

Cuando España era un mito. La creación cultural española a través del tamiz ideológico de la RDA

When Spain was a myth. Spanish Cultural Creation through the Ideological Sieve of the GDR

XAVIER MARÍA RAMOS DÍEZ-ASTRAIN

Universidad de Valladolid

xrdastrain@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7809-177X>

Recibido: 08.03.2022. Aceptado: 05.06.2022.

Cómo citar: Ramos Díaz-Astrain, Xavier María (2022). “Cuando España era un mito. La creación cultural española a través del tamiz ideológico de la RDA”, *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos*, 31: 207-229.

DOI: <https://doi.org/10.24197/ogigia/31.2022.207-229>

Resumen: La Guerra Fría modeló las culturas nacionales en los países pertenecientes a ambos bloques confrontados. España y la República Democrática Alemana no escaparon a esta lógica, a la que se sumaron dificultades específicas en sus relaciones. La forma en que la producción cultural española llegó a la RDA (canales oficiales y no oficiales) y se presentó ante sus ciudadanos —instrumentalizada al servicio del partido gobernante (SED), que ejercía un férreo control— constituye el eje fundamental de este artículo, que tendrá en cuenta también cómo afectaron el cambio de régimen en España y los cambios en las relaciones políticas España-RDA a esta transferencia cultural.

Palabras clave: España; RDA; relaciones culturales; mito antifascista; cultura de la Guerra Fría

Abstract: The Cold War shaped the national cultures of the countries belonging to the two opposing blocs. Spain and the GDR did not escape this logic, to which were added specific difficulties in their relations. The way in which Spanish cultural production reached the GDR (official and unofficial channels) and was presented to its citizens -instrumentalised in the service of the ruling party (SED), which exercised tight control- is the main focus of this article, which will also consider how the change of regime in Spain and the changes in Spain-GDR political relations affected this cultural transfer.

Keywords: Spain; GDR; cultural relations; anti-fascist myth; Cold War Culture

INTRODUCCIÓN

Hay una bibliografía relativamente abundante sobre las interacciones culturales entre España y Alemania. Sin ánimo de hacer un estado de la cuestión exhaustivo, cabe mencionar para la época contemporánea el volumen editado por Hellwig (2007) sobre los intercambios culturales en

el siglo XIX, el dossier coordinado por Janué (2008) para el siglo XX, las investigaciones de Hera (2002) y Brinkmann (2014) para entreguerras o la obra de Ruiz (2015) sobre las relaciones culturales España-República Federal de Alemania (RFA). Las relaciones culturales entre España y la República Democrática Alemana (RDA) están poco abordadas y sobre todo existen investigaciones sobre cuestiones relacionadas, como el llamado “mito español” (del que hablaremos).

Para aproximarse a estas últimas existen varios puntos de atención posibles. La modelación de las culturas en sendos países por la Guerra Fría y la participación de ambos en la “Guerra Fría Cultural”¹ es uno de ellos. En el contexto de la Guerra Fría, además, ha de tenerse en cuenta la especificidad de las relaciones España-RDA y su contraste con las relaciones España-RFA, y el papel de las relaciones culturales en el seno de las relaciones transnacionales España-RDA. Un tercer foco de interés está en examinar si la dialéctica cultural España-RDA supuso una continuidad o discontinuidad respecto a la tradición de las relaciones culturales España-Alemania, toda vez que en España hubo cambios de régimen que alteraron la política cultural en 1939 y 1975, que en la RDA se construyó un régimen socialista distinto del previo y del occidental con una nueva actitud hacia la cultura desde 1949, y que la Guerra Fría situó a ambos países en polos opuestos. Además, hay que valorar los condicionantes internos de cada país que afectaban a sus relaciones culturales. Hablamos de políticas culturales contradictorias, definidas por la geopolítica pero también por cosmovisiones y objetivos políticos internos, en la que se trataba de tamizar toda transferencia cultural con el exterior.

El trabajo presente sobre la llegada de la creación cultural española al otro lado del Muro entre 1949 y 1990 no puede cubrir todos los aspectos mencionados más que en algunos puntos concretos. El objeto de estudio, en primer lugar, se ve doblemente acotado. Dada la amplitud de lecturas del significante “cultura” y la dificultad de conceptualizar un no más

¹ Según Johnston (2010: 296, 307), la Guerra Fría modeló las culturas nacionales y definió, al mismo tiempo, “una contienda propagandística e ideológica” en la que intervinieron toda una gama de artefactos, espectáculos y eventos culturales (“Guerra Fría cultural”). La Guerra Fría —dice Gienow-Hecht (2010: 399)— confrontó cosmovisiones diferentes, formas distintas de organizar la vida cultural y de definir la modernidad, sentando nuevas formas de “transferir y vender ideas, valores, producciones y reproducciones” bajo el interés estatal y geopolítico, la ideología, la imagen del enemigo...

preciso “cultura española”, hemos optado por analizar no toda forma de transferencia cultural, sino la llegada a la RDA, en concreto, de expresiones literarias, artísticas, cinematográficas o musicales procedentes de España bajo el término más cómodo de “creación cultural”. Además, el enfoque será unidireccional, dejando para otro momento la presencia cultural germano-oriental en España. Son limitaciones imprescindibles para el actual formato.

Con estos parámetros, no obstante, es viable preguntarse sobre el peso de la Guerra Fría y de los condicionantes propios de las relaciones España-RDA en la política de Berlín Este frente a la obra cultural española: qué visión de España pretendía dar la RDA, cómo afectaba la Guerra Fría a este propósito y, en ese marco, cómo afectó el marco propio de las relaciones España-RDA, que experimentó vaivenes con el nacimiento de los dos estados alemanes en 1949, la alineación española con la política germano-occidental y el apoyo germano-oriental a la lucha antifranquista, que impidieron el desenvolvimiento de relaciones oficiales Madrid-Berlín Este, y el giro de 1973 por el que España y la RDA pasaron de rechazarse a entenderse diplomáticamente. Si tenemos en cuenta, además de los condicionantes diplomáticos, los objetivos de la política cultural interna de la RDA y su camino hacia la modernidad socialista, nos podemos preguntar sobre qué criterios rigieron para que el férreo control político germano-oriental permitiese o vetase la entrada de determinadas creaciones culturales españolas. Aquí veremos si el paso de la dictadura a la democracia en España desde 1975 afectó a la entrada de obras españolas en Alemania del Este. En definitiva, nos preguntaremos qué productos culturales españoles entraron en la RDA, cómo lo hicieron y por qué (y por qué no, en función de la Guerra Fría, las relaciones bilaterales y los objetivos interiores de la política germano-oriental). En general, inquiriremos sobre la visión que la RDA dio acerca de España a través de su creación cultural. Y examinaremos, asimismo, si dicha visión supuso continuidad o ruptura respecto a la recepción previa de productos culturales españoles en Alemania, y si fue comparable a la interacción cultural con la RFA.

Utilizaremos fuentes del Bundesarchiv (Archivo Federal, BArch), Ministerium für Kultur (Ministerio de Cultura de la RDA); de la Stiftung Archiv der Parteien und Massenorganisationen der DDR im Bundesarchiv (Fundación Archivo de Partidos y Organizaciones de Masas de la RDA en el Archivo Federal, SAPMO), Abteilung Internationale Verbindungen im ZK der SED (Departamento de Relaciones Internacionales del Partido); y

del Politisches Archiv des Auswärtigen Amtes (Archivo Político del Ministerio de Asuntos Exteriores, PAAA), Ministerium für Auswärtige Angelegenheiten (Ministerio de Asuntos Exteriores de la RDA); además de tres diarios de la RDA digitalizados: *Neues Deutschland*, *Berliner Zeitung* y *Neue Zeit*.

1. CULTURAS CONTRAPUESTAS, CULTURAS TAMIZADAS

El fin de la Segunda Guerra Mundial supuso que en buena parte de Europa los estados emprendieran políticas públicas de promoción y democratización de la cultura. La España de Franco, en el sur, y los países socialistas, al este del continente, impulsaron, sin embargo, una instrumentalización cultural con otros fines y fundamentos (Loyer, 2017: 286).

El Franquismo supuso “el fin del excepcional momento cultural que España había vivido” previamente (Fusi, 2007: 619). Franco quería evitar que su régimen tuviera “connotaciones intelectualistas” (Fusi, 2007: 620), aplicando una censura férrea sobre las manifestaciones culturales críticas más que construyendo una cultura genuina. Existía un proyecto ideológico nacionalista, católico y evocador de pasadas glorias imperiales al que servían estos métodos de control y las formas culturales que fueron floreciendo. Era un proyecto en línea similar a otros fascismos europeos, que rechazaba buena parte de los valores de la Modernidad y glorificaba un pasado ideal. La política cultural impulsada por el régimen trató de seguir estos principios. No obstante, a diferencia de Italia y Alemania, Franco aspiraba no tanto a apoyarse en unas masas fuertemente politizadas como a desmovilizarlas y desvincularlas de una política reservada para las élites de su régimen. Por eso, junto a esta cultura oficial convivió una subcultura de consumo de masas centrada en el entretenimiento y la evasión (Fusi, 2007: 629), en cuyo seno, sorteando cuidadosamente el rigor de la censura (que se fue atenuando con el tiempo, aunque nunca llegó a desaparecer), emergieron algunas expresiones no afectas a los valores franquistas o directamente críticas, a las que iremos aludiendo, y proliferaron géneros (como el cine) en los que el influjo extranjero ayudó a abrir respiraderos.

Tanto la cultura oficial como la cultura de masas estuvieron sometidas a un tamiz, a través de las distintas fórmulas de censura y control, que no permitía la libre creación en claves abiertamente opuestas a los valores del régimen. El comunismo era uno de los grandes enemigos del Franquismo

y todo lo que aparentara tener vinculación con ese movimiento era drásticamente vetado. La censura afectaba también a las manifestaciones culturales llegadas del exterior, muy especialmente a las del mundo comunista y, más enfáticamente, a las originadas en la RDA. Ésta reunía para España dos graves pecados. Por un lado, era un sistema gobernado por comunistas que aspiraban a llegar al futuro ideal previsto por Marx. Franco consideraba el comunismo como el mayor enemigo de España y esto en sí ya era una razón para rechazar la producción cultural de la RDA y otros países socialistas. Pero para el caso germano-oriental, además, regía la llamada Doctrina Hallstein, dictada por el Gobierno de la RFA, por la que cualquier país que reconociera a la RDA como Estado vería rotas sus relaciones diplomáticas con Bonn. Dado que España aspiraba a congraciarse con la RFA y lograr que ésta sirviera de puente hacia los espacios de integración occidentales, el Gobierno de Madrid se volcó celosamente en apoyar la política germano-occidental. Esto supuso censurar toda mención a la RDA con ese nombre, vetar sus símbolos... En definitiva, negar su mera existencia como Estado (Ramos, 2021b: 91-92). Lógicamente, la difusión de la producción cultural germano-oriental en España era muy difícil bajo este filtro, incluso tras normalizarse las relaciones España-RDA (1973). Tras morir Franco en 1975, sin embargo, la política cultural española viró drásticamente bajo la presión de la movilización ciudadana (Quaggio, 2011: 110). La democratización ofreció nuevas posibilidades para la entrada en España de la producción cultural germano-oriental en un nuevo marco de relaciones culturales España-RDA.

La RDA, por su parte, se regía según el patrón común de los estados socialistas, donde la cultura era la base del sistema ideológico. La política cultural de los estados socialistas era vigorosa y buscaba ceñir la expresión cultural al discurso marxista-leninista (Loyer, 2017: 301). En el caso de la RDA esto tenía todavía mayor importancia porque, mientras otros estados socialistas se asentaban sobre naciones previas, aquella —gobernada autoritariamente por la Sozialistische Einheitspartei Deutschlands (Partido Socialista Unificado de Alemania, SED)— ligaba su existencia al proyecto comunista, derivando su legitimación interna de una concreta interpretación de la historia y de esa aspiración emancipadora (Wolle, 2015: 85).

Sería inacabable una enumeración de las distinciones entre la política cultural de la RDA y la española, pero a efectos prácticos señalaremos algunas. La amplitud de la política cultural de la RDA contrastaba con la

pobreza de los medios que España invirtió hasta el final del Franquismo en cultura. Además había una radical diferencia en la actitud de la política cultural de la SED respecto al pasado, contrastando especialmente con la vocación premoderna del Franquismo una voluntad modernizadora por cauces socialistas que quería entroncar con las “tendencias progresistas” de la cultura nacional alemana. Para la SED, en la historia alemana habían confrontado tendencias reaccionarias con tendencias progresistas y de éstas derivaba la existencia de la RDA (volveremos pronto a ello), mientras que la RFA representaba las primeras (Ramos, 2017: 41-42). El triunfo de las tendencias progresistas encauzaba a la RDA por un camino que iba mucho más allá de la modernidad capitalista. Mientras el Franquismo recelaba de la modernidad, la RDA aspiraba a superarla. Además, la RDA buscaba con su política cultural integrar a sus ciudadanos en la vida política. Por último, cabe destacar el hecho de que la RDA no se democratizó hasta que el sistema entró en crisis terminal en 1989, con lo que los mecanismos dictatoriales de control político de la cultura se mantuvieron en buena medida invariables en cuatro décadas.

Lógicamente, la RDA también tamizaba cuidadosamente las expresiones culturales (pese a que oficialmente no había censura). En el contexto de Guerra Fría primaba tanto en Oriente como en Occidente un principio elemental: que no podía haber libertad para los que se consideraba enemigos de la cultura propia. En el bloque socialista no se podía dar paso a la cultura imperialista, formalista o cosmopolita occidental, frente a la que había que defender la cultura nacional (Dietrich, 2019: 782); en concreto, en la RDA, esas líneas progresistas de la cultura germana.

Para las obras procedentes de España, como a la inversa, existían varios condicionantes especiales que entroncaban directamente con la esencia del régimen germano-oriental. Cuando se fundó en octubre de 1949, la RDA proclamó ser el Estado de quienes hasta entonces habían combatido contra las clases dominantes que habían regido el Imperio, la República de Weimar y la Alemania nazi, que seguían dominando la RFA. El mito fundacional antifascista reclamaba dar continuidad a determinados momentos de la historia alemana caracterizados por la lucha contra el poder, como las guerras campesinas o las acciones del movimiento obrero (Zimmering, 2000: 37-38), y, por supuesto, con las tradiciones culturales ligadas a esa resistencia. La Guerra Civil ocupaba un lugar nada desdeñable dentro de esa experiencia, ya que un importante número de germanos (incluidos varios posteriores dirigentes de la SED) habían

formado parte de las Brigadas Internacionales. Este mito español², además, estaba reforzado por la permanencia en España hasta 1975 de la dictadura de Franco. La SED apoyó de manera activa al Partido Comunista de España (PCE) en su lucha contra el Franquismo, lo que incluía difundir la cultura antifranquista en oposición a la oficial del régimen. Éste fue uno de los aspectos configuradores de la presencia cultural española en la RDA hasta la llegada de la democracia (que no puso fin, como veremos, al mito español).

2. DESDE FUERA DEL FRANQUISMO: TRADICIÓN CULTURAL, EXILIO Y MITO ANTIFASCISTA

Veamos cómo se presentó en la RDA la producción cultural española que no procedía del Franquismo y servía al mito antifascista de la RDA, de creadores clásicos o de artistas exiliados.

Desde siglos antes se habían dado intercambios culturales entre España y Alemania. *El Quijote* era conocido en Alemania ya en 1613, cuando se representó teatralmente en Heidelberg (Rivero, 2012: 121). Desde el siglo XVIII la literatura española experimentó una amplia difusión en Alemania, donde fue elevada a la categoría de “literatura mundial” (*Weltliteratur*), hasta el punto de que “en ninguna otra época y en ningún otro lugar ha sido tan apreciada la literatura española como en Alemania durante el Romanticismo” (Neuschäfer, 2006: 77). La cultura española en su conjunto, muy influenciada por el catolicismo, ejerció una fuerte atracción sobre los sectores más conservadores de Alemania, que vieron en España la prueba de que era posible una sociedad tradicional alejada del materialismo y el liberalismo (Sánchez-Blanco, 2000: 93). Durante la República de Weimar continuó siendo así y bajo la relación privilegiada Tercer Reich-Franquismo esta identificación cultural en clave reaccionaria se acentuó.

La RDA, sin embargo, resignificó la cultura española en términos progresistas y revolucionarios tomando (a veces de forma magnificada) las muestras de resistencia contra las diversas formas de poder manifestadas a través del arte y la literatura, y engarzándolas en una cadena que simbolizaba la tradición progresista española, contrapuesta a la tradición reaccionaria del poder. Era una línea afín a la emprendida para la cultura propia desde los inicios de la RDA, cuando la SED se volcó en

² Vid. Uhl (2004).

salvaguardar y popularizar la alta cultura progresista alemana (Dietrich, 2019: 780-781). En el caso español se ve con el ejemplo de *El Quijote*, cuyo protagonista era caracterizado en las páginas del diario oficial *Neues Deutschland* ya en mayo de 1946 como un “idealista soñador de una clase en decadencia” (la nobleza) llamado a la realidad burguesa por su fiel Sancho Panza. *El Quijote* —se proclamaba— era una obra viva propiedad de la clase obrera mundial, haciendo visible el compromiso de las clases modernas con la colectividad³. Un año después el mismo diario mostraba a Cervantes como el narrador de un mundo decadente en el que Sancho simbolizaba a un pueblo que luchaba y sufría porque las normas de la época lo dictaban, pero era inmune al espejismo de un ideal caballeresco en crisis⁴. La adopción de Cervantes como autor progresista tuvo como consecuencia una amplia difusión de su obra en la RDA. El alcaíno, de hecho, fue el protagonista (renombrado como Manuel) de una opereta estrenada en 1952 en Berlín, compuesta sobre una base de música folclórica española⁵. Sobre Cervantes se celebraron coloquios y conferencias en torno al 350º aniversario de su muerte (1956) y representó para la RDA siempre un ideal de progreso social, apoyado por los estudios de destacados hispanistas como Werner Krauss, que desempeñó un importante papel en la difusión de la cultura española en la RDA.

Veamos algunos otros casos. El arcipreste de Hita fue mostrado como “un verdadero piadoso y un verdadero pecador” en una recopilación poética publicada en Leipzig en 1948. De él se ponía de manifiesto la ironía con la que abordaba su fanática religiosidad combinando adoración y frivolidad⁶. Calderón de la Barca, Tirso de Molina y Lope de Vega eran presentados como el pico más alto del teatro español⁷ y su obra fue muy conocida en la RDA. La adaptación de *El alcalde de Zalamea* presentada en enero de 1955 pretendió mostrar la lucha de un pueblo contra sus opresores, aunque sin sospechar Calderón —en opinión del comentarista Eylau— que algún día vencería⁸. La misma impresión acentuada causó en 1958 el estreno de *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega, bajo la batuta de Wolfgang Heinz⁹, o la versión televisada de *El perro del hortelano* emitida

³ *Neues Deutschland*, 12/05/1946.

⁴ *Berliner Zeitung*, 10/10/1947.

⁵ *Berliner Zeitung*, 18/09/1952.

⁶ *Berliner Zeitung*, 11/12/1948.

⁷ *Berliner Zeitung*, 17/01/1950.

⁸ *Berliner Zeitung*, 19/01/1955.

⁹ *Berliner Zeitung*, 26/03/1958.

en 1968, en la que el sirviente Tristán encarnaba —se decía— la energía del pueblo¹⁰. Ambos creadores simbolizaban el teatro popular y estuvieron presentes, junto con Tirso de Molina, María de Zayas, Mateo Alemán y otros escritores de relieve en la antología de autores del Siglo de Oro español que editó Reclam Verlag en 1966. Una biografía de Lope de Vega publicada en 1977 por Fritz Rudolf Fries terminó de hacer de Lope el autor del Siglo de Oro más conocido en la RDA. A Tirso de Molina se le prestó menos atención que a Calderón y Lope, aunque fue notable la presentación por parte de Brigitte Soubeyran en julio de 1972 de una adaptación de *Don Gil de las calzas verdes*¹¹.

La pintura española también concitó interés en la RDA, a lo que sin duda ayudó la recuperación en 1955 de una importante colección de más de 750 cuadros que la URSS se había llevado durante la Segunda Guerra Mundial: obras, entre otros, de Velázquez, Zurbarán y Murillo¹². Velázquez fue uno de los artistas españoles más conocidos en la RDA por su —según *Neues Deutschland* en 1960 con ocasión del tercer centenario de su muerte— “actitud materialista” hacia el mundo que le alejó en buena medida de las típicas pinturas de corte religioso para dedicarse a plasmar la realidad de la naturaleza y la sociedad. No por nada —insistía el medio— ya en sus primeras obras el pueblo aparecía en una posición destacada. *El triunfo de Baco* representaba el culmen de este enfoque popular, mientras que en las obras en que retrataba al rey y su familia Velázquez procuraba mostrar distancia y debilidad¹³. El pintor sevillano fue incluido en una serie de libritos de cincuenta páginas (*Maler und Werk*, “Pintor y trabajo”) sobre maestros de la pintura editada en Dresde en 1971 junto con otros españoles como Goya y Picasso¹⁴.

El artista clásico español que más reconocimiento recibió en la RDA fue Francisco de Goya. La propia política del Franquismo, que no pudo evitar identificarlo con la España “de la canalla, el eructo y el materialismo” (Rosón y Vega, 2009: 254), facilitó presentar al pintor como un referente popular frente a las élites tradicionales. Según la crítica cultural Feli Eick en 1951, su obra era “un diccionario de la vida y de la gente española”, inspiradora “por su audacia revolucionaria y su inaudita libertad”; un eslabón fundamental en la cadena progresista que comenzaba

¹⁰ *Berliner Zeitung*, 11/09/1968.

¹¹ *Neue Zeit*, 04/07/1972.

¹² *Berliner Zeitung*, 31/03/1955; *Berliner Zeitung*, 31/03/1955.

¹³ *Neues Deutschland*, 06/08/1960.

¹⁴ *Neue Zeit*, 24/07/1971.

por El Greco, seguía por Velázquez y llegaba hasta el contemporáneo Picasso¹⁵. Sus críticas contra la brutalidad humana expuesta en obras como las de *Los desastres de la guerra*, o contra la opresión, el despotismo y la Inquisición, simbolizadas satíricamente en sus *Caprichos*, hacían de Goya un artista popular. En las *Pinturas negras* —concretamente en la figura de Saturno, “un viejo monstruo salvaje de ojos saltones, la repulsiva simbolización de todas las dificultades y recreaciones causadas por la sociedad de clases”— se convertía en un “juez incorruptible de su tiempo”, especialmente de la miseria española¹⁶. Por su carácter, la obra de Goya servía para poner en evidencia al Franquismo.

En torno a Goya se desarrollaron todo tipo de actividades y creaciones. La RDA publicó en sus primeros años algunos libros sobre Goya de autores alemanes, como una novela premiada de Lion Feuchtwanger, otra del ya fallecido Manfred Schneider o una biografía con reproducciones a color¹⁷. El libro del primero —*Goya oder Der arge Weg der Erkenntnis* (“Goya o el arduo camino del reconocimiento”)— llegó a la gran pantalla casi dos décadas después de la mano del director Konrad Wolf en 1971 en coproducción con los soviéticos, mostrando también a otro creador mitificado, Cervantes, para identificar al pintor —que adquiriría una dimensión revolucionaria— y al Quijote (Lázaro y Sanz, 2017: 117). También hubo una importante exposición de obras de Goya en Dresde por los 150 años de su deceso, que sirvió para lanzar mensajes políticos contra la represión en Chile o sobre la Guerra de Vietnam¹⁸. El poeta Erich Arendt en sus *Flug-Oden* (“Odas de vuelo”, 1959) se apoyó en Goya para hablar del horror en el levantamiento de Varsovia de agosto de 1944 (Jacobs, 2019: 49). El músico Tilo Medek recibió en 1973 el encargo de preparar una composición de música electrónica sobre las *Pinturas negras*, que se estrenó en 1974 para acompañar la representación de la obra de teatro de Antonio Buero Vallejo *El sueño de la razón*¹⁹. Presentada ese mismo año de 1974 en Rostock bajo la batuta de Hanns Anselm Perten, la pieza de Buero (junto con su acompañamiento musical) fue muy bien valorada por los críticos germano-orientales como una muestra de arte progresista emanado de un país capitalista, con Goya como símbolo para los

¹⁵ *Berliner Zeitung*, 24/11/1951.

¹⁶ *Neue Zeit*, 12/09/1970.

¹⁷ *Berliner Zeitung*, 16/04/1953.

¹⁸ *Neues Deutschland*, 21/09/1978.

¹⁹ *Neues Deutschland*, 17/11/1974.

intelectuales sometidos a las dictaduras de España y Chile²⁰. En definitiva, Goya estaba muy presente en la RDA como ejemplo de la cultura española progresista, aunque no siempre con las consecuencias deseadas. Su potencial revolucionario no escapó a los ojos de algunos disidentes, como los poetas Günter Kunert o Heinz Czechowski, que utilizaron a Goya para criticar indirectamente al régimen eludiendo la censura (Jacobs, 2019: 51).

También algunos artistas y escritores antifascistas contemporáneos — vivos o muertos, de tiempos de la guerra y opositores al Franquismo— se presentaron en conexión directa con los creadores progresistas descritos, conformando conjuntamente una cultura popular opuesta a la de las élites. En el terreno de la pintura Pablo Ruiz Picasso, exiliado en París, era el representante más distinguido. Picasso se consideraba un “violento rompedor de anticuados mundos formales” cuya conexión con la realidad nunca se había perdido, pese a sus derroteros artísticos. Su “realidad pictórica” estaba en íntima ligazón con el mundo real y su deformación de las formas humanas, tan visible en *Guernica*, era la manera insuperable de plasmar “los horrores de la guerra moderna”²¹. Como señalaba Paul Thiel en *Neues Deutschland* ya en 1980, cuando Picasso pintó *Guernica* “vio la catástrofe mundial que estaba a punto de producirse, pero también vio la resistencia de su pueblo, en el que tenía puestas sus esperanzas”²². *Guernica* fue, con diferencia, su obra más conocida en la RDA, pero no fue la única. A lo largo de los años se mostraron al público otros trabajos del pintor, como en 1978, cuando se exhibió en Berlín una extensa colección de sus grabados (ya había, desde el año anterior, algunas piezas de Picasso expuestas de forma permanente)²³, o en 1988, cuando el Altes Museum de Berlín inauguró una exposición con varias obras suyas²⁴.

En el ámbito musical, la figura de Manuel de Falla fue presentada en la RDA como la de una víctima directa del régimen que había sido obligado por los “francofascistas” a exiliarse a Sudamérica²⁵ y su música fue ampliamente interpretada en el país como muestra de la cultura nacional española. En el terreno literario, varios escritores y poetas antifascistas fueron ensalzados como continuadores de autores como Cervantes. Antonio Machado, muerto en el exilio en 1939, era “el primero

²⁰ *Berliner Zeitung*, 24/10/1974.

²¹ *Neue Zeit*, 25/10/1966.

²² *Berliner Zeitung*, 26/07/1980.

²³ *Neues Deutschland*, 18/12/1978.

²⁴ *Neues Deutschland*, 01/12/1988.

²⁵ *Berliner Zeitung*, 23/11/1956.

que escribió el lamento y la acusación del mundo en verso” en España. Años después de su muerte, señalaban los escritores Kurt y Jeanne Stern en *Berliner Zeitung*, Franco aún temía su legado. A Miguel Hernández lo recordaban como un poeta siempre al lado de su pueblo “disparando y escribiendo poesía”²⁶. La obra de ambos se dio a conocer en diversas publicaciones y en los medios, así como la de los poetas vivos Rafael Alberti y Marcos Ana o el también rapsoda y novelista Jesús López Pacheco. Alberti y María Teresa León fueron entrevistados en enero de 1956, tras intervenir en un congreso de escrituras germano-orientales, por *Berliner Zeitung* y recalcaron su compromiso antifascista²⁷. Varias ediciones de sus poesías aparecieron en la RDA a lo largo de los años. Marcos Ana cobró relevancia en la RDA desde 1961, cuando fue liberado de una larga estancia en prisión que hizo de él el prototipo de preso político y posterior luchador por los derechos de los reos. Sus poemas, nacidos entre rejas, fueron difundidos en la RDA desde ese año para apelar a la amnistía en España²⁸. Un evento de solidaridad antifranquista celebrado en Berlín en junio de 1962 tuvo como protagonistas, entre otros, a sendos poemas de Ana y López Pacheco. En octubre de ese año el primero acudió a varias ciudades de la RDA, donde se reunió con varios dirigentes y participó en actividades literarias y de solidaridad antifranquista²⁹. En varias ocasiones posteriores los medios germano-orientales publicaron entrevistas con él y noticias sobre sus actividades y obras.

El escritor antifascista español más ensalzado fue Federico García Lorca. Aunque nunca había sido comunista, estuvo muy presente en la vida cultural de la RDA. Su fusilamiento era señalado como el comienzo sangriento del Franquismo³⁰ y su figura simbolizaba la España que la guerra y la dictadura habían aplastado. Según escribía en 1952 Jürgen Rühle, en sus poemas temblaban “la melancolía y la pena que han habitado en los pueblos españoles durante siglos”. Pese a no ser de ningún partido (pues “no era una poeta de la lucha política”), los acontecimientos le habían llevado a acercarse cada vez más a ese terreno y había publicado sus últimos poemas en revistas revolucionarias³¹. Había utilizado el teatro —sancionaba *Berliner Zeitung* en 1956— para promover la reconstrucción

²⁶ *Berliner Zeitung*, 15/07/1966.

²⁷ *Berliner Zeitung*, 18/01/1956.

²⁸ *Neues Deutschland*, 15/09/1961.

²⁹ *Neues Deutschland*, 25/05/1965.

³⁰ *Berliner Zeitung*, 23/03/1948.

³¹ *Berliner Zeitung*, 30/07/1952.

de España en tiempos de la república³². Su obra estaba llamada a perdurar después de Franco³³. En el septuagésimo aniversario de su nacimiento (1969), el escritor Friedemann Berger situaba su obra a medio camino entre la tradición española y la modernidad que encarnaban personajes como Picasso o Miró, en un encuentro con un hombre aún no “completamente triturado en el curso del capitalismo”³⁴. Esta clase de consideraciones perduraron en los medios de la RDA durante cuatro décadas, siendo Lorca —con diferencia— el autor español del siglo XX más conocido. Era una lectura revolucionaria que resaltaba la faceta popular y educativa de Lorca, así como su triste final bajo las armas de los golpistas.

Hubo varias ediciones de sus obras: en 1948, 1956... En los setenta se editaron numerosas obras suyas bajo los esfuerzos de Carlos Rincón, un investigador de raíces colombianas empleado en la Academia de Ciencias. También, pese a algunos problemas de derechos de autor en los cincuenta, se presentaron varias de sus piezas teatrales: *Bodas de sangre* (ya en 1949, en Berlín), *Yerma* o *La casa de Bernarda Alba*. Ésta fue de las más exitosas y representadas a lo largo del tiempo, considerada por la crítica germano-oriental como un reflejo de la “tragedia de las mujeres” españolas y un “llamado contra la tiranía y el despotismo”³⁵. Lorca también estuvo presente en otros tipos de actividades y producciones culturales. En 1949, por ejemplo, inspiró el poemario de Louis Fürnberg *Die spanische Hochzeit* y en 1955 motivó la composición orquestal *Romanzero* de Günter Bialas, de la misma manera que bastantes años después, en 1982, Udo Zimmermann se apoyó en *La zapatera prodigiosa* para diseñar su ópera *Die wundersame Schustersfrau*. El exiliado chileno Víctor Contreras dedicó también al de Vízcar su juego de imágenes *García* (Berlín, 1987). También se publicaron algunas biografías, como la de Carlos Rojas (1984).

En la propia RDA residieron algunos creadores españoles que volcaron su labor en apoyar el socialismo. Un relato detallado escapa a nuestros objetivos, pero es justo mencionar al escenógrafo y pintor José Sancha, al cartelista Josep Renau (que hizo importantes murales en ciudades como Halle o Erfurt) o a la pintora Nuria Quevedo, que a su vez

³² *Berliner Zeitung*, 04/10/1956.

³³ *Neue Zeit*, 12/11/1960.

³⁴ *Neue Zeit*, 05/06/1969.

³⁵ *Neue Zeit*, 17/07/1956.

recogió en sus obras motivos de autores previos como Cervantes, Quevedo o Miguel Hernández. De hecho, en 1976 diseñó con la inspiración de las *Pinturas Negras* de Goya el cartel de la exposición *Es ist Zeit* (Ya es hora), organizada por la SED para apoyar las transformaciones en España y reivindicar la “libertad y democracia en los países del mundo imperialista”. Esta exposición reunió obras y textos de varios creadores españoles, siendo una gran muestra de cómo la tradición española se sumaba a los autores antifascistas y comunistas contemporáneos para configurar un imaginario cultural progresista hispánico, útil para los objetivos políticos de la RDA (Ramos, 2021a: 95-96).

3. DESDE EL INTERIOR DE ESPAÑA DEL FRANQUISMO A LA DEMOCRACIA

La llegada directa de productos culturales españoles a través de canales oficiales o formalmente reconocidos de España también fue sometida en la RDA a un filtro ideológico, tanto en el periodo franquista como en la democracia posterior.

La cultura oficial u oficiosa de la España franquista recibió en sus inicios una atención mínima. Además de los políticos había obstáculos técnicos. España y la RDA carecían de comunicaciones postales y telefónicas, y los intercambios comerciales se desarrollaron en la clandestinidad hasta la firma del primer acuerdo interbancario en 1961. En los primeros años cincuenta no hubo intercambios culturales con España, lo que contrastaba con la rapidez con la que España y la RFA dieron impulsaron sus relaciones culturales tras la Segunda Guerra Mundial, en teórica continuidad de la “tradicional amistad” hispano-alemana, como motor de sus relaciones bilaterales (Ruiz, 2015: 205).

Sin embargo, en el segundo lustro de la década la situación cambió. En 1957 la Orquesta Filarmónica de Dresde realizó una gira por España y quedaron abiertas las puertas a la realización de actuaciones de un país en el otro bajo criterios comerciales³⁶. Al mismo tiempo, las autoridades germano-orientales planearon invitar a la cantante española Nati Mistral y a un grupo de bailarines a un programa de actividades culturales previsto para junio de ese mismo año³⁷. La estancia de Mistral y compañía en

³⁶ Vid. Ramos (2019).

³⁷ “Bericht über die bestehenden Kontakte zwischen der Deutschen Demokratischen Republik einerseits und Spanien und Portugal andererseits”, 1957, Politisches Archiv des Auswärtigen Amts (PAAA) MfAA M1 A12332.

Berlín, que incluyó encuentros con los ciudadanos, dio paso a un espectáculo de la Compañía de Ballet Español Ximénez-Vargas en octubre.

Quedaba normalizada la realización de actuaciones españolas en la RDA, bajo el control de las autoridades y, lógicamente, sin ser posible la difusión en las mismas de los valores ideológicos franquistas. La línea al respecto era clara, como muestran las directrices impartidas ante una actuación de ballet en 1961: debían analizarse el repertorio, los componentes, etc.; debía realizarse un “examen cuidadoso” antes de dar el visto bueno a la actuación³⁸. Además, al no haber relaciones políticas —es más: al rechazarse el menor entendimiento— no podía haber tampoco relaciones culturales oficiales. Todas las actuaciones un número ínfimo regían sobre la base de criterios comerciales.

A pesar de la censura, desde fines de los cincuenta aparecieron en España formas de cultura opositora en torno al realismo social, que expresaban la sensibilidad y las ideas de las generaciones españolas crecientemente rebeldes ante el régimen; unas formas de creación, además, influenciadas por el marxismo, con muchos de sus protagonistas vinculados al PCE (Fusi, 2007: 649). La RDA aprovechó los canales comerciales establecidos para hacerse eco de estas expresiones culturales. Se publicaron, así, algunas obras de escritores críticos residentes en España, como *Las ciegas hormigas* de Ramiro Pinilla en 1966, *Primera memoria* de Ana María Matute en 1967, una compilación de veintinueve narradores españoles en 1970 o *Los plátanos de Barcelona* del comunista Víctor Mora en 1971.

Donde mejor se aprovecharon las posibilidades de intercambio fue en el teatro y el cine. El director Juan Antonio Bardem, miembro del PCE, que en 1955 había afirmado del cine español que era “políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítrico” (Fusi, 2007: 631), tuvo una gran difusión en la RDA gracias al enfoque militante de sus filmes. Hasta su arresto en febrero de 1956 no recibió atención en la RDA, pero su liberación fue festejada como resultado de fuertes protestas de artistas internacionales. Para la RDA, Bardem se había convertido —gracias, entre otras cosas, a *Muerte de un ciclista* (1955), cuya proyección fue obstaculizada en España— en un exponente intelectual antifascista que mostraba en sus trabajos “la vida

³⁸ Carta de Nicke a Räscher, 22/07/1961, Bundesarchiv (BArch) DR 1/18681.

cotidiana de España sin maquillaje”³⁹. Con *Calle mayor* (1956), Bardem fue elevado a la categoría de “uno de los artistas de cine más importantes de nuestro tiempo”⁴⁰ y veinte años después llegó incluso a visitar el país. Otros directores, como Luis Buñuel o Carlos Saura, tuvieron también eco en la RDA por los temas de sus películas y por sus problemas con el régimen.

En cuanto al teatro, las únicas obras de la España de aquel tiempo que se presentaron en la RDA tenían temas sociales o políticos claros, como la citada de Buero Vallejo o *La camisa* de Lauro Olmo, estrenada en Berlín en junio de 1964 como una representación de cómo la dictadura franquista había arrebatado su derecho a la felicidad y dignidad humana a los trabajadores españoles⁴¹. Esta obra había sido dirigida por Alberto González Vergel en España en 1962, con quien probablemente hablaron los alemanes para preparar su versión, ya que por estos años desarrolló una relación con el Ministerium für Kultur (Ministerio de Cultura). En 1965 se planificó una estancia de Vergel en la RDA que no fructificó⁴² y entre el director y el ministerio se intercambiaron algunos materiales⁴³. Vergel, además, medió para poner en contacto a su amigo Claudio Guerín, cineasta, con algunas personalidades germano-orientales⁴⁴. A través del PCE, la RDA entabló relación con otros personajes del mundo del teatro, como Alfonso Sastre y José María de Quinto, para quienes se intentó organizar un viaje a la RDA en dos ocasiones sin éxito en 1964⁴⁵ (pese a esto, en años posteriores se representaron en la RDA varias obras de Sastre y se protestó activamente cuando en 1966 fue encarcelado⁴⁶).

La normalización diplomática de la RDA y España en 1973 modificó sólo ligeramente la situación. Pese al tendido de puentes políticos y a cierta apertura cultural a comienzos de la era Honecker en la RDA, permanecía la distancia ideológica. En junio de 1974 la RDA descartaba la posibilidad de suscribir con España alguna clase de acuerdo cultural. Los intercambios

³⁹ *Berliner Zeitung*, 29/03/1956.

⁴⁰ *Neue Zeit*, 10/10/1957.

⁴¹ *Neues Deutschland*, 07/06/1964.

⁴² “Aufenthaltsplan für den Gast aus Mexico: Herrn Vergel”, 1965, BArch DR 1/18681.

⁴³ Carta de Karin Gruner a Alberto González Vergel, 02/03/1966, BArch, DR 1/18681.

⁴⁴ Carta de Alberto González Vergel a Irene Gysi, 07/01/1971, BArch, DR 1/18681.

⁴⁵ Carta de Santiago Álvarez al Comité Central de la SED, 10/02/1964, Stiftung Archiv der Parteien und Massenorganisationen der DDR im Bundesarchiv (SAPMO) DY 30/97706; carta de Paul Markowski al Ministerium für Kultur, 14/04/1964, SAPMO DY 30/97706.

⁴⁶ *Neues Deutschland*, 30/09/1966.

deberían acordarse diplomáticamente por interés comercial y ya en 1977-78 se examinaría la posibilidad de elaborar algún plan cultural conjunto. Asimismo, “todos los intentos de desviación ideológica por parte de España” debían rechazarse⁴⁷. Con el aumento de la relación política crecieron los intercambios culturales. Según un informe, en 1974 se celebraron por vez primera actividades culturales de importancia sobre una base comercial y en 1975 no debería cambiar el sistema⁴⁸. La ruptura de las relaciones diplomáticas en septiembre de 1975 no supuso grandes cambios. Las actividades planificadas se mantuvieron, pero se suspendió la preparación de otras nuevas (Ramos, 2021a: 86).

El retorno de las relaciones en 1977 bajo otro contexto sentó las bases para nuevas formas de intercambios culturales. Ahora la SED estimaba viable suscribir un acuerdo cultural sobre el que elaborar un plan de trabajo conjunto⁴⁹. El Ministerium für Kultur preparó un borrador de acuerdo que fue trasladado a las autoridades españolas y en mayo de 1978 se celebraron negociaciones en Berlín que culminaron con su firma⁵⁰. El articulado contemplaba diversos canales para difundir las respectivas manifestaciones culturales y deportivas, como la contratación de conjuntos musicales y artísticos, la celebración de estancias, ayudas económicas, intercambios de materiales, etc.; y creaba una Comisión Mixta para supervisar su cumplimiento⁵¹.

El acuerdo se concretó en varios programas culturales conjuntos. El primero, para los años 1979-80, detalló el número de intercambios de expertos, artistas, etc., que efectuarían ambos países en el periodo, las ayudas que se concederían, las líneas de colaboración directa entre organismos y universidades, la realización de semanas de cine de ambos estados y exposiciones de creadores contemporáneos, actividades literarias

⁴⁷ “Konzeption für die Entwicklung der Beziehungen der DDR zu Spanien”, 28/06/1974, PAAA MfAA M1 C1262/77.

⁴⁸ “Einschätzungs Spanien. Januar-Oktober 1974”, 1974, BArch DR 1/13588.

⁴⁹ “Konzeption für die Entwicklung der Beziehungen zwischen der DDR und Spanien in den Jahren 1977/78”, 1976/1977, PAAA MfAA M1 C3589.

⁵⁰ Información estrictamente confidencial n.º 84/V “Kulturabkommen DDR-Spanien”, 22/05/1978, PAAA MfAA M95 8731.

⁵¹ “Abkommen zwischen der Regierung der Deutschen Demokratischen Republik und der Regierung des Königreiches Spanien über die kulturelle und wissenschaftliche Zusammenarbeit”, 03/10/1978, BArch DR 1/13588.

y otras cosas del estilo⁵². A este programa siguieron otros continuistas para 1981-1983⁵³, 1983-1986 (más ambicioso)⁵⁴ y 1987-1989⁵⁵. No obstante, la presencia cultural española en la RDA siguió determinada por criterios políticos, lo que no afectaba en exclusiva a España; por ejemplo, la RDA seleccionaba cuidadosamente a los visitantes estadounidenses de intercambio cultural (Gienow-Hecht, 2010: 406).

Pero esto no puede achacarse exclusivamente al control. En los balances que las autoridades germano-orientales fueron elaborando para evaluar el cumplimiento de los programas eran frecuentes las quejas de la poca implicación de España, que dejaba en manos alemanas la iniciativa. El reducido interés del Gobierno español en llevar la producción cultural del país a la RDA y los filtros políticos que ésta imponía supusieron que el tipo de intercambios no variase apenas. Las creaciones culturales españolas contemporáneas difundidas en la RDA siguieron siendo en buena medida cercanas a las posiciones políticas germano-orientales, que continuaban la línea previa.

El evento cultural español más importante celebrado en la RDA en estos años fue la Semana de Cine Español (Berlín, Halle y Schwerin, 15-22 de octubre de 1981). Se proyectaron seis películas (*Viva la clase media* de José María González Sinde, *La miel* de Pedro Maso, *Companys, proceso a Cataluña* de Josep María Forn, *Las largas vacaciones del 36* de Jaime Camino, *Camada negra* de Manuel Gutiérrez Aragón y *Miedo a salir de noche* de Eloy de la Iglesia)⁵⁶. En noviembre de 1984 y enero de 1985, en dos partes, hubo un ciclo de cine español en colaboración con la Filmoteca Española en Berlín, Leipzig y Dresde, con filmes como *El crimen de Cuenca* (Pilar Miró), *La escopeta nacional* (Luis García

⁵² “Programa de cooperación cultural y científica entre el Gobierno de la República Democrática Alemana y el Gobierno de España para los años 1979 y 1980”, 16/02/1979, BArch DR 1/13588.

⁵³ “Programm für die kulturelle und wissenschaftliche Zusammenarbeit zwischen der Regierung der Deutschen Demokratischen Republik und der Regierung Spaniens für die Jahre 1981, 1982 und 1983”, 09/04/1981, BArch DR 1/11539.

⁵⁴ “Programm für die kulturelle und wissenschaftliche Zusammenarbeit zwischen der Regierung der Deutschen Demokratischen Republik und der Regierung Spaniens für die Jahre 1984, 1985 und 1986”, 13/01/1984, SAPMO DY 30/13499.

⁵⁵ “Programa de cooperación cultural y científica entre el Gobierno de la República Democrática Alemana y el Gobierno de España para los años 1987, 1988 y 1989”, 13/03/1987, SAPMO DY 30/13499.

⁵⁶ *Neue Zeit*, 19/10/1981.

Berlanga) o *Bodas de Sangre* (Carlos Saura)⁵⁷. También hubo todos los años actuaciones musicales mayoritariamente clásicas. En la celebración del 750º aniversario de Berlín (1987) actuaron artistas españoles como Josep Carreras o Antonio Gades, muy celebrados por los medios. Yendo al terreno pictórico destacó la exposición de unas cuarenta obras de artistas contemporáneos (Joan Miró, Salvador Dalí, José Guerrero...) en el Altes Museum de Berlín en agosto de 1985⁵⁸; una nota diferenciadora y mínima respecto a la política de presentar solamente obras de la tradición progresista o de autores antifascistas modernos, que había regido también en el cine, la música, la literatura o el teatro, descartándose las creaciones menos politizadas o adscritas a otra línea ideológica.

CONCLUSIONES

Las grandes diferencias políticas y sociales entre España y la RDA tuvieron, como se ha visto, su plasmación en una entrada muy filtrada de creaciones culturales españolas. Buena parte eran obras de la alta cultura española previas al Franquismo, que podían ser interpretadas o resignificadas en una clave afín al proyecto ideológico germano-oriental, o fruto del exilio. Desde la España contemporánea la entrada de obras en la RDA se realizó de una forma fuertemente condicionada por el estado de las relaciones bilaterales España-RDA (mínimas hasta 1973), bajo criterios comerciales y siempre bajo un firme tamiz ideológico, primando aquellas muestras que, según el criterio de la SED, representaban la voluntad popular de emanciparse del Franquismo y emprender un camino de progreso social; una situación que no varió ostensiblemente con la normalización diplomática y la llegada de la democracia, pese a suscribirse un acuerdo y varios programas de intercambio cultural de débil implantación (entre otras cosas, por el escaso interés del Gobierno español).

Sólo a través de los canales dirigidos o autorizados por el Gobierno de la RDA se difundieron obras y autores, conciertos, literatura, teatro... procedentes de España en cualquier época. En ello se constata la relevancia del contexto de la Guerra Fría y, bajo éste, del particular marco de las relaciones de España con la RDA, cuyo contraste con el florecimiento de los intercambios culturales España-RFA era parejo al signo opuesto de las

⁵⁷ *Berliner Zeitung*, 06/11/1984.

⁵⁸ *Berliner Zeitung*, 17/08/1985.

relaciones de España con las dos Alemanias. Tal panorama respondía, entre otras cosas, a la significación que tenía España para los dirigentes de la SED, muchos de ellos antiguos brigadistas, que apoyaban en el mito español el mito antifascista de la RDA (de hecho, podemos apreciar la misma distinción entre cultura progresista y cultura reaccionaria que la RDA aplicaba a la cultura alemana en su posición ante la creación cultural española) y apoyaban la lucha antifranquista de los comunistas españoles. El trato otorgado a la obra cultural española, los estrictos criterios políticos utilizados para su difusión en la RDA, respondían a los objetivos legitimadores del poder de la SED.

Cabe destacar, por último, algo de lo que ya advertíamos: éste es un estudio parcial que arroja luz sólo sobre algunas facetas de la transferencia cultural España-RDA, infinitamente más amplia que la faceta unidireccional y reducida a los productos culturales que aquí hemos tratado. Pero ya tenemos algunas pistas.

BIBLIOGRAFÍA

- Brinkmann Schuermann, Doris-Hildegard (2014), *La teoría de la transferencia cultural y la construcción de un referente cultural alemán en la España de entreguerras (1919-1936)*, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/28141/> (fecha de consulta: mayo de 2021).
- