

América y España. Escenarios de intercambio e institucionalización del Arte (1898-1936).

Rodrigo Gutiérrez Viñuales
Universidad de Granada

INTRODUCCIÓN

Hace justo una década, con motivo de la exposición *Iberoamérica mestiza*, organizada por la SEACEX y celebrada en Santillana del Mar y Madrid bajo el comisariado de Víctor Mínguez, publicamos el ensayo «El hispanismo como factor de mestizaje en el arte americano (1900-1930)», un ejercicio que tuvo como propósito reflexionar sobre dicho tema haciendo confluír avances perpetrados por numerosos colegas a través de libros y otras publicaciones. Diez años después volvemos a centrarnos en la tarea de producir un nuevo acercamiento, siguiendo a la vez las premisas marcadas en la elaboración del proyecto de investigación en el que se comprende, de abordarlo con vocación totalizadora y prestando *atención a la valoración de las articulaciones y las interacciones de los distintos factores que constituyen el contexto del arte*, tal como reza nuestra propuesta inicial.

En este marco, nos hallamos con la misma dificultad que en aquella ocasión: tema amplio y espacio limitado. Visto de una manera positiva, nos permite la posibilidad de extraer las ideas que consideramos fundamentales, descartando otras a priori de menor enjundia. No se tratará solamente de revisar las premisas apuntadas entonces, sino la de aumentar la implicancia historiográfica y

museológica, dando noticia e integrando monografías y catálogos de exposiciones, en buena medida (no siempre) fragmentarias, recopiladas a lo largo y ancho del continente americano, a más de la producción española sobre el tema, que evidencien los avances producidos dentro de los escenarios tratados. Y por supuesto sugerir algunos temas que, a nuestra consideración, están aun pendientes de ser indagados de manera más profunda a cómo se encuentran actualmente.

Esta praxis, pues, lleva consigo la intención de trazar una posible «hoja de ruta» para los investigadores que puedan interesarse en estos temas. Hacemos hincapié en lo de «posible» ya que nuestro abordaje no es excluyente, dado que hay muchas formas de acometer esta tarea. Se trata de una época infinitamente más rica en asuntos y ejemplos que los ilustran, abundante en artistas y complejo en lo ideológico. Un momento crucial para el arte y la cultura española y americana, por separado y vinculadas, que queremos desentrañar por medio de una serie de notas, en las que —y también remitimos a las bases del proyecto—, *interactúan factores de diversa cualidad en la conformación de la matriz artística moderna*, y en las que son absolutamente imprescindibles *la percepción y la circulación de los nuevos valores artísticos*.

En definitiva, vamos a tratar una etapa vital para América Latina, en que ésta se halla experimentando tránsitos desde un eurocentrismo a veces exacerbado a una modernidad con raíces propias, en la que se imbrica la huella de «lo hispano», pero con un añadido al que obliga el proyecto: indagar cómo y por qué vías se hicieron esfuerzos para «institucionalizar lo hispano» hacia y desde América, y como, a la vez, «lo americano» fue recibido y percibido en las instituciones peninsulares, en un fructífero viaje de ida y vuelta. En el mismo debe tenerse en cuenta no solamente el universo de las tres «bellas artes» por antonomasia, la arquitectura, la escultura y la pintura, sino también otras manifestaciones, para nada menores en este contexto, como fue, por caso, todo lo vinculado a las industrias editoriales y, en materia artística, a los ilustradores de libros y revistas.

En esos itinerarios se brindarán pautas para cumplir con otro de los requisitos del proyecto: *superar la visión distorsionada sobre la excesiva dependencia del arte entre nosotros de la cultura oficial*. Es indudable, no obstante su importancia, que todo no se

hizo desde el Estado sino que fue decisiva la actuación de otras instituciones y personas para poder concretar en América un escenario para España y viceversa.

EL ARTE ESPAÑOL EN AMÉRICA.
DE TESTIMONIO AJENO A SEÑA
DE IDENTIDAD

Podríamos retrotraernos en nuestro análisis a la América de finales del XVIII y principios del XIX, a procesos como el de consolidación de la Academia de San Carlos de México fundada en 1781 o la creación de la de San Alejandro de La Habana en 1818. O aludir a la presencia de relevantes profesores españoles en aquella institución mexicana desde mediados del XIX como fue el caso del pintor Pelegrín Clavé o el escultor Manuel Vilar. Pero hemos decidido iniciar la andadura en 1898, no solamente porque es el año en que se produce la pérdida, por parte de España, de los últimos territorios de ultramar, Cuba, Puerto Rico y Filipinas, sino también porque marca el comienzo de una mayor presencia del arte español en el mercado artístico latinoamericano. Concretamente en 1897 se había llevado a cabo, con éxito impensado de ventas, la primera de las tantas exposiciones que realizaría José Artal en Buenos Aires, fortuna que también experimentarían otros marchantes de acción posterior como José Pinelo (experto en pintura andaluza) y Justo Bou.

Las primeras muestras llevadas por Artal y Pinelo se caracterizaron por la impronta decimonónica, y en especial por el *preciosismo fortunysta*, los paisajes venecianos de Martín Rico, las escenas costumbristas andaluzas como las de Jiménez Aranda, y los efluvios orientalistas de Pérez Villaamil, cuya obra constituía sección sobresaliente de una de las mejores colecciones porteñas, la de Manuel José de Guerrico¹, la que hoy se exhibe en dos salas del porteño Museo Nacional de Bellas Artes, de manera permanente. Esta práctica marcará un hito decisivo que tendrá su punto culminante en la celebración del Centenario argentino, en el que se exhibirán obras españolas de primer nivel, abriendo los ojos a los coleccionistas que se darán cuenta de que, en muchas ocasiones, habían venido adquiriendo obras de calidad inferior, por lo general sobrantes de los talleres peninsulares.

Si bien este fenómeno no será privativo de la Argentina, fue en este país donde se dio con mayor vehemencia, formándose colecciones privadas de notable calidad como las de Juan Gregorio Molina, Parmenio Piñero o la del propio Museo Nacional de Bellas Artes. En cuestiones historiográficas, el mayor aporte en el estudio del mercado español en la Argentina lo hizo Ana María Fernández García, con su tesis doctoral en la Universidad de Oviedo y la posterior publicación de los dos tomos, el de estudio y el catálogo de obras². Dicha autora amplió sus horizontes en el estudio de este fenómeno, analizando especialmente el caso cubano.

La circulación de obras españolas por el mercado americano fue amplia. Además de los sitios mencionados, de Nueva York a Montevideo pasando por San Juan de Puerto Rico, o de México a Santiago de Chile haciendo escala en Bogotá o Lima, el arte español se filtró en colecciones privadas e institucionales o directamente las constituyó. Cuando en torno a 1998, al cumplirse el centenario de la pérdida de las últimas colonias allende los mares, se llevaron a cabo numerosas exposiciones en España tomando en cuenta aquel momento, se trajeron a la Península muestras completas del patrimonio de arte español de museos americanos: en 1994 se hizo la titulada *Otros emigrantes* con las del Museo Nacional de Bellas Artes de Argentina, al año siguiente la de *Pintura española del siglo XIX en el Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana*, en 1998 *Sorolla y la Hispanic Society*, en 1999 *Pintura española en Chile*, y en 2000 *Pintura española en el Museo Nacional de San Carlos, México*. Todas estas muestras fueron acompañadas por sus respectivos libros-catálogo en el que, además de las reproducciones de las obras, la mayor parte poco conocidas o directamente desconocidas en España, se incluyeron nutridos textos de especialistas de ambas márgenes del Atlántico.

