago de Compostela: 98

Fundación Fisac: 151

Fundación Museo Jorge Oteiza Fundazio Museoa - Alzuza, Navarra: 35

Hemeroteca Municipal de Madrid: 162

Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat: 237, 240

MACA. Museo de Arte Contemporáneo de Alicante: 290, 291

MAS. Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria: 64

Mediateca. División de Estudios y Publicaciones. Secretaría General Técnica. Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente: 73, 131, 152

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Archivo General de la Administración, Madrid: 156, 157

Joaquín Cortés y Román Lores. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid: 2, 18, 27, 41-55, 68, 83, 97, 115, 122, 123, 137, 138 abajo, 139, 147, 203, 225, 243, 244, 245, 252, 270, 293, 296, 297, 312, 313/ Centro de Documentación, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: 63, 90, 104, 129, 134, 135, 144

Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona: 226, 227

Museo Nacional del Teatro, Almagro: 81

Museo de Pontevedra: 238

Museo Zabaleta, Quesada: 86

Museo de Zamora (foto Estudio Mynt): 304

Residencia de Estudiantes, Madrid: 234

RMN-Grand Palais (Musée Picasso de Paris): 256, 257 - © Philipp Bernard: 258

Unesco, París: 323

Universidad Autónoma de Madrid: 198

Universitat de València-Estudi General: 173

DR: 36, 79, 194, 205, 276, 324

English Translations

Frivolities and the Seduction of Bridging Distances
Jordana Mendelson
p. 354

***Campo Cerrado*: Art and Power in the Spanish Postwar, 1939 to 1953**
María Dolores Jiménez-Blanco
p. 357

01. Artistic Culture and Francoism Directly after the Civil War
Ángel Llorente Hernández
p. 365

02. Surrealism: The Ghost in the Wardrobe
Patricia Molins
p. 366

03. Italy: Classicism to Modernism
Alina Navas
p. 368

04. The Aesthetic Essence of Spain: The *Españolada*, Folklore, and Flamenco
Idoia Murga Castro
p. 370

05. The Body, Women, and the Countryside in the First Years of Francoism
María Rosón
p. 372

06. "The Sun, the Whitewash, the Salt": Rural Architecture in the Period of Autarchy
Leticia Sastre
p. 374

07. Repression, Resistance, Redemption: Artists in Prison in the 1940s
Óscar Chaves
p. 376

08. Cinema for Social Control
José Luis Sánchez Noriega
p. 378

09. A Reading of *Postismo* through the Visual Arts
Rosario Peiró
p. 380

10. Years of Penance
Ignacio Echevarría
p. 382

11. A View of the New World (Spanish Exile in Latin America)
Juan Pérez de Ayala
p. 384

12. Picasso, Anti-Francoism, and Political Engagement
Genoveva Tusell García
p. 385

13. Postwar Primitivisms: Between Naïveté and Radicalness
Alex Mitrani
p. 387

14. The Debate on Abstraction
Julián Díaz Sánchez
p. 389

15. The Appropriation of Artistic Modernity
Miguel Cabañas Bravo
p. 391

After All Hopes Have Died: Picasso and *The Fall of Icarus*
T. J. Clark
p. 393

result of this lukewarm attempt at Spanish-Italian convergence, an Exhibition of Italian Art was held in the Museo de Arte Moderno in Madrid. The opinions it gave rise to illustrate the understanding of Italian art at the time.

Press criticism of the exhibition was particularly vehement toward modern artists such as Aligi Sassu and Renato Gattuso. Some, such as critic José Camón Aznar, sought a happy medium in the "spirit of all forms of classicism incorporated into the structural feeling of modern forms." The critic reworded hackneyed ideas such as spirit, classicism, and modernity to find a place from which the exhibition could be seen as a starting point for a necessary renewal in Spain, including artistic renewal, interpreting the idea of Italy as a harmonious movement between the modern and the classical. His text was written for an average reader and published by *ABC*. "Art in Italy today has had the good fortune to have incorporated the spirit of all forms of classicism with the structural feel of modern forms." Artists were generally equated in worth to their classical counterparts, but criticism was not lacking either. Camón Aznar, for instance, regretted the lack of "loggias, terraces, perspectives or painted marble heads" in de Chirico's Roman paintings and that, "in spite of certain delayed futuristic deviations such as we find in the clumsy paintings of Sassu and the frivolous work of Gattuso, there seems to be a deeply noble obsession in this exhibition to present the structure of things, to desiccate color and movement and only allow the most essential values onto the canvas." The exhibition may have been intended by its organizers as a gateway to the future, but Camón Aznar's texts and others seem still to be attempting to settle a debt with the Italian art of the past.

