

CULTURE & HISTORY DIGITAL JOURNAL 7(1)

June 2018, e007

eISSN 2253-797X

<https://doi.org/10.3989/chdj.2018.007>

Categorización del gusto en el arte del exilio a través de Max Aub, su conexión con Malraux, Jean Cassou y la bibliografía artística de los años cincuenta

Dolores Fernández-Martínez

Facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense de Madrid. Pintor El Greco, 2, 28014 Madrid.

e-mail: dfernand@ucm.esORCID iD: <http://orcid.org/0000-0003-0240-4108>

Recibido: 25 de enero de 2017. Aceptado: 2 de abril de 2017

RESUMEN: Con el paso del tiempo, la novela que Max Aub publicó en México en 1958, *Jusep Torres Campalans*, se desvela como un espejo en el que vemos la relación de la historiografía española y francesa del momento con respecto a lo español, las vanguardias y Picasso, Goya, Velázquez y Juan Gris. Una aportación valiosa a los estudios sobre el concepto de arte español, especialmente el arte español republicano en el exilio.

PALABRAS CLAVE: Campalans; Arte español; Picasso; Goya; Juan Gris; Historiografía.

Cómo citar este artículo / Citation: Fernández Martínez, Dolores (2018) «Categorización del gusto en el arte del exilio a través de Max Aub, su conexión con Malraux, Jean Cassou y la bibliografía artística de los años cincuenta». *Culture & History Digital Journal*, 7 (1): e007. <https://doi.org/10.3989/chdj.2018.007>

ABSTRACT: *Categorization of taste in the art of exile through Max Aub, his connections to Malraux, Jean Cassou and the fifties (50's) artistic bibliography.*- With the passing of time, the novel published by Max Aub in Mexico 1958, *Jusep Torres Campalans*, uncovers itself as a mirror where we see the relationship between spanish and french historiography at the time, pertaining the spanish label, the vanguardias and Picasso, Goya and Juan Gris. A valuable addition to studies on the concept of spanish art, and specifically spanish republican art in exile.

KEYWORDS: Campalans; Spanish art; Picasso; Goya; Juan Gris; Historiography.

Copyright: © 2018 CSIC. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia de uso y distribución Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

EL CONCEPTO DE HISTORIA QUE MOLDEA AL NOVELISTA

¿Qué le interesa al historiador si no es la realidad de lo que ocurrió? ¿Cuáles serían sus fuentes? Indudablemente, decía Lucien Febvre, la historia se hace con documentos escritos, pero puede también, y debe hacerse, con todo aquello que «siendo del hombre depende del hombre, sirve al hombre, expresa al hombre, significa la presencia, la actividad, los gustos y las formas de ser del hombre» (Pagès, 1990: 210). Y es que el campo de la historia comenzó a expandirse con la Escuela de los Annales, una corriente historiográfica fundada por Lucien Feb-

vre y Marc Bloch en 1929, que ha dominado toda la historiografía francesa del siglo XX y ha tenido una enorme difusión. Max Aub estaba al corriente de todo ello pues, junto con Pablo González Casanova, es el traductor al español del libro de March Bloch, *Apologie pour l'Histoire ou Métier d'historien*, un hecho clave para entender esa manera de «historiar» del escritor a través de la novela que, por otro lado, sigue los pasos de Unamuno (Fernández, 2002: 308-313).

En la historia del arte esta postura universal y enciclopedista de estudiar el objeto artístico la identificamos con Julius von Schlosser, que incluía entre las fuentes todo tipo de materiales -incluso las narraciones- y a quien se

puede considerar el antecedente de los análisis de André Malraux (Bonet Correa, 1976: 14), un dato importante en relación con este trabajo.

Y es que la cosmogonía que conforma la novela publicada por Max Aub en 1958, en el exilio mexicano, *Jusep Torres Campalans*,¹ reúne una valiosa información que nos aproxima a un mundo que bien se podría identificar con el ideario artístico del exilio republicano español. La novela se articula como una monografía de arte, de la que generalmente se destaca su poder de mixtificación, pasando desapercibido su valor como documento para la historia del arte. Compuesta de siete partes: un prólogo; unos agradecimientos; unos anales, que van de 1886 a 1914; una biografía novelada; un «cuaderno verde» (el cuaderno de notas del artista); unas conversaciones entre el escritor y el pintor, que se encuentran en Chiapas en 1955, y un catálogo de obras comentadas. Todo sembrado de notas, documentos y dibujos del artista realizados, en realidad, por el escritor.² El propio Aub dejó dicho que tomó como modelo las ediciones de Skira de libros de arte y que le había movido el escándalo por tantas ediciones de lujo de artistas mediocres. El libro, por tanto, también es una «crítica a la crítica» del arte (Fernández, 2004, 2015), una motivación similar a la de Cervantes cuando escribió el *Quijote* como reacción al abuso de los libros de caballería (Aub, 1958: 18).

La decisión de Max Aub de darle forma de monografía no es gratuita, pues el interés por la Historia y sus formas de divulgación es muy acusado y su preocupación por aprehender la realidad en sus novelas tiene mucho que ver con las preocupaciones del historiador, pues no se fía de su memoria, aun en el caso de haber vivido los hechos que narra, y recurre a todo tipo de información disponible.

La mayoría de los escritores y cineastas que han abordado la personalidad del artista, han conocido el ambiente de primera mano, bien porque han sido amigos de pintores y escultores o bien porque ellos mismos han practicado las artes plásticas. Estas circunstancias se cumplen en Max Aub. Las relaciones del escritor con el mundo artístico español son muy tempranas y anteriores al exilio. Se inician en su primera juventud, con las charlas en la playa de la Malvarrosa junto a Cecilio Pla y su círculo de amigos valencianos, entre otros, aquellos que le acompañarían después al exilio, como Ángel y José Gaos, José Medina o los artistas que, junto con él, formaron el grupo antisorollista valenciano (Pedro de Valencia y Genaro Lahuerta, que quedaron en España). También de entonces serán sus influencias más importantes, Unamuno y Ortega ante todo pero, dentro de la crítica de arte, *Juan de la Encina*, en Madrid, y Rafael Benet en Valencia (Fernández, 1998, 2003).

Ciertamente, Max Aub confiesa en su *Autobiografía* (Fernández, 2002: 51-63) que sus conocimientos de pintura se los debe a *Juan de la Encina*. Y le recuerda en *La gallina ciega*, al pisar de nuevo el Museo de Arte Moderno, ya que fue su director desde 1931 hasta 1939, año en el que partió hacia el exilio mexicano donde coincidieron trabajando para la Universidad Autónoma. Sin embargo no aparece mencionado en la novela.

