

LAS EXPOSICIONES “PINTORES DE ÁFRICA”, Y LA REDEFINICIÓN DEL CONCEPTO DE CATÁLOGO THE EXHIBITIONS “PAINTERS OF AFRICA”, EXAMPLE FOR THE REDEFINITION OF THE CATALOG CONCEPT

Resumen

Se analiza el programa de Exposiciones “Pintores de África” de 1950 a 1956 desde una triple perspectiva: como estrategia de desarrollo de la actividad artística en el Protectorado de España en Marruecos, como planteamiento para un análisis sobre la cultura artística del franquismo desde una tercera vía entre el vanguardismo y el conservadurismo y como un ejemplo de redefinición del concepto de catálogo.

Palabras clave

Catálogos, Exposiciones, Marruecos, Protectorado.

Teresa Sauret Guerrero

Universidad de Málaga
Departamento de Historia del Arte.

Catedrática de Historia del Arte de la UMA ha desarrollado su actividad investigadora desde 1978 a partir de cinco líneas: Arte y cultura artística del siglo XIX, Patrimonio, Estudios de Género, Museología y Gestión Cultural. Actualmente ha abierto una nueva línea sobre el Protectorado de España en Marruecos y su cultura artística.

Estas han generado 263 publicaciones que son referentes en el campo de conocimiento por aportar novedad e innovación en el tema. Ha sido Investigadora Principal de 6 I+D y Directora de 8 Convenios entre instituciones.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 19/II/2019

Fecha de revisión: 09/III/2019

Fecha de aceptación: 20/IV/2019

Fecha de publicación: 30/VI/2019

Abstract

The exhibition program “Painters of Africa” from 1950 to 1956 is analyzed from a triple perspective: as a strategy of development of artistic activity in the Spanish Protectorate in Morocco, as an approach to an analysis of the artistic culture of Francoism from a third between the avant-garde and conservatism and as an example of redefining the catalog concept.

Key words

Catalogs, Exhibitions, Morocco, Protectorate.

LAS EXPOSICIONES “PINTORES DE ÁFRICA”, Y LA REDEFINICIÓN DEL CONCEPTO DE CATÁLOGO¹

El Protectorado de España en Marruecos no ha sido un tema que haya atraído demasiado a los historiados de arte, acaso Mariano Bertuchi, el más reconocido pintor activo durante aquella época, y no siempre entendido en sus verdaderos valores. Es verdad que la actividad artística no estuvo demasiado desarrollada, me refiero a la plástica, sin embargo, un análisis de la prensa de la época² nos dibuja un paisaje cultural en el que las artes plásticas ocuparon un papel señalado, especialmente en lo que respecta a la formación de artesanos y artistas. Porque el Estado español, la Alta Comisaria y El Majzen, en su estrategia de impulsar el desarrollo económico e industrial del país, puso su mira también en la educación abriendo una vía de desarrollo a las artes a través de la Escuela de Artes y Oficios y a la Escuela de Bellas Artes que surgió como una consecuencia lógica de la primera. A través de ellas y de sus componentes se generó un tejido artístico-cultural que concretó un “gusto”, un mercado y una red de espacios donde desarrollarlo. Acceder a esta información no ha sido tarea fácil porque la información es escasa, imprecisa y está muy dispersa. Las fuentes principales se han encontrado en la prensa periódica del momento y muy

parcialmente en las biografías de los artistas más reconocidos.

De lo producido y planificado, el proyecto expositivo “Pintores de África”, fue lo que más literatura produjo. Precisamente por sus características, lo he escogido para elaborar una redefinición del concepto de “catálogo”.

Junto a este objetivo, me interesa analizar la política de difusión y valoración del territorio que se llevó a cabo mediante el programa de exposiciones “Pintores de África” en las que el tema monográfico fue Marruecos y, por extensión, África, entendiendo esta como el Sahara, Guinea y otros territorios africanos bajo la órbita de gestión del Estado español. En principio, porque es expresión del sentir del gobierno español sobre África, y especialmente el Protectorado. Porque, a once años de finalizada la Guerra Civil, en el lento recorrido hacia la recomposición de España, el Protectorado de España en Marruecos tenía que seguir siendo justificado. “...*Síntoma de ese vehemente deseo oficial que existe por revalorizar el sentimiento africano en el suelo patrio*” dirá Heriberto Ramón Álvarez en las páginas del periódico *Falange*³.

De nuevo, y como una táctica recurrente, los argumentos fueron la continuidad de las culturas y de la historia común:

“África no empieza realmente al otro lado del Estrecho de Gibraltar. La inspiración estética no puede desdeñar de ningún modo los motivos que se conservan en las ciudades andaluzas”⁴. “No hay Marruecos posible sin Andalucía hermana”... Así, al otro lado del estrecho no se trata de encontrar color local exótico, sino formas antiguas de una vieja España”⁵.

Pero había mucho más. El Gobierno de la Nación estaba empezando a dar un giro aperturista para intentar integrarse en el exterior. Desde las páginas del catálogo de la *I Exposición Pintores de África*, sus colaboradores diseñan las líneas estratégicas emprendidas a partir de esta acción cultural. Andrés Ovejero, citando a Cervantes comenta: (España) *“madre común de naciones y centro de extranjeros”* reivindicando la vocación universalista de lo español⁶.

Junto a otras acciones similares que más adelante comentaremos, se pretendía acuñar un “sello” español para nuestro arte que actuara a modo de “marca España” y publicitar hacia el exterior las cualidades del país (a partir del arte del que era seña de excelencia indiscutible en el pasado). En esta ocasión se partía de un género de amplia aceptación, el Orientalismo, pero, conscientes del momento, el objetivo era partir del pasado para construir el futuro. Como diría el crítico de arte José Francés: *“Renovar la pintura orientalista y el digno antecedente de Fortuny”⁷.*

Por ello, en el reglamento y en los textos del interior de los catálogos, se especifica claramente que el objetivo es que *“...la pintura africana y que los temas marroquíes, saharianos, guineanos y, en general, de África, tan intensamente vividos por los españoles en todas las épocas, queden inmortalizados...”⁸.* A la vez que *“...los temas versaran sobre Marruecos, África Occi-*

dental española, Guinea y las Españas árabes y morisca...”⁹.

Esta iniciativa tuvo unos antecedentes, 1948, para *“pasar revista a nuestra pintura africanista”*. Invitaron a participar a Bertuchi, Núñez Losada, Cruz Herrera, Tauler, Francés, Martínez Vázquez, Gallegos, Gámez, por ser los “africanistas” de referencia en esa época¹⁰. El éxito de la muestra sugirió a la Dirección General de Marruecos y Colonias formalizar el evento que se creó por Orden Presidencial el 30 de agosto de 1949.

Si analizamos los comentarios de los críticos de arte o comentaristas (periodistas o no) que escriben en las páginas de la prensa periódica del momento y que se recopila en cada uno de los volúmenes editados de las exposiciones, José Francés, Sánchez Camargo, Figuerela-Ferreti, Camón Aznar, Gil Benumeya, Toda Oliva, etc. se observa una gran ambigüedad a la hora de pronunciarse sobre la conveniencia de este tipo de temática y las opciones estéticas adoptadas por los autores.

José Francés, Ovejero o Gil Benumeya, aplauden el mantenimiento y difusión del tema africanista pero no todos lo tiene tan claro, especialmente porque el sentir general era que la calidad ofertada por los concursantes no era demasiado alta y la temática no favorecía la búsqueda de nuevas propuestas estéticas.

Luego volveremos sobre esto, pero me interesa señalar aquí y ahora que la iniciativa, en su contexto, tuvo la aspiración de desarrollar esa “tercera vía” que para algunos historiadores del arte de la postguerra española¹¹ convivió con el debate conservadurismo/vanguardia.

Los premios y las valoraciones se esfuerzan por insistir en las raíces de la temática, en lo apropiado de plegarse a ella en cuanto significaba una vía de internacionalización del arte

español actual en paralelo a la asunción de las vanguardias foráneas o en las posibilidades, y la libertad, que se propicia para que los artistas se expresen según sus tendencias artísticas. Y como prueba de esa actitud de libertad que el Gobierno ejerce, la presencia constante, y los premios concedidos, a artistas que estaban declaradamente fuera del Régimen, caso de Teodoro Miciano o Tomás Ferrándiz Llopis, por ejemplo.

Miciano, un reconocido antifranquista, miembro del PCE y colaborador de la revista *Mundo Obrero*, comenzó su andadura marroquí durante la República pero trabajando sistemáticamente en las portadas e interiores, incluidas crónicas de exposiciones, en la *Revista África*, de la que era director Franco, aun después de la Guerra Civil. De hecho, algunas de las portadas de los catálogos de *Pintores de África* están firmadas por él, por lo que no fue "censurado"¹², como se especifica de otros artistas plásticos. La misma actitud se sigue con Tomás Ferrándiz Llopis, autoexiliado en Tetuán tras la Guerra Civil. Ingresó en la Escuela Preparatoria de Arte en 1945 como profesor de Modelado y vaciado. En 1951, cuando en el certamen se incluye la sección de Escultura, obtiene el primer premio en esta modalidad, recompensa que repite en las de 1953 y 1954¹³.

También debieron entender que la presencia de artistas marroquíes como Muhammad Sarghini era muestra de esa pluralidad expuesta. Otra nota más, la presencia femenina fue constante y las valoraciones de sus trabajos muy positivas.

En tercer lugar, el interés de este proyecto también radica en que se ejecuta en Madrid (y puntualmente en Barcelona) y acoge a todos aquellos artistas que trabajan o les interesa el tema africano, aunque no fueran residentes en el continente ni la temática fuera habitual en ellos.

La nómina es muy amplia y contiene muchas firmas que no han tenido trascendencia en la historia de la cultura artística de la postguerra. El hecho de que se concedieran premios dotados de cuantías estimables¹⁴, que se promocionara a los artistas con becas y estancias en África, de la que disfrutaban nombres más o menos consolidados como Núñez Losada, era un atractivo para los artistas noveles, teniendo en cuenta el ambiente nacional: Nacionales, Salones de Otoño.. en donde la tradición y el conservadurismo estaban firmemente enraizados. Aun así, las opciones estéticas en las que se aventuraron no eran demasiado renovadoras. Una mayoría abrumante optó por un realismo que a veces se sintetizaba en el protagonismo de los volúmenes, como podía hacer Manuel Mingo-rance Acién, González Benito, Ricardo Montero o María Jesús Rodríguez. Otras en unos perfiles desmaterializados que recordaban demasiado a Bertuchi y en última instancia a Fortuny; y otros, como Lahuerta o Ferrándiz en escultura, en la solidez de los volúmenes. Todos explotando el color.

Javier Barón apunta (y justifica), a propósito de Ferrer Carbonell¹⁵, que la opción mayoritaria por el realismo, en todos sus juegos, podía ser debido al sometimiento de los pintores a los objetivos del proyecto: dar a conocer África, lo que obligaba a descripciones y pormenorizaciones en los que las acciones vanguardistas tenían poca cabida. Aun así hubo quien se aventuró a otros juegos estéticos. Sírvenos de ejemplo Néstor Bastarrechea Arzadún¹⁶ que optó por un Expresionismo basado en la geometrización y el volumen (anunciando su posterior vocación por la escultura) que pocos entendieron, como comentaré más adelante.

En cuarto lugar porque coincide con esa aludida estrategia del Gobierno de España por internacionalizar el arte español, dinámica que pone en marcha la I *Bienal Hispanoamericana* de 1951 y la *Exposición Arte español* de El Cairo de 1950,

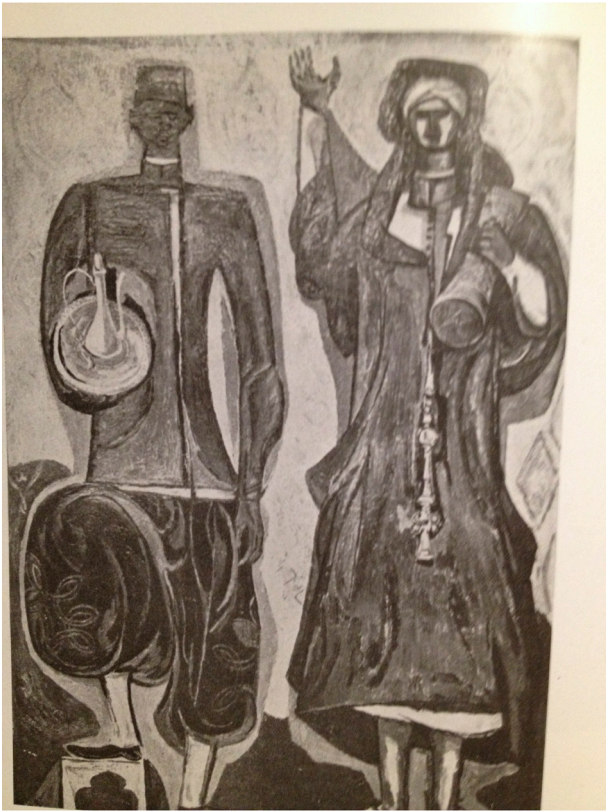


Fig. 2. Nestor Basterrechea. *Servidor negro y músico moro*. Óleo sobre lienzo. 1954.

organizada por la Dirección General de Relaciones Culturales (en donde se expone por primera vez obras de Picasso desde la gestión gubernamental del gobierno franquista).

Vienen a ser como tres líneas estratégicas desarrollada en la década de los 50: la de la Bienal dando cabida a las opciones más trasgresoras (aunque no lo fueron tanto)¹⁷; la de El Cairo que terminó siendo un reciclaje sobre las señas de la España pictórica a través de sus grandes maestros, del pasado al presente representado por el Picasso menos comprometido¹⁸ y la de la Dirección General de Marruecos y Colonias, exposición de la línea aperturista por la actitud y filosofía desarrollada, por el anclaje en la tradición histórica española y discurso hacia el exterior de esa nuestra voluntad internacionalista. También por la pluralidad que supone una plataforma de formación y promoción de

un conjunto de artistas que se encuentran en una posición intermedia entre la aceptación y el rechazo, por noveles o demasiados tradicionales. Sin duda un tema sobre el que hay que profundizar mucho más.

En quinto lugar porque generó una literatura, difundida especialmente a través de la prensa, que fue recopilada en unos volúmenes que actuaron a modo de catálogo, de una modalidad particular de lo que entendemos por catálogo (de exposiciones).

Todo ello hace que la acción, a través de sus publicaciones, se singularice como una aportación a la redefinición del concepto de catálogo a partir de nuevas construcciones textuales.

Un catálogo, según la RAE es “una lista ordenada o clasificada de personas y objetos”. De hecho, se tiene por los primeros los “livret” de los salones parisinos del siglo XVIII, que no eran sino una guía de mano, meros itinerarios topográficos de la sala con la relación de autores y géneros iconográficos expuestos¹⁹. Es verdad que en el siglo XIX la información se enriqueció y empezaron a constituirse como instrumentos fundamentales para conocer la dinámica artística de un país, aportando noticias sobre los expositores y en algunos casos, crítica artística de los autores incluidos. Pero estos catálogos se editaron al hilo de grandes exposiciones, la Nacionales o monográficas que recogieran efemérides temáticas o de artistas. La información sobre creadores y exposiciones del día a día artístico de un territorio apenas generó en España este tipo de material, como mucho, cuando lo había, meros folletos con la relación de los títulos de las obras. De ahí que hayamos considerado recurrir a otras fuentes, la prensa periódica, para construir el mapa de la dinámica artística de un territorio y una época.

Ya hemos visto, en una breve aproximación al tema²⁰, qué papel juega la prensa en el Protectorado de España en Marruecos, por ello resulta

de singular interés analizar las publicaciones que se editaron a propósito del proyecto *Exposiciones Pintores de África*.

Quiero aclarar que el análisis lo voy a realizar de las siete primeras exposiciones, de 1950 a 1956, aunque estas se prolongaron hasta 1970. Sin embargo, después de la Independencia de Marruecos el interés fue decayendo paulatinamente. Por otra parte, para lo que suponen como definición de una filosofía artística basada en la descripción/comprensión del territorio y la cultura/sociedad africana, especialmente marroquí, que marca el sentido y desarrollo de estas exposiciones, este proceso se diseñó en los años que todavía estaba activo el Protectorado. A partir de 1956 y la Independencia de Marruecos hubo otros intereses y circunstancias que no alteran la especificidad de las publicaciones, por lo que no son trascendente para la hipótesis que quiero desarrollar en este trabajo entorno a la especificidad de este material textual.

En principio, exponamos el contexto. Como ya hemos visto, las exposiciones se organizaron por iniciativa de la Dirección General de Marruecos y Colonias, institución creada en Madrid el 28 de junio de 1945 con la misión de tutelar el territorio en los sentidos político, económico y cultural, concretamente, en lo relativo a las artes para: *"... bajo el espíritu del "fervor hispánico", estimular, difundir obras de artistas españoles y ejercer un efectivo mecenazgo mediante becas, pensiones, organización de exposiciones y concurso"*.

El Instituto de Estudios Africanos junto al C.S.I.C. patrocinaron los *Cuadernos de Estudios Africanos* que dedicaron ediciones monográficas a las exposiciones aparte de un artículo publicado durante el periodo de la exposición²¹. Su sede fueron las salas del Círculo de Bellas Artes. Entre los objetivos estaban los de difundir los trabajos de artistas españoles y cambiar la tradición del tema hacia propuestas modernas, como ya hemos hecho referencia.

Como hemos comentado más arriba, el análisis comparativo entre estas y las dos anteriormente citadas es interesante en tanto que mientras que a la Bienal concurren aquellos autores que aspiraban a incluirse en las vanguardias, en la de El Cairo la selección aspiró a difundir un "modelo de arte español" del pasado al presente, una vieja aspiración de buscar lo moderno desde dentro. En la de *Pintores de África* los participantes componían el sector más conservador del arte español, A penas un Néstor Bastarachea Arzadún se atrevió a desligarse del formalismo más académico de la mayoría de los autores, y consiguió un accésit, quizás una muestra de sentimiento de pluralidad que se quería transmitir desde las esferas gestoras. Sobre este sentir "aperturista" se manifiesta José Francés al comentar:

*"...amplio criterio informó y estimulo la admisión y selección de las obras presentadas, las pretéritas tolerancias y benevolencia, incluso a lo que pudiera parecer partidismo estético e intransigente veto hacia lo contra académico y lo tradicional, en cuanto a concepto creador y estilo falsamente revolucionario o son ciertamente evolucionista, se muestra ahora elocuente la debida ecuanimidad..."*²².

De hecho, Ruiz Giménez, ministro de Educación en 1950, nos ilustra sobre esa nueva dirección de política artística al comentar:

*"Por lo que toca a la creación de las obras artísticas el Estado tiene que huir de dos escollos, que no son sino el reflejo de los dos eternos escollos de la política dentro del problema que ahora nos ocupa: el indiferentismo agnóstico y la intromisión totalitaria. El primero se inhibe ante la verdad, también ante la Belleza, el segundo las esclaviza, haciendo de las obras de la inteligencia y del arte unos serviles instrumentos de política concreta. En nuestra situación nos parece que esta ayuda (del estado) a la autenticidad debe adoptar dos direcciones: por un aparte estimular el sentido histórico, esto es, la ubicación el artista en el tiempo actual huyendo de todo engañoso tradicionalismo formalista; por otra parte fortificar el sentido nacional huyendo de todo falso universalismo, de toda provinciana admiración por lo que se hace fuera de la propia patria"*²³.

Aun así, en la recopilación de artículos periodísticos que comentan la exposición solo tres hacen alguna referencia a la premiada obra de Bastarrechea Arzadún: Figuerela-Ferreti en *Arriba* (4 de abril 1954), encuentra "*alguna virtud que sobresale del conjunto*" porque busca y lucha "... por la conquista de la personalidad en terrenos menos trillados". En la *Hoja del Lunes* de Madrid del 9 de abril, la firma de S.C. hace destacable, junto a otros (y por muy distintas causas) a este autor. José Francés en *África*, (Madrid, mayo 1954), destaca su obra por poseer "...notas de brillantes decorativa"²⁴. El resto de articulistas (14)²⁵ no lo mencionan a pesar del premio concedido²⁶.

También es verdad que las reflexiones sobre estética contemporánea o tendencias de los artistas españoles suelen ser muy ambiguas y conservadoras. José Francés, el que más colabora, en su eclecticismo habitual no termina por atreverse a descalificar la baja calidad de lo presentado y el tradicionalismo imperante. En *La Vanguardia* (14 de mayo 1954) emite juicios que sugieren un rechazo al mimetismo tradicionalista:

"... con predominio del concepto naturalista y de la realística expresión..., el deseo de fidelidad... más cerca de la pastelería iluminada... (hacer rechazable las opciones estéticas empleadas),por eso debe estimarse la "escapada idealista" hacia el concepto superador de la realidad visible..."

Camón Aznar valora los alejamiento del luminismo orientalista tradicional y pondera los esfuerzos por la síntesis, en gamas cromáticas lineales y las perspectivas alteradas²⁷, pero si nos vamos a las obras solo vemos un formalismo en donde se sustancian los límites y volúmenes que no tiene nada que ver con las vanguardias y los movimientos modernos.

Si contemplamos este proyecto en el contexto de la época, entre las Nacionales, Los Salones



Fig. 1. Genaro Lahuerta. *Zahia*. Óleo sobre lienzo. 1954.

78

de Otoño, el miedo a las experimentaciones vanguardistas y la reacción del franquismo para captar la atención exterior iniciando un cierto aperturismo en cuanto a la cultura artística se refiere²⁸, el proyecto *Pintores de África* supone una bisagra entre lo viejo y un particular entendimiento de lo nuevo. Más arriba hemos visto cómo una de las intenciones era visitar el Orientalismo, deshacerse de los tópicos e invitar a los artistas a que realizaran una nueva mirada sobre África. Pero la antorcha la recogen aquellos que ya estaban trabajando el tema décadas antes con una postura de renovación pero sin desprenderse del formalismo académico de las iniciativas de los Institucionalistas del principios de siglo. Bertuchi, Cruz Herrera, Núñez Losada, Amadeo Freixa, Carlos Gallegos, Tauller, Lahuerta... "inciensados" por la crítica

más conservadora, comparten cartel con una legión de jóvenes que con escasas posibilidades en las Nacionales y demasiados inseguros para aventurarse en las Bienales Hispanoamericanas, prueban con África para aspirar a premios, becas y estancias, una promoción ofertada por la Dirección General de Asuntos Coloniales.

Resulta curioso que en paralelo con las Bienales Hispanoamericanas, las investigaciones sobre este periodo del arte español de postguerra no hagan referencia a las exposiciones de Pintores de África, laboratorio de tendencias que, aunque no cuajaran, supone un intento de probar con otras líneas de trabajo que no fueran estrictamente oficialistas.

Un repaso a las críticas periodísticas dan como denominador común el desaliento. Más o menos explícitas, los críticos no pueden dejar de reseñar la escasa calidad de las obras, aunque se esfuercen por sobrevalorar a los clásicos: Bertuchi, Cruz., no pasan de citar nominalmente a los más jóvenes sin atreverse a analizarlos, como hemos visto ocurre con Bastacherrea. Nada más que por esta visión del contexto artístico de los 50 en España, desde la situación del conservadurismo y los escarceos por la innovación, que explícitamente se aprueba por los gestores del evento, el contenido de estos "catálogos" constituyen un documento de gran validez para profundizar en el panorama artístico español de postguerra, que ha merecido una historiografía solo centrada en el análisis de la formulación de la vanguardia, su rechazo o aceptación y el posicionamiento del país en función de ello en el concierto internacional. Como vemos, la plástica en España no fue solo eso, o lo contrario.

En cuanto a la estructura de estas ediciones se conformó a partir de una serie de textos introductorios que, en manos de especialistas,

analizaban la temática africanista/orientalista, desde su perspectiva histórica, la contemporánea y a sus autores. Se acompañaban con textos programáticos de exaltación de la iniciativa y de los organismos que la impulsaba, el catálogo de obras expuestas al modo tradicional, reproducciones fotográfica en blanco y negro de las obras premiadas, crónicas topográficas de las exposiciones y la recopilación de los artículos publicados en la prensa nacional sobre el evento. Es en este apartado donde encontramos la novedad porque ya en esa época se entiende el papel que realiza la prensa periódica, los periodistas cronistas o de los especialistas, que a modo de crítica artística publicaban en estos periódicos. Un libro / catálogo misceláneo que plantea un mapa de referencia sobre el evento, el gusto artístico (oficialista?), la comprensión/rechazo/aceptación de la presencia de España en Marruecos y el posicionamiento de un sector de la plástica española de la época.

Si en un catálogo tradicional se profundiza puntualmente sobre las obras y autores de la muestra, en esta recopilación de textos e intereses podemos alcanzar a conocer más vectores del mapa artístico el momento.

Al ser exposiciones con premios, había un jurado, encargado de seleccionar las obras recibidas, emitir juicios sobre las seleccionadas y después, juicios de valor para las premiadas, informe que se publica igualmente y que también aporta interesante información para una lectura contextual del fenómeno plástico en el país.

Los comentarios de los autores que realizan la crónica de la exposición adoptan posicionamiento sobre el devenir estético de la plástica contemporánea, reafirmando la tesis del conservadurismo oficialista español.

La adaptación de muchos participantes a esta temática, aunque no fuera habitual en su producción por la aspiración de hacerse un hueco en el mercado artístico.

El interés de algunos por imponer los nuevos lenguajes estéticos de la pseudo-vanguardia justificándose ante los juegos orientalistas de un Picasso, Matisse....

La estrategia del Gobierno español sobre la promoción y formación artística de los jóvenes creadores y la ratificación del reconocimiento de los ya consagrados autores del espectro artístico conservador y comercial del país.

En consecuencia, un corpus textual que redefine el concepto de catálogo.

NOTAS

¹Este trabajo se inscribe en los resultados a la investigación del proyecto I+D+i "Catálogos artísticos: gnoseología, epistemologías y redes de conocimiento. Análisis crítico y computacional" (HAR2014-51915-P).

²SAURET GUERRERO, Teresa. "Prensa y actividad artística en el Protectorado de España en Marruecos (1924-1956)". Trabajo en proceso de evaluación.

³RAMÓN ALVÁREZ, Heriberto. "Pintores de África" exponen en Madrid. Presencia y ausencia del África Hispana". *Falange* (Las Palmas), 21, 2 (1950), pág. 4.

⁴VEGA, José María de. "África en la pintura española". *Hierro*, Diario de la Falange Española Tradicionalista y de la JONS (Bilbao), 27, 2 (1950) (el artículo se publicó también en: *Mediterráneo*, Castellón de la Plana, 28 de febrero 1959, *Imperio*, Zamora, 5 de marzo de 1950, *Yugo*, Almería, 28 de marzo de 1950).

⁵GIL BENUMEYA, Rodolfo. *Madrid*, 3, 2 (1950).

⁶OVEJERO, Anastasio. "El tema de África en nuestra pintura". *I Exposición Pintores de África*, Instituto de Estudios Africanos- C.S.I.C. (1951), págs. 29-53 (pág. 36).

⁷FRANCÉS, José. "Primera exposición Pintores de "África". *África*, septiembre (1950). En: *I Exposición Pintores ...* Op. cit., págs. 57-63.

⁸"Convocatoria de la exposición", *Primera Exposición de Pintores de África*, Instituto de Estudios Africanos-C-S-I-C. Madrid (1950) pág. 133.

⁹El subrayado es nuestro. *Ibidem*, pág. 134.

¹⁰*Primera Exposición Pintores...* Op. cit., pág. 89. Entrevista al coronel Díaz de Villegas director de la Dirección General de Marruecos y Colonias y del Instituto de Estudios Africanos (C.S.I.C.).

¹¹LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel. "Panorama de la crítica de arte en la posguerra (1939-1951)". En: DÍAZ SÁNCHEZ, Julián y LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel. *La crítica de arte en España (1939-1976)*. Madrid: Istmo, 2004, pág. 26.

¹²MENACHO, Virginia, "Teodoro Miciano, un artista preso en la cárcel de Jerez". <https://www.lavozdelsur.es/teodoro-miciano-un-artista-preso-en-la-carcel-de-jerez>. [Fecha de acceso: 09/10/2018]. LAFUENTE FERRARI, Enrique. "Recuerdo de Teodoro Miciano, 1903-1974". *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 38 (1974), págs. 17-36, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013 <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc2f9f6>. [Fecha de acceso: 09/10/2018].

¹³Esta situación la hemos encontrado en otros miembros de la cultura artística en Marruecos, a donde se autoexiliaron por no ser adictos al Régimen y al amparo de una situación de mayor permisibilidad que existía en el Protectorado. Allí ocuparon puestos oficiales y desarrollaron una carrera, y vida, sin dificultad ni segregarismos.

¹⁴20.000 ptas. para el Primer premio y 10.000 ptas. Para el segundo, la posibilidad de ingresar en el Museo de África. Convocatoria de la exposición. B.O.E., 9 de septiembre de 1950.

¹⁵BARON, Javier. "El pintor Juan Ferrer Carbonell (1892-1985)". *Liño, Revista Anual de Historia del Arte*, 6 (1986) págs. 101-115.

¹⁶Residió en Casablanca durante la Guerra Civil al autoexiliarse por la actividad política de su padre. Regresó de Argentina en 1950 instalándose definitivamente en España. http://www.eldiario.es/norte/vientodelnorte/Nestor_Basterretxea-pintor-escultor-cineasta-nacionalismo-moderno-Gaur-Equipo_57_6_280731931.html. [Fecha de acceso: 09/10/2018].

¹⁷CABAÑAS BRAVO, Miguel. *La primera Bienal Hispanoamericana de arte: Arte, política y polémica en un certamen internacional de los años cincuenta*. Madrid: Universidad Complutense, 1991.

¹⁸FUENTES VEGA, Alicia. "Franquismo y exportación cultural. El papel de "lo español" en el apadrinamiento de la vanguardia". *Anales de Historia del Arte*, (2011), págs. 183-196.

¹⁹VILLA, Rocío de la. "El origen de la crítica de arte y los salones". En: GUASCH, Ana M.ª (Coord.). *La crítica de arte. Historia, Teoría y praxis*. Barcelona: Ed. Serbal, 2003, págs. 23-61. Queremos precisar que en el marco del proyecto I+D citado, estamos intentando construir una historia del catálogo. Podemos adelantar que ya en el siglo XVII hay constancia de la existencia de éstos, como informa Francis Haskell en *El museo efímero: los antiguos maestros y el auge de las exposiciones artísticas*. Barcelona: Ed. Crítica, 2002, pág. 49.

²⁰Ver nota 2.

²¹TODA OLIVA, Enrique. "África en la pintura española actual". *Cuadernos de Estudios Africanos*, 9 (1950), págs. 119-126.

²²"V Exposición de Pintores de África", *África*, Madrid, mayo de 1954, en *V Exposición de Pintores de África*, Madrid, C.S.I.C.-Instituto de Estudios africanos, 1954, págs. 149-154 (pág. 150).

²³RUIZ GIMÉNEZ, Joaquín, "Arte y Política". *Cuadernos Hispanoamericanos*. (Madrid), 16 (1952) febrero. Cita por VILLALBA SALVADOR, M.ª Piedad. *José Francés, crítico de arte*, Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense, 2002, págs. 313, n. 890.

²⁴FRANCÉS, José. *África*, mayo (1954), pág. 152.

²⁵José Francés, Manuel Sánchez Camargo (*Pueblo*, 30 marzo 1954), Mariano Tomás (*Madrid*, 24 de marzo 1954), Antonio Cobos (*Ya*, 19 de marzo, 30 marzo 1954), Antonio Manuel Campoy (Radio Nacional de España), Juan Antonio Cabezas (*España*, Tánger, 3 de abril 1954), Germán Lopezarias (*Fotos*, 26 abril 1954), Josefina Carabias (*Informaciones*, 27 de marzo 1954), Pilar Narvió (*Pueblo*, 2 de abril 1954), Camón Aznar (*ABC*, Sevilla 2 de abril 1954), José Francés (*Domingo*, Madrid 4 de abril 1954), Heriberto Ramón Álvarez (*Diario de León*, 5 de abril 1954), Federico Galindo (*Dígame* 6 de abril 1954), José Olmos y Losada (*África*, 9 de abril 1954).

²⁶Bastacherrea, que acaba de llegar a España, venía con una fuerte influencia de Oteiza y experimentando en el discurso de la simplicidad y la geometrización.

²⁷*IV Exposición de Pintores de África*, C.S.I.C.-Instituto de Estudios Africanos, Madrid, 1953, pág. 50.

²⁸CABAÑAS BRAVO, Miguel. *La primera Bienal...* Op. cit.