1. "I popoli ricchi non esportano soltanto merci ma figure e miti, cioè immagini rappresentative dell'anima e della natura della nazione."

04.
The Aesthetic Essence of Spain: The *Españolada*, Folklore, and Flamenco[1]

Idoia Murga Castro

Immutable and accepted, the stereotypes associated with the imaginary of "Spanishness" were a powerful element within the artistic narratives of the 1940s. These stereotypes—which were a legacy of romanticism, defined on the other side of the Pyrenees—went from being accepted as a cultural construct imposed from the outside to being projected as self-representation within Spain, and were even linked to the recovery and elevation of popular culture as part of the construction of modernity and the avant-garde. In this composite imaginary, the accepted nineteenth-century mix of "Carmens," toreadors, and bandits by which "Spanishness" had come to be equated with qualities such as passion, violence, sensuality, heroism, and pride found its fullest expression in the type of films that became known as "*españoladas*." The incorporation of live action and theatrical aspects boosted the dissemination of these cultural constructs even further, introducing the truth and emotional value of the body through live performance and embracing shared memory by means of folklore. At the same time, the presence of fiction was a constant reminder that the films were mise-en-scènes, predefined products loaded with meaning about what Spain "was."

Postcolonial theorist Homi Bhabha defines stereotypes as "a form of knowledge and identification that vacillates between what is always 'in place,' already known, and something that must be anxiously repeated," an ambivalence that is obsessively present in Spanish arts from the 1940s.[2] Since the Civil War, for example, stereotypes had been a weapon used to maintain internal cohesion against the "other," an enemy "other" that the imaginary warded against by backing a cause and proving its legitimacy. With this inertia, "Spanishness" had a double effect in the 1940s: in Spain, it was an element of Francoist appropriation, and beyond Spain it was a means of cultural resistance and survival in the places where Republican exiles had settled.

One of the legitimation strategies that Francisco Franco's dictatorship used in the midst of World War II was to organize *La Quinzaine de l'art espagnol* in occupied Paris in 1942, with the support of Galerie Charpentier, the Foreign Service section of the Falange Española, and the collaborationist government.[3] The festival included an exhibition of works by Spanish artists—both pro-regime and exiles living in Paris—accompanied by a program of five Spanish dance and flamenco performances and a lecture series that included a paper by Gregorio Marañón entitled "El alma de España y el arte español" (The soul of Spain and Spanish art). The convergence of dance, music, visual arts, and science emphasizing a certain image of Spain proved that in the midst of war fascism needed to counteract the grand cultural events that had given Republican Spain the upper hand, and to strengthen international supports that were still of interest to the dictator.

The intense debate around the definition of the *españolada* and the role of these films in the perception of Spanish culture also attracted the attention of other renowned academics, intellectuals, and artists, including leading figures from the arts and literature in the prewar years. For instance, in 1945, historian and critic Melchor Fernández Almagro, who had frequented the circles of Federico García Lorca and the Generation of '27, used the death of one of the key artists for the regime, Ignacio Zuloaga, and the ensuing resurgence of the controversial "Zuloaga question"—the origins of which dated back to the Generation of '98—as an opportunity to emphasize the painter's capacity to emphasize authenticity and spread Hispanic values. Meanwhile, filmmaker and writer Edgar Neville argued that the *españolada* was merely a form of misrepresentation and suggested trying to identify the elements of everyday reality contained in the stereotype. A similar clarifying process was also applied to the field of popular and traditional culture by experts such Luis de Hoyos Sainz, then a member of the Instituto de España and author of the 1945 book *Manual de folklore*, which Cristóbal de Castro reviewed in *ABC* in reference to the elevation of Spanish folklore. Along similar lines, writers like *Arriba* bullfighting critic Celestino Espinosa in the pages of *Vértice*, and avant-garde flamenco dancer Vicente Escudero in his book *Mi baile* (My dance), defended flamenco and *arte jondo* as inherent to Spanish culture, its position, magnitude, and authenticity.

In *Escorial*, de Hoyos had already argued for the need to extend the use of the notion of folklore beyond music and singing and dancing.[4] However, popular songs and dances ended up taking on unprecedented importance in everyday life in postwar Spain. Although the Institución Libre de Enseñanza had shown an interest in studying and compiling popular songs and dances in the early twentieth century, it was the Women's Section of the Falange—through its leader Pilar Primo de Rivera—that led a comprehensive strategy for reappropriation in 1939, through the Coros y Danzas foundation. This Spain-wide organization promoted the practice of regional folk dances by means of performances, competitions, and tours. As Estrella Casero's pioneering study on Coros y Danzas de España found, in the organization's desire to ground the pieces in the traditions of the people, some folkloric elements were changed and even reinvented in favor of a sometimes artificial folkloric diversity.[5] Moreover, the choreographies—always performed exclusively by women—and the costumes were adapted in accordance with National Catholicism's notion of decorum.