Del pintor, escritor y crítico de arte Rafael Benet i Vancells (Terrassa, 1889-Barcelona, 1979) Max Aub si

que cita *Isidro Nonell y su época* (Benet, 1948: 44), un libro que está en su biblioteca³ y en el que se afirma que el estilo de Nonell es más fuerte que el expresionismo de Picasso en 1889 y se duda de la primacía de éste como artista de la «rebelión» frente a Nonell. La idea es rechazada en la novela por el crítico ficticio Miguel Gasch que defiende que en realidad los dos artistas, Nonell y Picasso, dan la imagen del mundo español tal como la verían por aquellos años Azorín, Baroja, Maeztu, Noel, etc. (Aub, 1958: 80). Es decir, que en ambos se ve la impronta del 98 presente en la época, una idea que se va a repetir en otras ocasiones.

Al modo de ver de Juan Antonio Gaya Nuño, *Juan de la Encina* carecía de sagacidad, por lo menos en lo referente a Picasso, ya que no llegó a reconocerlo como un precursor de tiempos nuevos ni «abridor de verdaderos caminos» (Gaya Nuño, 1975: 312), sino que, al igual que Benet, lo consideraba un «apropiacionista con talento» (313). Así pues, ni uno ni otro, ni Benet ni *Juan de la Encina*, serán pilares sobre los que se asienta la novela pues son influencias previas a la Guerra Civil y *Jusep Torres Campalans* participa también del *Laberinto mágico* de los «campos», serie de novelas dedicadas a la Guerra Civil y el éxodo posterior: *Campo cerrado* (1943), *Campo de sangre* (1945), *Campo abierto* (1951), *Campo del Moro* (1963), *Campo francés* (1965) y *Campo de los almendros* (1968).

Y es que, en plena Guerra Civil, Max Aub tuvo ocasión de ser partícipe del encargo del mural -que sería el *Guernica*- a Picasso⁴ y de impartir el primer discurso sobre el famoso cuadro ante los obreros que terminaban de montar el Pabellón Español en 1937.⁵ También participó, como traductor, en el II Congreso de Intelectuales para la defensa de la Cultura, celebrado en Valencia y Madrid, momento en el que conoció a muchos intelectuales de todo el mundo comprometidos con la causa republicana que, posteriormente, acabada la contienda, ofrecerán ayuda a los miles de exiliados. También fue mano derecha de André Malraux durante el rodaje de la película *Sierra de Teruel* que dirigió el francés en España en plena Guerra Civil. Y ese bagaje sí va a ser fundamental para entender los debates teóricos y estéticos que se exponen en sus obras, especialmente en *Jusep Torres Campalans*.

HISTORIADORES, ESCRITORES Y CRÍTICOS DE ARTE DE REFERENCIA

Cuando estaba escribiendo la novela, en 1956, Max Aub tuvo oportunidad de realizar el primer viaje a Europa después del destierro y hacer una breve escala en París⁶ en la que pudo adquirir bibliografía, aparte de ver a sus amigos: Jean Cassou, Aragon, Alice y Pierre Gascar, Tristan Tzara y, por descontado, André Malraux. No oculta sus fuentes, las enumera expresamente en los agradecimientos:

Debo, pues, hacer alarde de los servicios recibidos. Nunca los podré pagar: a Alfonso Reyes y a Jean Cassou que ventearon la pieza. Al Gobernador Aranda Oso-

rio, que me invitó a su Estado de Chiapas, sin prever las consecuencias. A André Malraux y a Jaime Torres Bodet que me aconsejaron, en París. A José María González de Mendoza, que me señaló, una dulce tarde en las Tullerías, la pista Odilon Redon. A mi mujer, que me acompañó pacientemente en tantas idas y venidas, vueltas y revueltas, en busca de datos y certidumbres por las calles de Montmartre y a tantas tiendas y puestos, no sólo en París. A Daniel-Henry Kahnweiler, a François Fosca, a Georges Braque, a José Renau, a Antonina Valentin por los datos y documentos que me proporcionaron. (Aub, 1958: 25).

Todos los mencionados colaboraron con sus consejos, testimonios o con sus libros, pero en este trabajo nos centraremos, sobre todo, en las influencias bibliográficas que se mencionan aquí y en las notas que, a lo largo del libro, tienen que ver con la crítica de arte.

El primero que hay que resaltar es André Malraux (París, 1901-Créteil, 1976), a quien Aub dedica la novela. La confluencia de ideas entre los dos escritores es evidente, especialmente en lo referente a Picasso, Goya y las teorías artísticas. Picasso, según Malraux, encarna el héroe moderno cuya tarea consiste siempre en recuperar, en transformar el caos en orden, un orden donde el arte es lo único absoluto y, a la vez, es el «personaje» de fondo de la novela. Así que los dos escritores coinciden en la idea de artista como héroe, como genio, el que va a la vanguardia del resto: «No aparece todas las mañanas, ni siquiera todos los siglos un tipo de hombre que pierda una relación milenaria con el cosmos, y conquiste el mundo» (Malraux, 1956: 589). Una idea que domina en la novela de Max Aub en la que Picasso se equipara a Goya: «Ningún país marcó a los demás con sello más indeleble. Goya es al siglo XIX lo que Picasso al XX, puerto y puerta natural.» (Aub, 1958: 78).

Aunque no debieron hablar mucho de arte durante su colaboración en el rodaje de la película, Aub sí mostró interés por conocer las teorías estéticas de Malraux y no dejó de conseguir todos sus libros a la menor oportunidad. Así, tiene en su biblioteca *Le Musée Imaginaire*, (1947 y 1952), *Psychologie de L'art. La création artistique*, (1948) y *Métamorphose des Dieux*, (1957). Es tan evidente la relación que Malraux, al recibir el libro enviado como regalo por su amigo Maxi (o Tibi), como le llamaba cariñosamente, le escribe a vuelta de correo: «Je viens de recevoir le *Peintre Imaginaire* et lui ai trouvé une bonne tête-outré une bonne dédicace.⁷»

La relación entre el «museo imaginario» y el «pintor imaginario» la intuyeron muchos críticos de la novela e, incluso, alguno llegó a decir que el autor de los cuadros era el escritor francés (Fernández, 1996).

Seguramente fue Malraux quien le puso en conocimiento de la biografía que sobre Picasso estaba escribiendo en aquel momento su amiga Antonina Vallentin. La célebre biógrafa murió en 1957, el mismo año en que se publicó el libro y su historia, al igual que la de Marc Bloch, está ligada al drama del siglo XX y a los desastres derivados del Holocausto, algo a lo que Max Aub era particularmente sensible por su doble condición, la de exilia-

do y judío. Antonina Silberstein, o «Tosia», era una intelectual alemana de origen judío-polaco que pasó a llamarse Vallentin a raíz de su primer matrimonio.⁸ Además de Malraux, era amiga de la mayor parte de los intelectuales alemanes de la época y escribió numerosas biografías (Tergit, 1958: 5). La de Picasso es la primera bien documentada que contó con el testimonio del artista. Es la que Aub utiliza como base para construir la biografía de Campalans, a la sombra de Picasso. Está en la biblioteca del escritor repleta de anotaciones en los márgenes.

También figura en los agradecimientos Jean Cassou (Deusto, 1897-París, 1986) quien, además de actuar como personaje «autenticador» de la existencia del pintor ficticio, jugó un papel fundamental como introductor de *Jusep Torres Campalans* en París y Nueva York, pues escribió las presentaciones. Su firma tenía gran valor ya que era director del Museo de Arte Moderno pero, si se prestó a ello, no solo fue por simpatía hacia la causa republicana y su amistad con Max Aub, fue porque coincidía con la idea general de la novela y su concepción del arte europeo de principios del siglo XX. Hay que recordar que con motivo de la exposición *Les sources du XXe. Siècle. Les arts en Europe de 1884 à 1914* (París, 1960), escribió un texto introductorio al catálogo en el que quedaban justificadas las dos fechas: La primera marcada por la fundación del Salon des Indépendants y la segunda porque pone fin a una época feliz de equilibrio europeo. Tan feliz que sus efectos tardaron en diluirse (Cassou, 1990). Y ese es el espíritu que respira *Jusep Torres Campalans*, con una cronología similar en los «Anales».

Siguiendo la estela de Cassou encontramos a Bernard Dorival (París, 1914-Thiais, 2003), conservador adjunto en el Museo Nacional de Arte Moderno mientras Cassou fue director (Charvier, 2000). Escribió un libro que está en la biblioteca de Max Aub⁹ y que será fundamental para la recreación de la primera etapa pictórica del pintor imaginario: *Les etapes de la Peinture Française contemporaine. Tome deuxième. Le Fauvisme et le Cubisme* (1944). Es importante tenerlo en cuenta pese a que no aparezca mencionado en la novela.

Dorival era católico, marcado por el jansenismo, y los comentarios de Campalans hacia la «falsa religiosidad» de Millet o las frases despectivas hacia Rouault, proceden de la experta sensibilidad que Dorival aplicaba al arte. Max Aub subraya en el libro de Dorival: «Nul doute que le choix de ses sujets n'ait été dicté à Van Gogh par l'exemple de Millet, objet principal de son admiration. Mais quelle différence dans leur traitement» (Dorival, 1944: 18). Y anota de su puño y letra en los márgenes: «Los campesinos de Millet no son de ninguna parte, luego no existen.» (18). «Lo feo, tan hermoso.» (19). «Todos los que pintan campesinos como si fuesen santos irán al infierno.» (19). Frases que luego encontraremos reproducidas en el «Cuaderno verde» del pintor ficticio.

Otro crítico mencionado en los agradecimientos es François Fosca, del que merece la pena que resaltemos algunos rasgos de su biografía porque, en realidad, el nombre por el que le conocemos era un seudónimo del novelista, ensayista, crítico de arte y hasta pintor e ilustrador en

sus inicios, Georges de Traz (París, 1881-Ginebra, 1980). Como pintor hizo numerosas exposiciones entre 1910 y 1921. Y como novelista destacó especialmente en la novela policíaca, llegando a crear una serie de falsas novelas inglesas del género bajo el seudónimo de Peter Coram. En paralelo, publicó numerosas monografías de pintores firmadas como François Fosca. Era hostil al arte contemporáneo y lo trató severamente en *La Peinture, qu'est-ce que c'est?* (1947), pero el libro que Max Aub utiliza para documentarse, y que aún podemos consultar en su biblioteca, es *Bilan du Cubisme: Souvenir et documents* (1956).¹⁰

Es interesante el diálogo que se establece entre los distintos autores y que a Max Aub no le pasa desapercibido, pues señala en el libro de Fosca los párrafos siguientes:

Dans une lettre à Bernard Dorival que cite celui-ci dans son ouvrage *Les Étapes de la Peinture française contemporaine* paru en 1944, Jacques Villon dit qu'avec le Cubisme «le tableau perdait son influence de fenêtre ouverte pour devenir une chose en soi donnant la joie par son ordonnance, vivifiée par le sujet, mais en dehors du sujet, une catégorie nouvelle où pourraient se montrer tout le vague, tout le mystérieux de l'inconnu (...) une chose qui a les possibilités du rêve (...) dans maint tableau non cubiste, par exemple *La Tempête* de Giorgione, la *Rue* de Vermeer, *L'Embarquement pour Cythère* de Watteau, le rendu du réel est capable de révéler toutes ces "possibilités du rêve" que réclame Jacques Villon.» (Fosca: 1956: 66).

Unas observaciones que aparecen reflejadas en la novela:

Jacques Villon dice que, con el futurismo, 'el cuadro gana su influencia de ventana abierta para venir a ser no la cosa en sí, alegrado por su ordenamiento, vivificado por el sujeto, pero adentro del sujeto, ganando una vieja categoría donde pudiera mostrarse todo lo preciso, todo lo no misterioso de lo desconocido... fuera de las posibilidades del sueño'. No lo entiendo. Juro que no lo entiendo. (Aub, 1958: 224).

Ese «no entender» llevará a Max Aub a tergiversar fragmentos copiados de otros libros y a invertir su significado sin consecuencias aparentes. Lo que nos lleva a mencionar a otro de los críticos básicos de la novela, Jorge Romero Brest (1905-1989), apodado «Coco», un controvertido e influyente crítico de arte argentino que, en el momento en que Aub está escribiendo su novela, era director del Museo Nacional de Bellas Artes en Buenos Aires. El libro que Max Aub cita es *La pintura del siglo XX (1900-1950)* que se publicó por primera vez en el Fondo de Cultura Económica en 1952 y se considera el libro más definitivo del autor. En el prólogo, una frase significativa para Aub: «No creo en la imparcialidad del juicio estético» que fue corregida en posteriores ediciones cambiando lo «estético» por lo «artístico». La explicación nos la da el propio Romero Brest en su *Autobiografía*:

El cambio con respecto a mis trabajos anteriores se advierte desde la primera frase del libro de México: «No

creo en la imparcialidad del juicio estético». Aunque debía haber dicho juicio artístico y no estético, imperdonable error para mí, ahora, queda en pie la aceptación del juicio no fundado en razones, ni en causas, piedra miliar de la posición en que me fui fortaleciendo a partir de entonces.¹¹

Y, ciertamente, es algo que le achacan sus detractores pues Romero Brest podía al mismo tiempo defender y renegar del arte abstracto; cuestionar los juicios de valor y, al mismo tiempo, formar parte de jurados internacionales. También se le echa en cara la confusión de sus textos, cargados de lugares comunes e ideas preconcebidas.

La pintura del siglo XX de Jorge Romero Brest, marcadamente evolucionista, va a ser muy útil para construir ese personaje de Aub que parte del impresionismo y llega al cubismo, considerado el momento culminante, deteniéndose, previamente, en los *fauves*. Después de aquellos primeros movimientos de la vanguardia, para Romero Brest, sólo quedaría una salida, la del arte concreto (Romero, 1986: 10). Una visión del futuro que coincide con la de Campalans, que defiende la abstracción de Mondrian como futuro de la pintura (Aub, 1958: 283).

En los agradecimientos también figura Daniel-Henry Kahnweiler (Mannheim, 1884-París, 1979), porque Aub ha utilizado su libro *Juan Gris: Sa Vie, son Oeuvre, ses Ecrits* (1946). Sin embargo no se encuentra en su biblioteca porque seguramente es el ejemplar que, sobre «Juan Gris», le prestó Renau y que le reclamó posteriormente desde Berlín.¹² Max Aub cita expresamente este libro en el artículo del personaje ficticio Paul Derteil, un texto ficcionado, en el que aparece la palabra alemana *Erlebnis* con amplias citas de Kahnweiler sin especificar la página (Aub, 1958: 90-93), pero que se corresponden con lo expresado por el célebre marchante en la edición mencionada (Kahnweiler, 1946: 140). Las diferencias entre Campalans y Gris se ponen de manifiesto fundamentalmente en las furibundas discusiones que los dos personajes sostienen a lo largo de la novela y que se basan en fragmentos de la conferencia «Des possibilités de la peinture» pronunciada por Juan Gris ante el «Grupo de Estudios Filosóficos y Científicos» el 15 de mayo de 1924. Fue publicada íntegramente en la *Trasatlantic Review* en el año 1924, revista citada en la novela (Aub, 1958: 181 n. 17) y reproducida en la monografía de Kahnweiler (1946: 342-357).

Entre los artistas españoles mencionados en los agradecimientos destaca Josep Renau, a quien Aub conocía del ambiente artístico valenciano y de su trabajo en París durante la organización Pabellón Español de 1937. Los dos volverían a encontrarse en el exilio mexicano y, a pesar de mantener algunas controversias políticas, son buenos amigos. Como hemos visto, Renau le prestó algunos libros y, además, realizó el fotomontaje del pintor ficticio con Picasso, de modo que su mención en los agradecimientos está plenamente justificada.

Son muchas las fuentes, pues la cantidad de libros de arte relacionados con la novela y en la biblioteca de Max Aub es amplísima, aunque los más significativos son los comentados, ya que tienen anotaciones en sus márgenes y

se mencionan incluso en la propia obra. No obstante, pese a no llevar anotaciones, es importante tener en cuenta *L'art abstrait: ses origines. Ses premiers maîtres* (Seuphor, 1950), por la encuadernación, el diseño y los dibujos de Jean Arp. El libro fue escrito por Fernand Berckelaers (Amberes, 1901-París, 1999), que adoptó el seudónimo de *Seuphor*, que proviene del anagrama *Orpheus*. Fue una figura extraordinariamente activa con múltiples actividades -pintor, ceramista, escritor, poeta y comisario de exposiciones, sobre todo de arte abstracto- que recorrió el siglo XX (Dupuy, 1991). Estuvo rodeado de las grandes figuras de la vanguardia europea, tanto en Europa como en los Estados Unidos de América. Conoció estrechamente a Robert y Sonia Delaunay, Fernand Léger, Albert Gleizes, Jean Arp y Sophie Taeuber-Arp, Herwarth Walden, Filippo Tommaso Marinetti, Gino Severini, Joaquín Torrès-García y, especialmente, a Piet Mondrian, de quien escribió una monografía en 1956.

LA NOVELA Y EL ARTE EN ESPAÑA

En general, la actualidad de la bibliografía que utiliza Max Aub denota un profundo conocimiento de la situación del arte contemporáneo en los años cincuenta del siglo XX. No obstante, al tratarse de Picasso en última instancia, la novela también está inmersa en muchos de los discursos que la preceden en España. Por eso todo lo referente a la generación del 98, la visión de Velázquez y de Goya, derivada de la Guerra Civil española, y del papel que jugó Picasso durante la contienda y en el exilio.

Para ir por orden habría que comenzar con la crónica de José Ramón Mélida que le sirve para ambientar el arte español desde la perspectiva francesa. Lleva por título «El arte en España. Situación general de las artes» (Aub, 1958: 71-75), publicada, efectivamente, tal como él reseña con exactitud, en la *Revue Encyclopédique*. Aub incorpora, traducida por «P. Barjau», es decir, por Peua, su esposa, solo la parte referente a la pintura, pero los datos son exactos, ya que Aub tiene un volumen encuadernado de dicha revista (1899 a 1893).¹³ José Ramón Mélida y Alinari (Madrid, 1856-1933) con conexiones artísticas familiares en la capital francesa brilló, sobre todo, como arqueólogo, llegando a ser director del Museo Arqueológico Nacional, lo que no impidió que también ejerciera de crítico discreto (Gaya Nuño, 1975). Pero lo que demuestra el artículo de Mélida, y que no queda explicado en la novela, es el interés que, a partir del s. XIX, comenzó a mostrarse en Europa y en Estados Unidos por la «Pintura Española» (Portús, 2012: 130).

También aparece mencionado Manuel Bartolomé Cossío, pues figura *El Greco* en el año 1908 de los «Anales», lo que denota el conocimiento de Aub acerca de la recuperación del artista dentro de la tradición pictórica española, sin entrar en detalles, porque realmente el libro de Cossío venía anunciándose desde 1901 y en 1907 se había publicado su artículo «El Greco, Velázquez y el arte moderno» en el *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*. Aunque las primeras expresiones escritas del nuevo interés por El Greco se remontan a 1885 con Francisco

Giner de los Ríos. Y entre los pintores se puede decir que fue Zuloaga el precursor, ya que a partir de 1889 se dedicó a hacer labor de apostolado en París, contagiando su entusiasmo a Rusiñol, Jordá y Uranga, entre los españoles, y a Rilke entre los extranjeros (Álvarez Lopera, 1987).

Pero la más importante referencia entre los españoles es la de Ortega. No en vano, de las tres citas iniciales de la novela, la tercera es suya: «Hay que considerar cada obra de arte como un pedazo de la vida de un hombre. José Ortega y Gasset, *Papeles acerca de Velázquez y Goya*.» (Aub, 1958). La frase elegida como presentación de la novela parece recoger el espíritu del filósofo (Madrid, 1883-1955) en el libro citado, cuya primera edición es de 1950, pero no es una cita literal. El texto que inspira la frase es el siguiente:

...nuestra reacción tiene que consistir en evitar todo ese vago e irresponsable cabrilleo de sugerencias que sobre el área pintada reverbera y obligarnos a atribuir al cuadro y a cada uno de sus trozos una significación precisa y única, la suya, la que le es congénita, no la que a nosotros, más o menos plausiblemente, nos venga en gana suponerle. El método para lograrlo es arrancar enérgicamente el cuadro de las indecisas regiones donde suele dejarse flotar la obra de arte y tomarlo según lo que auténticamente es, a saber, como un fósil donde quedó mineralizado, convertido en mera e inerte «cosa», un trozo de la vida de un hombre (Ortega, 1987: 57).

Aub vuelve a citarle en el «Prólogo indispensable»: ««Detrás de cada cosa, de cada hecho, hay el creador de la cosa, el autor del hecho», escribió Ortega, en 1902» (Aub, 1958: 16). Es decir, detrás de los cuadros de un pintor está el pintor, pero detrás de esta novela está Max Aub. El primer libro que Ortega y Gasset publica es *Meditaciones del Quijote*, en 1914, por lo tanto la frase que Aub le atribuye se supone que está en los primeros artículos estéticos, pero no los comenzó a escribir hasta 1908, con veinticinco años, lo que convierte el dato en una anacronía.

No obstante, el filósofo es criticado en la novela por su falta de visión con respecto a Picasso:

Ortega, desde luego, no era entendido en pintura. Va a creer encontrar sus conceptos realizados donde menos debía: en Zuloaga, el virtuoso. No era la pintura del vaso la que correspondía entonces a los arrebatos del ensayista, sino la de Picasso, que no conocía. Ahí tropezamos con su gusto de gran señor, que tantos traspies le harán dar. Y con lo español, que se lo lleva todo por delante. Pero no era Zuloaga «el pintor español que alcanzó a significar en su generación -la del propio Ortega- el intento de renovar el realismo...» (5). Éste -artículo publicado en 1911- es una defensa brillante -sin saberlo del cubismo (Aub, 1958: 82).

La cita entre paréntesis en el texto de la novela con el número «5» remite a un artículo de Enrique Lafuente Ferrer que Aub ha mencionado previamente: «Las artes visuales y su historia en el pensamiento de Ortega» (*La To-*

rre, Puerto Rico, núm. 15-16, de 1948). Un dato que resulta erróneo, pues la revista *La Torre* de la Universidad de Puerto Rico comienza a publicarse en 1953 y los números 15 y 16 corresponden a 1956.¹⁴ Lo que se había publicado en 1948 es otro texto parecido, «Ortega y la crítica de arte», pero en *Ínsula*. Con esa nota a pie de página, Aub está llamando la atención sobre el hito que supuso *Papeles sobre Velázquez y Goya* en la percepción del arte español que tuvo puntual reflejo en la crítica (Díaz, 2013: 36).

A Enrique Lafuente Ferrari (Madrid, 1898-Cercedilla, 1985) Aub lo menciona solo en relación a Ortega, pese a ser una figura importantísima de la historiografía artística española. Y le habría convenido pues fue uno de los pocos historiadores españoles preocupado por cuestiones teóricas y metodológicas. Al aparecer citado en la novela, a través del crítico ficticio Miguel Gasch Guardia,¹⁵ nos da la impresión de que Aub estaba al tanto de lo que se estaba publicando por los historiadores del interior de España, una percepción a todas luces inexacta dadas las dificultades de información, aunque si demuestra un alto conocimiento de los críticos de arte y los artistas españoles y franceses y sus conexiones.

LA IDEA DEL ARTE ESPAÑOL

A pesar de todo y de las dificultades de circulación de las publicaciones entre la España «de dentro» y la España «de fuera», sorprende la sintonía de la novela con el pensamiento y opinión de algunos historiadores españoles que actuaban en el interior, bajo el régimen de Franco. A este respecto es significativo el artículo que Juan Antonio Gaya Nuño publicaría pocos años después de la novela, en 1964, en *La Estafeta Literaria* bajo el título «Lo que no era Diego Velázquez», porque hacía hincapié en todos aquellos tópicos que rodeaban al artista (Gaya Nuño, 1964: 89-90) y que Aub pone de manifiesto. Gaya Nuño se ocupó, sobre todo, de negar el prejuicio de un Velázquez realista e identificable con el academicismo pues rechazaba la idea de que fuera enseña de tantos «pseudorealistas mostrencos» hostiles a la aventura plástica e incapacitados para comprender. Aub no lo menciona en la novela pero sí lo hace con afecto, describiendo su casa, atestada de libros y cuadros, en *La gallina ciega*, el diario que escribió con motivo de su viaje a España en 1969 (Aub, 1971: 289-290).

En la novela de Aub, sin embargo, Velázquez no sale bien parado porque la línea que identifica el pasado con el presente está ligada a Goya y a Picasso, algo que se afianzó durante la Guerra Civil española, en la que Goya se reivindica como estandarte de resistencia frente al enemigo. Era inevitable que la politización de los artistas a raíz de la Guerra Civil hiciera que Velázquez, con su mundo de príncipes y aristócratas, se contrapusiera a Goya, que aceptaba la realidad desnuda y al que se consideraba, por tanto, mucho más afín al pueblo (Glendinning, 1983: 196).

Como ya se ha dicho, hay más fuentes para la novela, libros que Aub debió conocer aunque no aparezcan citados en ella. Algunos están en su biblioteca y otros no. Tal

es el caso de *Vida de Manolo contada por sí mismo*, escrita por Josep Pla en 1927,¹⁶ que mantiene una similitud en muchos aspectos con el lenguaje del «Cuaderno verde» (Pla, 1976).

Josep Pla había conocido a Manolo Hugué en Barcelona en 1919, cuando el escultor acababa de regresar a España con motivo de la Primera Guerra Mundial, y diez años después se publicaría la primera edición de aquella biografía. En el libro queda magistralmente trazada una semblanza de Hugué, la vida cotidiana en Barcelona a finales del XIX, la bohemia parisina, el círculo artístico de Ceret, con Picasso al frente, o las ideas éticas y estéticas del escultor que aborrecía a Juan Gris. Un aborrecimiento que comparte con el pintor ficticio, al igual que la complacencia con Picasso.

De modo que, por lo que hemos visto hasta ahora, Aub dispone de una información muy precisa sobre la biografía de Picasso, sobre la última bibliografía sobre el arte contemporáneo y los movimientos artísticos de la primera mitad del siglo XX; enlaza con ideas estéticas de la generación del 98 y con mitos de la Guerra Civil española y el exilio republicano, a la vez que se percibe una continuidad en las preocupaciones identitarias de lo español. Y todo ello se imbrica perfectamente en *Jusep Torres Campalans* en el que se tratan muchos temas que conforman el ideario artístico republicano español en el exilio. Desde el reconocimiento de Picasso como líder y vanguardia artística del siglo XX, continuador de la línea de Goya, hasta la incredulidad por su afiliación comunista. La identificación del anarquismo con la ruptura del cubismo y la reivindicación de sus raíces íberas... La categorización del gusto que suponen las numerosas listas de artistas está en sintonía con esa idea general del arte español en la que coinciden tanto en España como a nivel internacional. Un arte español integrado, fundamentalmente, por El Greco, Velázquez, Goya y Picasso. Quedando fuera Miró, Dalí y, por supuesto Juan Gris, «considerado como poco o nada español por sus colegas españoles contemporáneos» (Calvo Serraller, 2013: 171).

Es también una novela de la derrota, un territorio en el que escritor y personaje se encuentran. De ahí las conversaciones de San Cristobal, una manera de unir pasado y presente, sintetizando el entramado ideológico que alimentó la cultura española en el pasado siglo.

ACTUALIDAD DE LA PROBLEMÁTICA

El esfuerzo de Aub es el mismo que realiza el historiador porque tanto en Historia como en Literatura los acontecimientos tienen que ser ordenados conforme a un hilo conductor. Es necesario si se aspira a entender la multiplicidad de hechos que nos abruma y tanto el historiador como el novelista tropiezan con la resistencia del fenómeno humano a dejarse captar en todo su sentido. Por ese motivo la novela del artista creado por Aub es una fuente para la construcción de esa cosmología que conforma la cultura del exilio republicano y un indicio de lo que faltaría por hacer desde el punto de vista historiográfico. Y esto es porque hay aspectos de esta novela que se revalo-

rizan a partir de la posmodernidad y, seguramente, el escritor estaría encantado con los derroteros por los que ha ido discurriendo la Historia en los últimos años, ya que se han ido incorporando aspectos de la realidad despreciados tradicionalmente por la historiografía como las imágenes y símbolos mentales y las ideas y creencias de todo tipo. La llamada «nueva Historia», o de las «mentalidades», valora las emociones, los sentimientos, las formas de comportamiento y los estados de ánimo de los colectivos. Es una ciencia que se ocupa de lo cultural y afectivo y en la que, paradójicamente, también entra en juego la Literatura, es decir, la diferente manera de narrar los hechos por parte de cada historiador (Sueiro, 1996).

El interés por comprender el momento histórico-artístico que encarna esta novela está próximo a la problemática sobre «la identidad del arte español» que vuelve a retomarse en la actualidad después de que, con la transición, se hubiera minimizado o hubiera pasado a segundo plano (Calvo Serraller, 1998). Y se vuelve a reanudar a raíz de dos trabajos de los últimos años, uno de Francisco Calvo Serraller (2013), *La invención del arte español*, que rememora *The Invention of Art. A Cultural History* de Larry Shiner (2001), y otro de Javier Portús (2012), referido a *El concepto de Pintura Española. Historia de un problema*, relacionado con la identidad nacional de la llamada «escuela española» en la que las interpretaciones van mucho más allá de los límites de la Historia del Arte.

Si bien es cierto que en la actualidad es evidente la ruptura con el relato histórico de carácter nacional, que ha dejado de ser importante en un mundo globalizado como el que vivimos, ese problema sigue teniendo un peso específico en el pasado reciente, tanto entre la cultura producida «dentro» de la dictadura franquista, como la de «fuera», en el exilio, por lo que está pendiente abordar el diálogo entre similares problemáticas en el relato general porque, mientras el arte o la cultura del exilio se siga estudiando de una manera aislada, seguirá manteniendo el estatus de excluido (Fernández, 2014: 13-44).

AGRADECIMIENTOS

Mi agradecimiento expreso al profesor Joan Oleza, director de las Obras Completas de Max Aub e Investigador Principal del proyecto *Prometeo Max Aub y las confrontaciones de la Memoria Histórica* (2016/133), financiado por la Conselleria d'Educació, Investigació, Cultura i Esport de la Generalitat Valenciana.

Igualmente este trabajo se asocia al proyecto de investigación titulado *50 años de Arte en el Siglo de Plata español (1931-1981)* (Ref.: HAR2014-53871-P) y el de *Arte en tránsito. La creación española ante las políticas del siglo XX* (MINEICO. Ref.: HAR2017-89372-P) dirigidos por Miguel Cabañas Bravo.

NOTAS

1 El interés de la autora por esta novela procede de su Tesis Doctoral (Fernández, 2002), que propició posteriores escritos sobre el exilio artístico republicano y el papel de Picasso como adalid

de ese exilio (Fernández, 2005). En la actualidad, con motivo de la edición crítica de la novela de Max Aub dentro de la colección de las Obras Completas, cuyo trabajo está pendiente de ser publicado (Aub, 2018), se han desvelado nuevos aspectos, como los del presente artículo, que permiten profundizar sobre lo estudiado.

2 Algunos de los dibujos originales de Max Aub, firmados como «J.T.C.», se han conocido en España gracias a algunas exposiciones. La primera de ellas dentro de una muestra colectiva de poetas-pintores comisariada por J. M. Bonet (Bermejo, Pulgar y Villabrilé, 1995: 168-171). Después, a raíz de que el archivo Max Aub llegara a Segorbe, y se creara la Fundación Max Aub, se celebró una gran exposición sobre el escritor en Valencia, comisariada por M. García (García, 2000), quien repitió en 2003, coincidiendo con el centenario del nacimiento de Aub (García 2003). Sin embargo, durante ese año la exposición más específica sobre la novela fue la comisariada por F. Huiçó en el MNCARS (Martín Llópis, 2003). Fueron muestras divulgativas, no exentas de interés, pero que no tenían por finalidad resolver los problemas planteados en los trabajos de investigación que se estaban desarrollando y dando a conocer en congresos, encuentros científicos, tesis y trabajos de investigación (Fernández, 1999, 2002, 2003). De octubre de 2016 a enero de 2017 la novela formó parte de una colectiva sobre «lo falso» celebrada en el IVAM valenciano (Casanova, 2016: 142-146) y entre marzo y abril de 2017 se integró en una muestra didáctica sobre Max Aub en el Instituto Cervantes, en Madrid, bajo el título *Retorno a Max Aub* (Marqués, 2017).

3 Archivo-Biblioteca Max Aub 6049.

4 Como es lógico el encargo formal de invitar a los artistas participantes en el Pabellón Español de la Exposición Internacional de Artes y Técnicas en la Vida Moderna de París, especialmente a Picasso, corrió a cargo de Josep Renau, a la sazón Director General de Bellas Artes, tal como él mismo relata en el manuscrito inédito *Albures y cuitas con el Guernica y su madre* (Cabañas, 2007: 168), lo que no desmerece la intervención de Aub (169) y de otros, en las conversaciones con el artista, según se puede deducir del testimonio de José Luis Sert, quien cuenta cómo, en enero de 1937, él mismo, junto con Louis Aragón y Max Aub, como delegado cultural de la Embajada de España en París, fueron a ver a Picasso, a la rue de la Boétie, para pedirle que pintara un mural en el Pabellón Español y hablarle de su nombramiento como director del Museo del Prado (Alix, 1993: 24). Por otro lado, la carta que escribió Aub a Luis Araquistáin el 28 de mayo, en la que comenta cómo ha tenido que convencer a Picasso para que acepte 150.000 francos franceses y firme el correspondiente recibo, es un documento clave para acreditar la propiedad del lienzo por parte de la República (65).

5 El discurso, publicado por el propio Aub (1967) en México y por Prats Rivelles (1978) después, junto con otros textos de Max Aub, fue comentado en la tesis de D. Fernández (2002). Posteriormente fue editado dentro de una recopilación de textos sobre arte ya conocidos del escritor (García, 2005).

6 Las vicisitudes que hubo de pasar fueron muchas, ya que todavía constaba su expediente como comunista, lo que le impedía la entrada en Francia (Malgat, 2010: 37-54). Durante ese viaje adquirió libros de arte moderno y de vanguardia que ahora se encuentran en su biblioteca. De esos libros se hizo una exposición en Segorbe, en la sede de la Fundación Max Aub (Bonet, 1999).

7 Carta a Max Aub, París, 11 de agosto de 1958 (Archivo-Biblioteca Max Aub. Caja-leg: 9-8).

8 En segundas nupcias, Antonina se casó con el escritor francés Julien Luchaire, especialista en literatura italiana, que moriría en 1962. Julien fue padre de Jean Luchaire, un declarado colaboracionista y fundador de *Les Nouveaux Temps* que fue juzgado y ejecutado en 1946. De modo que el drama familiar estaba servido pues Antonina Vallentin, como judía, había escrito en 1940 un folleto sobre *Les atrocités allemandes en Pologne*. Marc Bloch, por otra parte, fue fusilado por los alemanes el 16 de julio de 1944 en un campo de concentración.

9 Archivo-Biblioteca Max Aub 6088.

10 Archivo-Biblioteca Max Aub 6093.

- 11 Mimeo, 24 páginas. Archivo Jorge Romero Brest, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio. E. Payró", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, C1-S6-A. (Archivo JRB-FFyL-UBA, C1-S6-A). <http://www.archivoromerobrest.com.ar/indice/autobiografia.htm> [Consulta 10/abril/2017].
- 12 Carta a Max Aub de J. Renau, Berlín, 19 de diciembre de 1963 (Archivo-Biblioteca Max Aub: leg. 12/8-10).
- 13 *Revue Encyclopédique de la casa «Larousse»* encuadrada de 1893 a 1899 (Archivo-Biblioteca Max Aub R. 666-674).
- 14 El artículo citado se publicó, realmente, en 1956.
- 15 Cuyo nombre recuerda al del crítico de arte catalán Sebastià Gasch i Carreras (Barcelona 1897-1980).
- 16 Sí aparece mencionado en el libro de Kahnweiler (1946: 25) que Aub ha consultado.
- REFERENCIAS**
- Alix, Josefina (1993) «Picasso. Guernica» Vol. II. Monográfico de *Poesía. Revista ilustrada de información poética*, 39-40.
- Álvarez Lopera, José (1987) *El Greco: textos, documentos y bibliografía. Vol. II, De Cean a Cossío*. Fundación Universitaria Española, Madrid.
- Aub, Max (1958) *Jusep Torres Campalans*. Teozontle, México D.F.
- Aub, Max (1967) *Hablo como hombre*. Joaquín Mortiz, México D.F.
- Aub, Max (1971) *La gallina ciega*. Joaquín Mortiz, México D.F.
- Aub, Max (2018) *Jusep Torres Campalans. Obras Completas de Max Aub*. Vol. XIV. Oleza, Joan (dir.) y Fernández, Dolores (ed.). Iberoamericana, Madrid [en prensa].
- Bonet, Juan Manuel (1999). *Literatura y Arte Modernos en la Biblioteca de Max Aub* [cat. exp.] Fundación Max Aub, Valencia.
- Bermejo, M., Pulgar, L. y Villabrilé, V. (eds.) (1995) *El poeta como artista* [cat. exp.] Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria.
- Bonet Correa, Antonio (1976) «Presentación». En *La literatura artística. Manual de fuentes de la historia moderna del arte*, Schlosser, Julius V. Cátedra, Madrid.
- Benet, Rafael (1948) *Isidro Nonell y su época*. Ibero Joaquín Gil, Barcelona.
- Cabañas, Miguel (2007) *Josep Renau. Arte y propaganda en guerra*. Ministerio de Cultura, Madrid.
- Calvo Serraller, Francisco (1998) *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Alianza, Madrid.
- Calvo Serraller, Francisco (2013) *La invención del arte español*. Galaxia Gutemberg, Madrid.
- Casanova, María (coord.) (2016) *Fake. No es verdad, no es mentira* [cat. exp.] IVAM, Valencia: 142-146.
- Cassou, Jean (1990) *Les Sources du Xxe. Siècle. Les arts en Europe de 1884 à 1914*. Editorial-Réunion des musées nationaux, París.
- Charvier, Alexandra (2000) *Bernard Dorival, l'itinéraire d'un conservateur au Musée national d'art moderne, 1942-1968*. Monographie de l'École du Louvre, París.
- Díaz, Julián (2013) *La idea de arte abstracto en la España de Franco*. Cátedra, Madrid.
- Dorival, Bernard (1944) *Les étapes de la Peinture Française Contemporaine*. T. II. *Le fauvisme et le cubisme. 1905-1911*. Gallimard, París.
- Dupuy, Patricia (1991) *Seuphor, la traversée du siècle* [cat. exp.]. Musée bibliothèque Pierre-André Benoit, Alès.
- Fernández, Dolores (1996) «La leyenda de Jusep Torres Campalans». En *Max Aub y el Laberinto Español*, ed. de Alonso, C. Ayuntamiento de Valencia, Valencia: 825-858.
- Fernández, Dolores (1998) «Arte y literatura en Max Aub». *Turia*, 43-44: 146-159.
- Fernández, Dolores (1999) «Jusep Torres Campalans. La obra». En *Max Aub: veinticinco años después*, coords. Soldevila, Ignacio y Fernández, Dolores. Editorial Complutense, Madrid.
- Fernández, Dolores (2002) *La imagen literaria del artista de vanguardia en el siglo XX: Jusep Torres Campalans*. Universidad Complutense, Madrid. <http://eprints.ucm.es/2393/1/T19156.pdf> [Consulta 10/abril/2017].
- Fernández, Dolores (2003) «Arte». En *Max Aub en el laberinto del siglo XX*, ed. Calles, Juan M. Generalitat Valenciana-Biblioteca Valenciana, Valencia: 174-184.
- Fernández, Dolores (2004) «Max Aub y Jusep Torres Campalans. Crítica de la crítica de Arte». *Contrastes*, 31: 42-47.
- Fernández, Dolores (2005) «Complejidad del exilio artístico en Francia». *Migraciones & Exilios*, 6: 23-42. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2321627>. [Consulta 10/abril/2017]
- Fernández, Dolores (2014) «Les artistes plasticiens espagnols et l'exil en France. Un état de la question». En *L'Art en exil. Les artistes espagnols en France* de Dreyfus-Armand, Geneviève y Fernández, Dolores (ed.). Riveneuve éditions, Langres-París: 13-44.
- Fernández, Dolores (2015) «Los libros de arte y los catálogos como fórmula de narración de la historia del arte puestos en solfa por Jusep Torres Campalans». En *Artea eta erbestea (1936-1960) / Arte y exilio (1936-1960)*, coord. Erdocia, Carolina. Hamaika Bide, San Sebastián: 469-487.
- Fosca, François (1956) *Bilan du Cubisme: souvenirs et documents*. Bibliotheque des arts, París.
- García, Manuel (coord.) (2000). *Max Aub-Jusep Torres Campalans* [cat. exp.] Generalitat Valenciana, Valencia.
- García Manuel (coord.) (2003) *El universo de Max Aub* [cat. exp.] Secretaría de Estado de Cultura de España, Valencia.
- García, Manuel (ed.) (2005) *Textos sobre artes. Max Aub*. Denes, Valencia.
- Gaya Nuño, Juan Antonio (1964) *Pequeñas teorías de Arte*. Taurus, Madrid.
- Gaya Nuño, Juan Antonio (1975) *Historia de la crítica de Arte en España*. Ibérico Europea de Ediciones, Madrid.
- Glendinning, Nigel (1983) *Goya y sus críticos*. Taurus, Madrid.
- Kahnweiler, Daniel-Henry (1946) *Juan Gris. Sa vie, son oeuvre, ses écrits*. Gallimard, París.
- Malgat, Gérard (2010) *André Malraux y Max Aub*. Pagès, Lleida.
- Malraux, André (1956) *Las voces del silencio*. Traducido por Damián C. Bayón y Elva de Loizaga. Emecé, Buenos Aires.
- Marqués, Juan (2017) *Retorno a Max Aub*. Instituto Cervantes, Madrid.
- Martín Llópis, P. (coord.) (2003) *Jusep Torres Campalans. Ingeniería de la vanguardia* [cat. exp.] Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
- Ortega y Gasset, José (1987) *Papeles sobre Velázquez y Goya*. Revista de Occidente, Madrid.
- Pagès, Pelai (1990) *Introducción a la Historia. Epistemología, teoría y problemas de método en los estudios históricos*. Barcano, Barcelona.
- Pla, Josep (1976) *Vida de Manolo*. Espasa-Calpe, Madrid.
- Portús, Javier (2012) *El concepto de Pintura Española. Historia de un problema*. Verbum, Madrid.
- Prats Rivelles, Rafael (1978). *Max Aub*. Epesa, Madrid.
- Romero Brest, Jorge (1986) *La pintura del siglo XX (1900-1974)*. Fondo de Cultura Económica, México, D.F.
- Seuphor, Michel (1950). *L'art abstrait: ses origines. Ses premiers maîtres*. Maeght, París.
- Shiner, Larry (2001) *The Invention of Art. A Cultural History*. University of Chicago Press, Chicago.
- Sueiro, Susana (1996) «Cuestiones de Historiografía. Modos y modas en la historiografía actual». *Entre el pasado y el presente. Historia y Memoria*, coord. Alted, Alicia. UNED, Madrid.
- Tergit, Gabriele (1958) «Antonina Vallentin». *A.J.R. Information [Association of Jewish refugees in Great Britain]*, XIII, 1: 5.