Quedaba puesta en evidencia la fortuna alcanzada en aquellos tiempos por el arte español en la consideración de los americanos. Esa realidad fue de tal alcance que hasta llevó a varios artistas a cruzar el océano para acompañar sus exposiciones individuales e inclusive, tras recibir numerosos e impensados encargos, a radicarse durante algunos años, como ocurrió en Buenos Aires con el valenciano Julio Vila y Prades o con el gibraltareño Gustavo Bacarisas, o a hacerlo de manera definitiva tal el caso del

granadino José de Larrocha, en la misma ciudad. A la capital argentina acudirían también el pintor y escritor Santiago Rusiñol, y los escultores Miguel Blay y Gabriel Borrás, con motivo de la celebración del Centenario argentino, o Julio Romero de Torres y Anselmo Miguel Nieto para sus recordadas muestras de 1922. Blay gozaría de muy numerosos encargos, tanto en Argentina como en Uruguay (*fig. 1*), aunque también en otras latitudes. Junto con Mariano Benlliure firmaría el monumento a Vasco Núñez de Balboa en Panamá (1926). El valenciano sería otro abonado a los encargos latinoamericanos, al igual que el catalán Agustín Querol, cuya obra de mayor envergadura estaría destinada a la Argentina: el monumento que los residentes españoles en el país donaron a la patria de acogida en el Centenario. Querol y Benlliure, antagónicos y sin proyectos conjuntos, rubricarían sin embargo una obra en común: el monumento a Justo José de Urquiza en la ciudad de Paraná (1920), obra iniciada por el primero y que fue continuada, tras su fallecimiento, por Benlliure³.

La presencia de España en los diferentes festejos americanos de 1910 (centenarios de Argentina, México, Colombia o Chile), a través de pabellones, exposiciones industriales y artísticas, y actividades varias, obedecía a emprendimientos por parte del Estado, en una clara extensión de su política institucional exterior. Acompañaba al proceso de consolidación de una corriente de pensamiento tendente a propiciar una «reconquista espiritual del Nuevo Mundo», es decir un acercamiento tras el largo paréntesis decimonónico, sustentado en el plano cultural y artístico. Si ya autores como Ángel Ganivet habían hecho hincapié en la necesidad de un acercamiento a América, literatos de la después llamada «Generación del 98» en especial Miguel de Unamuno a través de sus columnas en el diario «La Nación» de Buenos Aires, harían factible el deseo.

Como sintetizó Federico Ortiz

Una ola de simpatía hacia España inundó a Hispanoamérica y Julio A. Roca, presidente de la Argentina por segunda vez (1898-1904), reglamentó el canto del Himno Nacional suprimiendo versos que agredían a España. Y en lo que aparece como un acto de espontánea reivindicación, los estilos regionales españoles comienzan a aparecer en el catálogo del eclecticismo arquitectónico⁴.



1. MIGUEL BLAY (España). *Mausoleo de Silvestre Ochoa*, c. 1910. Cementerio del Buceo, Montevideo, Uruguay. (Foto del autor).

La consolidación de este ideario no sería tarea sencilla y, pasados los fastos celebratorios, el fervor disminuiría. Así lo remarcaría Luis Araquistáin en 1927:

El hispanoamericanismo es un concepto desprestigiado en América, como he podido comprobar en mis recientes correrías por varios países de su Hemisferio Norte; es, si no una moneda falsa, por lo menos una moneda que ha perdido su cuño y que difícilmente se la admite en la circulación de las ideas⁵.

En países como Argentina quizá esta suerte de disolución hispanista no se experimentó tanto como en otros países, en tanto existían factores de peso para mantener viva la llama. No sólo desde lo institucional sino también en emprendimientos de carácter privado. No olvidemos que una de las garantías para ello era la existencia de lo que Juan Bautista Alberdi hubiera denominado «pedazos vivos» de España, es decir la gran masa de inmigrantes radicados en el país que hacían improbable el desafecto. A ello hay que sumar la presencia de españoles en todos los ámbitos de la cultura, siendo particularmente destacado la que tuvieron en el rubro editorial. El mallorquín Juan Torrendell fue fundador de Editorial Tor, una de las empresas de mayor recorrido a lo largo del siglo XX en el país, con tiradas de miles de ejemplares, que habría de ser referente, sobre todo a partir de los años 30, en la producción de ediciones de bajo costo. Al mismo se le puede poner como referente de modernidad en tanto su emprendimiento fue, desde lo social, una apuesta decidida por transgredir lo establecido, basada en la democratización de la lectura. De la misma manera podemos caracterizar a la labor de otro español, el andaluz Antonio Zamora, creador de otra editorial imprescindible, Claridad, que publicó, también en ediciones modestas y baratas, las grandes obras europeas y locales de izquierda. Dicha editorial será representativa del famoso grupo de «Boedo» (contrapuesto a los vanguardistas del centro, los de «Florida»).

En la Argentina, la más señera de las revistas de divulgación masiva, *Caras y Caretas*, comparable en contenidos, formato y difusión a las españolas *Blanco y Negro* o *La Esfera*, había sido fundada por españoles a finales del XIX. En 1916 aparecería, como lujoso suplemento cultural de la misma, *Plus Ultra*, men-

suario de gran formato y cuya calidad de papel y reproducciones, a casi un siglo vista, sigue sorprendiendo. *Plus Ultra* se convirtió en una suerte de *museo itinerante* del arte español, reproduciendo sus páginas pinturas de colecciones argentinas o peninsulares. La ilustraban, con gran destreza, los mismos ilustradores de *Caras y Caretas*, entre ellos el asturiano Alejandro Sirio y el catalán Luis Macaya, que además serían, hasta el arribo en el exilio de 1936 del argentino-gallego Luis Seoane, los más prolíficos ilustradores de libros en el país. Otro catalán, el humorista Luis Bagaría, viajaría a Buenos Aires en 1926 realizando dos exposiciones allí y otra en Rosario; fallecería en La Habana en 1942, como exiliado. La impronta estética de Bagaría en Latinoamérica, aun no estudiada ni sistemática ni profundamente, alcanzaría entre otros a los argentinos Antonio Bermúdez Franco o Conrado Nalé Roxlo (Chamico), como asimismo al salvadoreño Toño Salazar.

NOTAS SOBRE LA ARQUITECTURA DE RAÍZ HISPANA

Un punto crucial en el advenimiento y consolidación de «lo español» en la América contemporánea se produce cuando ello no es ya algo externo que se exhibe en un territorio ajeno, sino cuando la nación receptora asimila y se apropia del mensaje. Es indudable que las raíces históricas eran fundamentales para que eso se produjera, pero a las mismas había que revivirlas y revitalizarlas tras un siglo XIX de distanciamiento, es decir en el periodo que sucedió al momento neurálgico de las emancipaciones. El trato de igual a igual que plantea España en este nuevo escenario en torno de los «centenarios» americanos, sin atisbos de paternalismos (simbólicamente sería *maternalismos*, dada la denominación de «Madre Patria»), favorece enormemente esa consustanciación. El estallido de la primera guerra mundial y la debacle europea trae consigo el desvanecimiento de su modelo cultural como paradigma casi indiscutible, al menos como estaba considerado en las Américas. Es instancia propicia para mirar hacia otro lado, y en concreto hacia lo autóctono, hacia el propio ser nacional y continental, buceando en su historia. Y es en ese punto cuando lo español, que venía ganando terreno desde hacía casi dos décadas, encontrará el filón donde consolidarse⁶.

Y decimos «las Américas», porque los Estados Unidos cobraron también un protagonismo decisivo en la difusión de ese gusto, que se manifestará en la formación de colecciones de arte español antiguo, moderno y contemporáneo (acopio a través de maneras a veces *non sanctas*, de lo que hablaremos enseguida), de creación de instituciones, y, quizá más visible para la sociedad en su conjunto, la consolidación de fenómenos arquitectónicos como el llamado «estilo californiano»⁷. A este se lo suele dividir genéricamente en dos vertientes, una primera y de inspiración popular conocida como *mission style*, potenciada desde los últimos lustros del siglo XIX e inspirada en la arquitectura de las 21 misiones californianas, y otra conocida como «renacimiento español», que toma como referencia el barroco español con sus cargas ornamentales, y que tuvo su culmen en la exposición de San Diego en 1915. Desde un punto de vista historiográfico, los temas vinculados al hispanismo en la arquitectura estadounidense han sido tratados por numerosos autores, entre ellos Susana Torre⁸, Elizabeth McMillian⁹, Arrol Gellner¹⁰ o Tina Skinner¹¹.

Hay otro tema, cronológicamente anterior en irrupción aunque con muchos ejemplos coincidentes en el tiempo, que fue el fenómeno del *Alhambrismo*, de gran fortuna fundamentalmente en Inglaterra y los Estados Unidos como en su momento comprobaron autores como Tonia Raquejo o Miles Danby, pero también muy extendido en las clases acomodadas de otros países americanos, en especial del área caribeña gracias al influjo llegado desde el norte. Hemos dedicado algunas visiones de carácter continental al tema¹², y otros más parciales y específicos, aunque consideramos que sería útil acometer un buen proyecto colectivo de catalogación que permitiera abrir nuevas líneas de análisis. Si bien no debemos signarlo como un fenómeno «español» a todas luces, no es menos cierto que varios de los ejemplos hallados a lo largo y a lo ancho de la geografía continental se convierten allí en un fragmento de España: podríamos citar el Club Español de Iquique (1904), el salón Alhambra del Club Español de Buenos Aires (1912), el arco que donan los españoles a la ciudad de Tandil (1922) o el Palacio Ismael Giménez en Antofagasta (1923-1924) que conserva una singular pintura mural con un panorama de Sevilla vista desde la otra orilla del Guadalquivir, con la Catedral y la Torre del Oro. También vinculado, aunque deslocalizado de América, no está de más mencionar un tema sobre el que se han

hecho ya numerosos trabajos en España, conformando casi una especialidad, como fue la arquitectura de los Indianos, fundamentalmente en las regiones del norte de la Península¹³.

Centrándonos ahora en la llamada arquitectura «Neocolonial», término utilizado en Latinoamérica para la arquitectura de raíz hispana, es indudable que fue una de las vías de consolidación de «lo español» en América, adoptándose como un signo de identidad. Un primer paso en tal proceso consistió en la concreción de registros gráficos de la arquitectura colonial dada en diferentes países. Pionero fue el norteamericano Sylvester Baxter que publicó en 1901 *Spanish Colonial Architecture in Mexico*, obra compuesta por un volumen de estudio y 12 carpetas con fotografías de iglesias y arquitectura residencial virreinal mexicana. Las tomas fueron realizadas por Henry Greenwood Peabody y se incluían planos de Bertram Grosvenor Goodhue. La acción de Baxter y sus colaboradores, en buena medida, podría englobarse en una tendencia presente desde décadas anteriores como fue el impulso de expediciones culturales, generadas muchas desde universidades norteamericanas, que enviaban equipos de trabajo a Latinoamérica (especialmente a México y a Perú) con el fin de estudiar restos arqueológicos precolombinos y, en menor medida, los testimonios del pasado colonial.

En esa misma década, el estado mexicano encargará al fotógrafo alemán afincado en el país, Guillermo Kahlo, el recorrer el país fotografiando monumentos virreinales. Gerardo Murillo, más conocido como Dr. Atl, artista plástico y literato, publicaría los seis volúmenes de *Iglesias de México* (1924-1927) incorporando fotografías de Kahlo y de otros autores. En el otro extremo del continente harían registros el arquitecto húngaro Juan Kronfuss quien publicará *Arquitectura colonial en la Argentina* (1920), y la pintora francesa Léonie Matthis, a través de sucesivas series de *gouaches*: realizó reconstrucciones históricas del pasado colonial de Buenos Aires, las Misiones Jesuíticas y los pueblos del Alto Perú, de gran influencia y presencia en los libros escolares; la educación primaria fue determinante en la difusión de una historia donde el pasado y las tradiciones hispánicas fueron puestas positivamente en valor.

En Estados Unidos, en 1916, Rexford Newcomb publicaba su trascendental *The Franciscan Mission Architecture of Alta California*, ampliamente publicitado en revistas de arquitectura y adquirido de manera masiva (*fig. 2*). Junto a estudios anterio-



res y otros que vendrían después (particularmente prolíficos los años 20), además del tirón que siguieron teniendo manifestaciones como los citados *Mission Style* o *Spanish Revival*, el libro de Newcomb supondría un caldo de cultivo inspirador para numerosos arquitectos que querían poner el sello de lo español en viviendas de nueva planta. En tal sentido, hoy resultaría casi una quimera hacer un cálculo numérico de los edificios alzados en el país, y especialmente en California y Florida, zonas de marcado influjo turístico donde estas vertientes adquirieron notoria fortuna en las décadas de 1920 y 1930¹⁴. Las mismas influirían también en las escenografías hollywoodienses (por caso en los escenarios de *The mark of Zorro*, 1920, producida y actuada por Douglas Fairbank) y estas a su vez, a manera de efecto bumerán, llevaría a una legión de particulares a encargar sus residencias veraniegas o de fin de semana siguiendo los lineamientos vistos en esas películas. Otro libro, *Spanish homes of California*¹⁵, que incluía numerosos modelos de construcción, sería muy utilizado por los arquitectos de la época como leído por los comitentes, renovando una vez más el gusto por lo hispano.

Este *boom* originó una fiebre desmedida por la adquisición de elementos originales (rejas, puertas, ventanas, azulejos, mobiliario

2. Publicidad del libro *The Franciscan Mission Architecture of Alta California* de Redford Newcomb. *El Arquitecto*, Buenos Aires, 1916. (Col. CEDODAL).

antiguos) plausibles de ser incorporados a las viviendas. Es bien sabido, y de ello mucho se ha escrito, lo que significó el *saqueo* de residencias, conventos e iglesias españolas en las primeras décadas del XX. Los propios interesados llegaban directamente a España a ver las posibilidades de adquisición, o enviaban emisarios que se encargaban de fotografiar las piezas potencialmente comprables, o directamente de embalar y llevar a Estados Unidos las obras que dotarían las residencias y museos privados.

De publicación reciente es un libro que trata de una de las experiencias más sangrantes en este sentido, la del millonario William Randolph Hearst, editor de *Los Angeles Examiner*, para quien la arquitecta Julia Morgan realizaría, entre otras obras familiares, «La Casa Encantada», más conocida como *Hearst Castle* (1919-1947), ubicada en San Simeón, y considerado por Gellner como una «fantasía mediterránea». En su interior aun hoy se exhiben numerosas y valiosas piezas artísticas, sobre todo europeas. Hearst, que inspiró a Orson Welles la película *Citizen Kane* (1941), es considerado el mayor comprador de arte español de su tiempo, acción a todas luces compulsiva y no exenta de turbias maniobras.

A su lado estuvieron Arthur Byne y su esposa, Mildred Stapley; cultos, ricos y bien posicionados socialmente, ellos fueron sus principales agentes en España y protagonistas fundamentales del negocio clandestino de venta y exportación de tesoros artísticos del país. Autores de importantes estudios sobre arte, mobiliario y arquitectura españoles, los Byne utilizaron dichas publicaciones como catálogos de las piezas que ofrecían a museos y coleccionistas americanos¹⁶.

El reciente libro *La destrucción del patrimonio artístico español. W. R. Hearst: «el gran acaparador»*, publicado en 2012 por José Miguel Merino de Cáceres y María José Martínez Ruiz, resulta esclarecedor de esta praxis.

En forma paralela, este gusto por lo «hispano», consagrado definitivamente en las exposiciones de San Diego y de San Francisco de California en 1915, fue extendiéndose al resto del continente. Si bien se han publicado numerosos estudios parciales e inclusive ensayos globalizadores acerca del tema, consideramos aun el esfuerzo más significativo el libro coordinado por la brasileña Aracy Amaral, titulado justamente *Arquitectura neocolonial*¹⁷ en

el que participaron especialistas de diversos países. De allí se desprenden casos significativos como los del Caribe y, en concreto en Puerto Rico, donde se consolidó una corriente intelectual y artística que ha sido caratulada de «Hispanofilia»¹⁸. En el caso cubano, también los años veinte mostrarían con fuerza la consolidación del *neocolonial* sobresaliendo en este sentido la obra de dos de los arquitectos más reputados de la isla, Evelio Govantes y Félix Cabarrocas. Ambos fueron responsables, entre otras obras, del pabellón cubano para la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929. En México fue larga la serie de edificios *neocoloniales* construidos en esos años para las familias pudientes de las Colonias Polanco y Lomas de Chapultepec¹⁹, y un símbolo del apoyo oficial a esa acción fue el pabellón mexicano para la exposición del Centenario de la Independencia del Brasil, llevada a cabo en Río de Janeiro en 1922; esta obra fue encargada por el Secretario de instrucción pública José Vasconcelos a los arquitectos Carlos Obregón Santacilia y Carlos Tarditi. Otros arquitectos como Federico Mariscal, quien había saltado a la palestra en 1915 publicando *La Patria y la arquitectura nacional* en donde manifestaba la necesidad de acentuar el rescate de la arquitectura colonial mexicana, y Manuel Jesús de Acevedo, son ineludibles en el estudio del neocolonial mexicano, como lo son Héctor Velarde²⁰ en el Perú o Roberto Dávila Carson en Chile.

En la Argentina, foco principal de estas vertientes aun cuando su patrimonio colonial no alcanzaba la importancia de otras latitudes, actuaron como teóricos y practicantes los arquitectos Martín Noel y Ángel Guido. Noel publicaría *Contribución a la historia de la arquitectura hispanoamericana* en 1921, y a él le cupo el diseño, entre otros edificios, de la propia residencia familiar en Buenos Aires (hoy sede del Museo de Arte Hispanoamericano «Isaac Fernández Blanco») y el pabellón argentino para la Exposición de Sevilla de 1929 (*fig. 3*). Por su parte Guido publicaría su *Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial* en 1925, valorando las arquitecturas arequipeñas y potosinas como las más genuinamente americanas, signándolas como nacidas de la confluencia de las técnicas y estructuras constructivas traídas desde España en la colonia y los elementos decorativos que la mano de obra indígena había incorporado. En 1927 Guido comenzó la construcción de la residencia del escritor y pensador argentino Ricardo Rojas, hoy convertida en Casa-Museo como la de otro literato, Enrique



3. MARTÍN NOEL (Argentina). Fachada principal del pabellón argentino en la Exposición Iberoamericana de Sevilla, 1929. (Foto del autor).

Larreta, en la actualidad «Museo de Arte Colonial»; junto al ya citado Museo «Isaac Fernández Blanco», se erigen en instituciones señeras del arte español en la ciudad de Buenos Aires. Lógicamente a ellas podríamos sumar el propio Museo Nacional de Bellas Artes y su amplia colección española ya referida.

Pero volvamos a la casa de Ricardo Rojas. Guido la planteó dentro del concepto de «fusión» que él mismo había teorizado en 1925, y que en realidad estaba a su vez englobada en las reflexiones que Rojas había volcado en su libro *Eurindia* publicado el año anterior, donde hablaba, entre otras cuestiones, de la posibilidad de un «arte nuevo» para América surgido de la feliz confluencia de «técnica europea» con «emoción americana». Una postura que a su vez entroncaba con premisas establecidas en 1916 por el mexicano Manuel Gamio en su *Forjando patria* quien acometía el tema de la identidad nacional mexicana. Gamio no dudaba en entroncar en ella tanto el elemento indígena como el europeo, con connotaciones no solamente estéticas sino eminentemente sociales; «forjar patria» a través de la unión del «bronce y el hierro de razas viriles». En cuanto al arte postulaba alcanzar un «arte nacional» acercando los criterios del arte indígena y del europeo²¹. Así pues, la residencia de Rojas manifiesta en su ornamentación tres variables: la precolombina, la hispánica, y, finalmente, la «euríndica», es decir la fusión de ambas. Trasponiendo la portada casi calcada de la fachada colonial de la Casa de Tucumán, donde se juró la Independencia argentina en 1816, se accede a un patio-claustro inspirado en la decoración mestiza del de los jesuitas de Arequipa, con un frontispicio propio de esa ciudad o de los de Potosí. La Biblioteca está decorada con elementos de la cultura tiahuanacota.

HISPANISMO EN LAS ARTES PLÁSTICAS

Atendiendo a la plástica, y al margen de los museos nacionales referidos en párrafos anteriores, una institución señera en la conservación y difusión del arte español en el continente es indudablemente la Hispanic Society of America de Nueva York, fundada por el millonario Archer M. Huntington en 1904. Huntington conformó una de las bibliotecas de temas españoles más completas de su época, además de formar una excelente colección de arte cuyos

puntos culminantes, generados por él a través de encargos, fueron la monumental serie *Visión de España* dedicada a las regiones españolas y una galería de retratos de hombres insignes, tarea desarrollada fundamentalmente por el valenciano Joaquín Sorolla, hasta su muerte en 1923; a partir de entonces continuaría sus labores el granadino José María López Mezquita.

En la Hispanic Society se realizaron numerosas exposiciones siendo particularmente relevantes la del propio Sorolla en 1908 (previa al encargo señalado, concretado en 1911) y la de Zuloaga al año siguiente. La primera vez que se trajo un conjunto de aquella institución a España fue en el año 1998, en plena efervescencia de las conmemoraciones de la «Generación del 98», cuando se efectuó la muestra *Sorolla y la Hispanic Society*²². Le siguió, en el 2000, otra más variada en cuanto a autores, la itinerante *De Goya a Zuloaga. La pintura española de los siglos XIX y XX en The Hispanic Society of America*²³. Respecto de *Visión de España* su traída y exhibición fue más reciente, en 2010, primera vez que se extrajeron de su emplazamiento los 14 óleos que componen la serie. Poco antes, en Granada, pudimos ver la exposición *López Mezquita. Épocas e itinerarios de un pintor cosmopolita. De Granada a Nueva York* (2007) con obras de la colección de la institución neoyorquina.

En Latinoamérica, al margen de la formación de acervos, de lo que ya hemos dado cuenta, un apartado notable lo supone el influjo estético de los artistas españoles consagrados entresiglos. Antes del auge de los regionalismos, artistas como Mariano Fortuny no solamente gozarían de gran aceptación en el mercado sino que determinarían posturas estéticas como resultó en los casos del argentino Emilio Caraffa o del peruano Teófilo Castillo. La entrada de la nueva centuria trajo consigo las amarronadas tonalidades que caracterizaron la obra de artistas como Zuloaga, López Mezquita, Fernando Álvarez de Sotomayor, Antonio Ortiz Echagüe²⁴ o el propio Romero de Torres aunque éste bajo su sesgo de modernidad simbolista²⁵. En contraposición a ellas, la pintura luminosa de Sorolla representaba una posición antagónica, y la diferencia, historiográficamente, se saldó con una simplificación de la cuestión: *España negra* vs. *España blanca*, disputa que quedó testimoniada en varias de las exposiciones conmemorativas realizadas en 1998.

No vamos a extendernos sobremanera en reflejar aquí, al considerarlo estéril por lo imposible, lo que significó realmente el influjo

de todos estos artistas. No obstante, sí dejaremos unas notas o pistas principales desde donde establecer itinerarios. Podríamos mencionar en México a un artista sevillano allí radicado, Juan Téllez, que por temáticas y estéticas podría ser signado como un perfecto regionalista. En la Argentina²⁶ a un discípulo directo de Zuloaga, Jorge Bermúdez, quien tomó las tonalidades del vasco para hacer sus interpretaciones del norte argentino, transfiriendo a la vez su legado estético a compatriotas como Juan Antonio Terry o incluso al joven peruano José Sabogal, quien tomaría sendas similares para tratar el tema indígena en el Cuzco, convirtiéndose en el pintor indigenista por antonomasia en su país durante la década del 20²⁷. Obra emblemática, premiada en el Salón Nacional argentino de 1924, fue la *Chola desnuda* de Alfredo Guido (hoy en el Museo «Juan B. Castagnino» de Rosario), que fusionaba estética y composición de raigambre española con temática indígena, concretando una verdadera «venus incaica», quintaesencia del ideario *euríndico* que Ricardo Rojas publicaba ese mismo año y que, en arquitectura, como señalamos, seguiría su hermano Ángel Guido.

En menor cuantía, aunque no por ello de relevancia atenuada, también tuvo sus seguidores Sorolla, amen de dos discípulos valencianos como Julio Vila y Prades y Ernesto Valls, que, radicados en la Argentina, siguieron con las modalidades del maestro. Las escenas de playa, con sus desnudos y sus blancas e impecables vestimentas, estarán presentes en la obra de artistas como el chileno Benito Rebolledo Correa, el cubano Leopoldo Romañach o el colombiano Efraim Martínez, a su vez formado con otro artista de filiación regionalista española, Coriolano Leudo. En Colombia debemos señalar también a Ricardo Gómez Campuzano y a Miguel Díaz Vargas, ambos formados en España en la década del 20. El primero muestra un influjo versátil, ya que tiene obras que lo acercan a Zuloaga, otras a Sorolla y otras a Anglada; Díaz Vargas, por su parte, se establecerá a finales de la década en Granada, pintando paisajes de la ciudad y escenas del Sacromonte, como un excelente óleo de gitanas que pudimos ver en las bodegas del Museo Nacional de Colombia. Este artista sí ha sido rescatado en fechas recientes con un buen proyecto expositivo, libro y catálogo razonado de su obra²⁸.

La experiencia más directa, de gran trascendencia para el arte chileno, será la presencia en Santiago durante un lustro (1908-1913), para ejercer la dirección de la Academia de Bellas Artes,

del pintor gallego Fernando Álvarez de Sotomayor, experiencia sobre la cual ha escrito los trabajos más completos Pedro Emilio Zamorano²⁹. En ese lapso se produjo la exposición del centenario chileno (1910) que, al igual que la homónima argentina, contó con una importante presencia del arte español³⁰, como ocurrió asimismo en la «Exposición de Arte Español e Industrias decorativas» realizada en México ese mismo año³¹. Junto a Sotomayor se formó un conjunto de artistas jóvenes como Arturo Gordon (*fig. 4*), Alfredo Lobos o Alfredo Helsby que, siguiendo las pautas del «regionalismo» español señaladas por el maestro, cristalizaron la huella de lo peninsular en una parcela importante del arte chileno. Estos discípulos conformaron la que la historiografía denominaría como «Generación del 13»³². A su vuelta a España, Sotomayor no olvidaría aquella experiencia chilena, y cuando en 1922 se incorporó como miembro a la madrileña Real Academia de Bellas Artes de San Fernando su discurso versaría sobre *Nuestras relaciones artísticas con América*.

Dentro de este apretado recorrido surgen muchos asuntos más que emergen como puntas de ovillos plausibles de ser desarrollados en el futuro, como el influjo de otros artistas puntuales. Es el caso de Santiago Rusiñol, cuya obra fue dada a conocer en la Academia de Bellas Artes de México por otro catalán, Antonio Fabrés, influyendo incipientemente en algunos de sus jóvenes discípulos, por ejemplo Diego Rivera. Julio Romero de Torres tuvo en el boliviano Cecilio Guzmán de Rojas, a mediados de los años 20, un discípulo directo y seguidor, que interpretaría bajo lenguajes simbolistas temáticas del indigenismo andino. Pero no solamente fueron pintores los que impactaron en la plástica americana; si antes mencionamos la huella que dejaría el caricaturista Luis Bagaría, no debemos soslayar la que el grabador Ricardo Baroja, y fundamentalmente sus aguafuertes de temática social, dejarían en artistas como el argentino Rodolfo Franco, establecido entre 1914 y 1918 en Sevilla produciendo series de aguafuertes de temas locales especialmente vinculados al flamenco, o el mexicano Roberto Montenegro, quien trasladaría las maneras del maestro a temáticas de su país³³.

Otra atalaya plausible de ser indagada con profundidad es la presencia de temáticas españolas (o tradicionalmente vinculadas con la Península) en el arte americano, como son las religiosas, el folclore (el flamenco), las indumentarias típicas (mantones



4. ARTURO GORDON (Chile). *En la iglesia*, c. 1912.
Óleo sobre lienzo, 70 x 83 cm. Colección privada.

de Manila, peinetones) o las escenas taurinas, todas las que, dada su fortuna en el mercado americano, fueron reinterpretadas —no siempre de buena gana— por artistas locales ansiosos por hacerse un hueco en el juego de la oferta y la demanda. Además de los artistas mencionados, otros como los argentinos Jorge Soto Acebal y Jorge Larco, el chileno Alberto Orrego Luco, el venezolano Tito Salas, el mexicano Ángel Zárraga, o inclusive el joven cubano Wifredo Lam, dejaron plasmados en sus obras estas temáticas.

Varias instituciones españolas incorporaron lo americano de una manera decisiva en sus programaciones, y particularmente el Círculo de Bellas Artes organizaría muestras de artistas ya consagrados en sus países, siendo por caso recordadas las del mexicano Roberto Montenegro y el uruguayo Carlos Alberto Castellanos, ambos radicados entonces en Mallorca, en 1918, presentaciones elogiadas por José Francés y recogidas en la correspondiente edición de *El año artístico*. También podemos mencionar las exposiciones de los argentinos Benito Quinquela Martín y Cesáreo Bernaldo de Quirós en 1923 y 1929 respectivamente.

La Exposición Nacional de Bellas Artes de 1924 fue la primera edición del certamen en permitir la comparecencia de artistas latinoamericanos en igualdad de condiciones que los españoles, adquiriendo entonces el Estado las obras de dos argentinos: *Vieja castellana* de Francisco Vidal y *Marzo en la huerta* de Tito Cittadini pasaron a formar parte del acervo del Museo Nacional de Arte Moderno. La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando acogía en sus aulas a numerosos artistas de aquellas latitudes; este es otro de los temas aun no estudiados a fondo. Allí se conserva el tardío cuadro simbolista de Eduardo Chicharro *Las tentaciones de buda* (1916-1921), premiado en la Exposición Nacional de 1922, y que, a nuestro juicio, Roberto Montenegro habría tenido presente a la hora de realizar su mural *El cuento (La Lámpara de Aladino)* (1925-1927) ubicado en la Biblioteca Lincoln de ciudad de México, en el que también hay reminiscencias de los dorados de José María Sert (*fig. 5*).

Considerada una senda de mayor modernidad que las descritas, y que se vincula a un momento que ya goza de consideración historiográfica en España, debemos mencionar la presencia de artistas latinoamericanos en torno a Hermen Anglada Camarasa en Mallorca, a partir de la instalación de éste en Pollensa en 1913³⁴. Si bien cuando se habla de modernidad para esas fechas



5. ROBERTO MONTENEGRO (México). *El cuento (La lámpara de Aladino)*, 1925-1927. Fresco, 7 x 8 m. Biblioteca Lincoln, Escuela Primaria Benito Juárez, México D. F. (Foto del autor).

coincidentes con la primera guerra mundial uno piensa fundamentalmente en los ámbitos catalán (por extensión el mallorquín) y vasco, hubo otras expresiones en territorio español como la exposición de los «Pintores íntegros» en Madrid³⁵, organizada en 1915 por Ramón Gómez de la Serna. Ramón fue retratado entonces por el mexicano Diego Rivera en la que se considera la primera pintura cubista ejecutada en España, obra que hoy se encuentra en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA). Una década después se realizaría la exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos (1925) de la que tomaron parte algunos artistas latinoamericanos integrados ya a las corrientes vanguardistas españolas como el uruguayo Rafael Barradas (a su obra se le dedicaron dos salas) o la argentina Norah Borges.

En 1926 se presentó en Madrid una exposición de obras de las mexicanas Escuelas de pintura al aire libre, emprendimiento del pintor Alfredo Ramos Martínez que consistió en la apertura de establecimientos para potenciar la acción artística de niños mexicanos, indígenas fundamentalmente. Bajo un rasgo vanguardista, el de mantener al margen la instrucción para fomentar la libre inspiración y el talento de cada alumno, esta experiencia fue aplaudida en varios centros europeos durante aquel año; en 1929, en Sevilla, con motivo de la Exposición Iberoamericana, el pabellón mexicano recibiría un nuevo conjunto de piezas de las escuelas.

La señalada inserción de artistas americanos en las avanzadas artísticas y literarias españolas fue una constante: en arte, nombres como los citados líneas arriba, u otros como el uruguayo Joaquín Torres-García, o los escritores argentinos Jorge Luis Borges u Oliverio Girondo, que publicaría en Madrid sus *Calcomanías* (1925) combinando su doble faceta de escritor e ilustrador, son demostrativos de esa presencia americana en la vanguardia peninsular. En La Coruña el cónsul uruguayo Julio J. Casal comenzaba la publicación, en 1921, de la revista *Alfar*, un órgano de avanzada que sirvió de puente referencial entre su país de procedencia y el de residencia, y que continuaría publicándose en Montevideo tras su retorno de Galicia. Gracias a *Alfar*, en aquél país pudieron conocerse casi al momento de estar produciéndose las actividades expositivas y las transformaciones estéticas artísticas y literarias de España en particular y de Europa en general, en tanto había establecida una red de contactos y colaboradores que incluía a ciudades como París. En Montevideo, el hoy casi olvidado artista pon-

tevedrés Melchor Méndez Magariños se convertía, a través de la xilografía, en el más importante ilustrador de libros de la vanguardia uruguaya, con obras esenciales como las que ornan *El hombre que se comió un autobús* de Alfredo Mario Ferreiro (1927). Estos vínculos entre arte y literatura resultan, como tema de investigación entre España y Latinoamérica, otro filón con mucha materia a ser explotada, con acciones de ida y vuelta. En este marco consideramos esencial la labor de investigación que viene desarrollando desde hace décadas Juan Manuel Bonet, difundidas en múltiples exposiciones, libros y artículos.

Para entonces, en el ámbito estatal, se hallaba en pleno proceso de concreción la Exposición Iberoamericana de Sevilla, que se inauguraría en 1929, consagrando desde lo arquitectónico a historicismos de diversa procedencia que, en el caso americano, se centrarían en los *revivals* de sus dos momentos pretéritos, el neoprehispánico y el neocolonial. Entre los pabellones latinoamericanos³⁶ casi el único que podríamos signar como de cierta modernidad sería el de Chile, diseñado por Juan Martínez Gutiérrez³⁷. Pensemos que a la par se estaba desarrollando la Exposición Internacional de Barcelona, en la que convivían modalidades tradicionales como el «Pueblo español» con el emblemático pabellón alemán de Mies Van de Rohe.

EPÍLOGO. ESCENARIOS DE LO ESPAÑOL EN AMÉRICA POSTERIORES AL PERIODO

Estos eventos, en cierta medida simbolizarían el final de un ciclo, el canto del cisne del proceso «hispanista» que venimos analizando en este trabajo. Los acontecimientos se llevarían por delante los entusiasmos: al crack de la bolsa de Nueva York de 1929 sucedería el fin del reinado de Alfonso XIII, el inicio de la Segunda República y el trayecto inevitable hacia la Guerra Civil. La contienda habría de tener gran presencia en la obra de numerosos artistas latinoamericanos vinculados a España como el mexicano David Alfaro Siqueiros, los argentinos Raquel Forner, Demetrio Urruchúa o Manuel Kantor, o el ecuatoriano Camilo Egas, entre muchísimos otros. El *Guernica* de Picasso, símbolo trágico de la guerra, tras pintarse y exhibirse en la Exposición Internacional de París de 1937, se expondría dos años después en la Feria Mundial de

Nueva York donde sería admirada por varios latinoamericanos que asimilarían y reinterpretarían sus postulados estéticos³⁸: así lo hicieron el brasileño Cândido Portinari, el cubano Lam, el mexicano Rufino Tamayo, o el italiano exiliado en la Argentina Attilio Rossi.

Para entonces se acentuaba la fase de establecimiento y radicación de los exiliados españoles, artistas, escritores e intelectuales cuyo aporte sería esencial para los ámbitos artísticos en los que se establecieron, y que componen hoy una extensión del arte español fuera de sus fronteras durante los años del franquismo, sobre la cual se han hecho estudios parcializados de casos nacionales y algunos intentos de internacionalizar el tema, ámbito en el que Miguel Cabañas Bravo ha hecho notables aportes³⁹.

Entre los rescates más recientes se hallan estudios, varios llevados a cabo desde el ámbito de la literatura, que ponen el acento en las editoriales fundadas por españoles como Gonzalo Losada, Joan Merli, Lorenzo Varela o Arturo Cuadrado, quienes en la Argentina se vincularon con creadores plásticos de la talla de Rafael Alberti, Maruja Mallo, Manuel Ángeles Ortiz, Ramón Pontones, Gori Muñoz, Alfonso Castelao, Manuel Colmeiro y, fundamentalmente Luis Seoane, creador de varias editoriales e innovador ilustrador de cientos de libros, sobre todo las cubiertas de la mítica editorial Botella al Mar. Revistas como *De mar a mar*, *Cabalgata*, *Correo Literario*⁴⁰, *Galicia Emigrante o Saber vivir*, junto a otras, completarán un amplio muestrario del periodo más prolífico, en cuanto a las artes gráficas, entre España y el Río de la Plata.

En México también serían abundantes las revistas promovidas por los exiliados, siendo particularmente recordadas *Romance*, *Letras de México*, *El Hijo Pródigo*, *España peregrina* (trasladada desde París) o *Las Españas*⁴¹. En ese país debemos señalar la labor del manchego Miguel Prieto, decisivo en las transformaciones tipográficas y de diseño gráfico allí producidas, que desarrolló un papel similar al que le cupo al exiliado gallego Seoane en la Argentina. La producción americana de ambos artistas fue revalorizada en sendas exposiciones en el año 2007⁴². Y por supuesto hay que hacer hincapié en la acción de otros desterrados como Antonio Rodríguez Luna, José Renau o Arturo Souto en México, Luis Quintanilla en Estados Unidos o Eugenio Granell en el área caribeña. En los últimos años se han realizado otras muestras sobre el arte del exilio, algunas con visiones aglutinadoras como la titulada *Después de la alambrada* (2009)⁴³, e inclusive se ha abor-

dado de una manera sistemática la institucionalización del exilio en España a través de fundaciones y museos⁴⁴. La otra cara de la moneda la supondría la actividad institucional del franquismo con respecto a América dentro de la que podemos señalar la fundación de entidades como el Museo de América (1941) o el Instituto de Cultura Hispánica (1946), o la realización de eventos como las bienales hispanoamericanas de arte (1951-1955), que representaría un segundo momento de hispanidad en el siglo XX, en este caso potenciado desde el Estado español.

NOTAS

1. Ver: GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. «Consideraciones sobre el coleccionismo de arte en la Argentina de principios de siglo». *Goya* (Madrid), 273 (2009), pp. 353-360.
2. FERNÁNDEZ GARCÍA, Ana María. *Arte y emigración. La pintura española en Buenos Aires, 1880-1930*. Oviedo: Universidad, 1997.
3. Ver nuestro libro *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*. Madrid: Cátedra, 2004.
4. ORTIZ, Federico F. «La arquitectura argentina (1900-1945)». En: *Historia General del Arte en la Argentina*, Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia, 1999, VIII, p. 82.
5. ARAQUISTÁIN, Luis. «¿Es posible el Hispano Americanismo?». *La Nación* (Buenos Aires), 6 de noviembre de 1927.
6. GUTIÉRREZ, Ramón. *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*. Madrid: Cátedra, 1983, pp. 554-567.
7. Un completo libro sobre estas variables arquitectónicas es: McMILLIAN, Elizabeth. *California Colonial. The Spanish and Rancho Revival Styles*. Atglen: Schiffer Publishing, 2002.
8. TORRE, Susana. «En busca de una identidad regional: evolución de los estilos misionero y neocolonial hispano en California entre 1880 y 1930». En: AMARAL, Aracy (comp.). *Arquitectura Neocolonial. América Latina, Caribe, Estados Unidos*. São Paulo: Fondo de Cultura Económica, 1994.
9. McMILLIAN, Elizabeth. *Casa California. Spanish style houses from Santa Barbara to San Clemente*. New York: Rizzoli, 1996; y *California Colonial...*, ob. cit.
10. GELLNER, Arrol. *Red tyle style. America's spanish revival architecture*. New York: Viking Studio, 2002.
11. SKINNER, Tina; COOK III, S.F. «Jerry». *California colonial homes. Case studies with prominent architects*. Atglen: Schiffer Publishing, 2006.
12. «El orientalismo en el imaginario artístico y urbano de Iberoamérica. Exotismo, fascinación e Identidad». En: GONZÁLEZ ALCANTUD, José A. (ed.). *El orientalismo desde el sur*. Sevilla: Anthropos, 2006, pp. 231-259; y «La Alhambra viajera. Rutas americanas de una obsesión romántica». En:

- GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio y AKMIR, Abdellouahed (coords.). *La Alhambra: lugar de la memoria y el diálogo*. Granada: Comares Editorial, 2008, pp. 95-122.
13. Entre otros estudios señalaremos los de: MORALES SARO, María Cruz. *Arquitectura de indios en Asturias*. Colombes: Archivo de Indios, 1987; «Americanos» «Indios». *Arquitectura i urbanisme al Garraf, Penedès i Tarragonès (Baix Gaià) segles XVIII-XX*. Vilanova i la Geltrú: Biblioteca-Museu Balaguer, 1990; ÁLVAREZ QUINTANA, Covadonga. *Indios y arquitectura en Asturias (1870-1930)*. Gijón: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Asturias, 1991; ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, Miguel Ángel. *Arquitectura de los Indios en Cantabria (Siglos XVI-XX). El patrimonio de la emigración trasatlántica*. Santander: Consejería de Cultura, Turismo y Deporte, 2007; SAZATORNIL RUIZ, Luis. *Arte y mecenazgo indio. Del Cantábrico al Caribe*. Gijón: Trea, 2007.
 14. Con extensiones directas hacia México. Recomendamos a los efectos: PIÑERA RAMÍREZ, David; BEJARANO SUÁREZ, Alma Sonia. «Expresiones arquitectónicas compartidas en la frontera de Baja California y California». *Culturales (Mexicali)*, vol. VII, N.º 14, julio-diciembre de 2011, pp. 159-184.
 15. *Spanish homes of California*. Long Beach: Roy A. Hilton C., Publishers, 1925.
 16. MERINO DE CÁCERES, José Miguel; MARTÍNEZ RUIZ, María José. *La destrucción del patrimonio artístico español*. W. R. Hearst: «el gran acaparador». Madrid: Ediciones Cátedra, 2012.
 17. AMARAL, Aracy (comp.). *Arquitectura Neocolonial. América Latina, Caribe, Estados Unidos*. São Paulo: Fondo de Cultura Económica, 1994.
 18. AA.VV.. *Hispanofilia. Arquitectura y vida en Puerto Rico*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1998.
 19. AA.VV.. *El Neobarroco en la Ciudad de México*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992; FIERRO GOSSMAN, Rafael R.. *La gran corriente ornamental del siglo XX: Una revisión de la arquitectura neocolonial en la ciudad de México*. México: Universidad Iberoamericana, 1998.
 20. Ver: GUTIÉRREZ, Ramón. *Héctor Velarde*. Lima: Epígrafe Editores, 2002.
 21. GAMIO, Manuel. *Forjando Patria (Pro Nacionalismo)*. México: Librería de Porrúa Hermanos, 1916, p. 67.
 22. *Sorolla y la Hispanic Society. Una visión de la España de entresiglos*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 1998.
 23. *De Goya a Zuloaga. La pintura española de los siglos XIX y XX en The Hispanic Society of America*. Madrid: BBVA, 2000.
 24. Otro ejemplo de artista radicado en la Argentina. Al momento de escribir estas líneas, en agosto de 2013, se está llevando a cabo una exposición de su obra plástica, junto a las fotografías de su hermano José, en el Museo de Arte Hispanoamericano «Isaac Fernández Blanco» de Buenos Aires.
 25. CAPARRÓS MASEGOSA, María Dolores. *Prerrafaelismo, Simbolismo y Decadentismo en la pintura española de fin de siglo*. Granada, Universidad, 1999. Entre noviembre de 2013 y marzo de 2014 se llevó a cabo en Quito la exposición *Alma Mía: Simbolismos y modernidad en Ecuador (1900-1930)*. La misma, se realizó en el Museo de la Ciudad, el Centro Cultural Metro-

- politano, y otros espacios quiteños, siendo coordinada por Alexandra Kennedy-Troya y Rodrigo Gutiérrez Viñuales, quienes editaron el libro-catálogo con los primeros estudios abarcales del arte simbolista en el continente.
26. Ver nuestros libros: *La pintura argentina (1900-1930). Identidad Nacional e Hispanismo*. Granada: Universidad, 2003; y *Argentina y España. Diálogos en el arte (1900-1930)*. Buenos Aires: CEDODAL, 2003. También: AZNAR, Yayo; WECHSLER, Diana (comps.). *La memoria compartida. España y la Argentina en la construcción de un imaginario cultural (1898-1950)*. Buenos Aires: Paidós, 2005; y ARTUNDO, Patricia (ed.). *El arte español en la Argentina 1890-1960*. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2006.
 27. En julio de 2013 se llevó a cabo en el Museo de Arte de Lima (MALI) una importante exposición retrospectiva de su obra.
 28. LÓPEZ, William, y otros. *Miguel Díaz Vargas: una modernidad invisible*. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avedano-Alcaldía Mayor, 2007.
 29. ZAMORANO PÉREZ, Pedro Emilio. *El pintor F. Álvarez de Sotomayor y su huella en América*. La Coruña: universidad, 1994.
 30. CORTÉS ALIAGA, Gloria. «Modernismo en Chile: la pintura española en la Exposición Internacional de 1910». En: *Iconografía, identidad nacional y cambio de siglo (XIX-XX)*. Santiago de Chile: Ril Editores, 2003, pp. 161-171.
 31. Ver: MORENO LUZÓN, Javier; GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo (eds.). *Memorias de la Independencia. España, Argentina y México en el primer centenario (1908-1910-1912)*. Madrid: Acción Cultural Española, 2012.
 32. Al cumplirse un centenario de esa fecha clave, a mediados de 2013, tuvimos ocasión de visitar en la Pinacoteca de la Universidad de Concepción, institución que conserva el mayor acervo de estos artistas, una extensa exposición conmemorativa.
 33. En el Museo Provincial de Bellas Artes de Córdoba (España) se conservan tres obras de estas que formaron parte de la colección personal de Baroja, a quien están dedicadas.
 34. Ver: GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. «Hermen Anglada Camarasa y Mallorca. Su significación para el arte iberoamericano». En: CABAÑAS BRAVO, Miguel (coord.). *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001, pp. 189-203; MIRALLES, Francesc; SANJUÁN, Charo. *Anglada-Camarasa y Argentina*. Sabadell: AUSA, 2004; LLADÓ POL, Francisca. *Pintores argentinos en Mallorca (1900-1936)*. Palma de Mallorca: Leonard Muntaner Editor, 2006.
 35. Ver: GARCÍA GARCÍA, Isabel. *Orígenes de las vanguardias artísticas en Madrid (1909-1922)*. Córdoba: Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, 2004.
 36. Estudiados por Amparo Graciani García en *La participación internacional y colonial en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929*. Sevilla: Universidad, 2010.
 37. Su obra arquitectónica y plástica fue revalorizada en 2013 a través de una exposición y un libro en el centro Cultural de Las Condes de Santiago de Chile.

38. AMARANTE, Leonor (coord.). *Picasso, cubismo e América Latina*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 1999.
39. Especialmente con *La política artística del franquismo. El hito de la bienal hispano-americana de arte*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1996; y con *Artistas contra Franco. La oposición de los artistas mexicanos y españoles exiliados a las bienales hispanoamericanas de arte*. México: UNAM, 1996.
40. Ver: DOLINKO, Silvia. «El rescate de una cultural 'universal'. Discursos programáticos y selecciones plásticas en Correo Literario». En: ARTUNDO, Patricia (dir.). *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2008, pp. 131-165; y BELLIDO GANT, María Luisa. «Las artes plásticas en la revista Correo Literario (1943-1945)». *Sémata: Ciencias Sociales y Humanidades* (Santiago de Compostela), 24 (2012), pp. 435-451.
41. CAUDET, Francisco. *El exilio español en México. Las revistas literarias (1939-1971)*. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1992. Para el caso mexicano ver: HENARES CUÉLLAR, Ignacio, y otros. *Exilio y creación: los artistas y los críticos españoles en México (1939-1960)*. Granada: Universidad, 2005.
42. BONET, Juan Manuel, y otros. *Miguel Prieto, 1907-1956, la armonía y la furia*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2007; GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo; SEIXAS SEOANE, Miguel Anxo (coords.). *Buenos Aires. Escenarios de Luis Seoane*. La Coruña: Fundación Luis Seoane, 2007.
43. BRIHUEGA, Jaime (coord.). *Después de la alambrada: el arte español en el exilio, 1939-1960*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009.
44. LORENTE LORENTE, Jesús Pedro y otros (coords.). *Vae victis!. Los artistas del exilio y sus museos*. Gijón: Trea, 2009.