The organization thus served two purposes: within Spain it emphasized rural identity under Falangist ideology, and internationally it became a Francoist propaganda tool, strengthening ties with "friendly countries" during World War II and later performing a kind of diplomatic function in places outside the bounds of the dictator's foreign policy.[6] The Falange used the important role of Coros y Danzas as a vehicle conveying a certain image of Franco's Spain in tours organized through Nazi Germany—as guests of Hitler Youth—Juan Perón's Argentina, and António de Oliveira Salazar's Portugal. With the United Nations turning its back, Coros y Danzas also toured Great Britain, France, Chile, Venezuela, Puerto Rico, the German Federal Republic, and the United States, among other destinations. Franco's regime was thus successfully exported, disguised in dance, song, and costume.

Over the years, the international exposure of these Spanish dance groups promoted by Franco was thwarted by the presence of Republican exiles who resorted to the stereotypes of Spanish culture in their own artistic initiatives as a guarantee of authenticity and legitimacy notwithstanding the distance that separated them from their homeland. As such, cultural centers—from Soviet circles to Mexican and Argentinean theaters, to groups of children sent to other parts of Europe during the war, to dance troupes set up in the United States—staged Spanish dance in all the countries where Spanish refugees had settled, with the participation of exiled choreographers, composers, set designers, costume designers, and performers.[7] Through a repertoire largely consisting of *españoladas*, folklore, and flamenco, these collaborations in exile ultimately showed the potential of theatrical performance to recreate small pieces of the Spain the exiles had lost—to take the spectator "home," if only briefly. Thus, on the shore of exile, the stereotypes that could be so dangerous when backed by Franco's regime could also become a weapon of resistance to totalitarianism and oblivion.

1. This text is part of the research project *50 años de arte en el Siglo de Plata español (1931–1981)* (MINECO, HAR2014-53871-P).

2. Homi K. Bhabha, *The Location of Culture* (London: Routledge, 1994), 66.

3. Idoia Murga Castro, "*La quinzaine de l'art espagnol*: Entre la Ocupación y el exilio," *Bulletin Hispanique* (forthcoming).

4. Luis de Hoyos Sainz, "Lo que es el folklore y sus esencias," *Escorial* 52 (1945): 347–66.

5. Estrella Casero, *La España que bailó con Franco: Coros y Danzas de la Sección Femenina* (Madrid: Nuevas Estructuras, 2000), 83–103.

6. See the detailed study by Beatriz Martínez del Fresno, "La Sección Femenina de Falange y sus relaciones con los *países amigos*: Música, danza y política exterior durante la guerra y el primer franquismo (1937–1943)," in *Cruces de caminos: Intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX*, ed. Gemma Pérez Zalduondo and María Isabel Cabrera García (Granada: Universidad de Granada, 2010), 357–406.

7. Idoia Murga Castro, *Pintura en danza: Los artistas españoles y el ballet (1916–1962)* (Madrid: CSIC, 2012).

Campo cerrado

Arte y poder en la posguerra española
1939 – 1953

Este libro amplía la investigación realizada para la exposición *Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española. 1939-1953* (Museo Reina Sofía, abril-septiembre de 2016), comisariada por María Dolores Jiménez-Blanco. La muestra, que toma su título de una novela homónima de Max Aub, revisa las prácticas artísticas españolas durante la década de 1940, un periodo que ha recibido una atención historiográfica y crítica comparativamente escasa a pesar de su relevancia en la conformación de la sensibilidad moderna en España.

El presente volumen aborda cuestiones que caracterizan la vida cultural de una época compleja, en la que cobran especial relevancia las alianzas y enfrentamientos entre arte y poder, y en la que alcanzan pleno significado conceptos como resiliencia, resistencia, represión, reconstrucción o reinvención, pero también exilio, recuperación y apropiación oficial de la modernidad. Organizado temáticamente en quince secciones, contiene más de un centenar de documentos históricos seleccionados e introducidos por especialistas.

Textos de Miguel Cabañas, Óscar Chaves, T. J. Clark, Julián Díaz Sánchez, Ignacio Echevarría, María Dolores Jiménez-Blanco, Ángel Llorente, Jordana Mendelson, Alex Mitrani, Patricia Molins, Idoia Murga, Alina Navas, Rosario Peiró, Juan Pérez de Ayala, María Rosón, José Luis Sánchez Noriega, Leticia Sastre y Genoveva Tusell.

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA
GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE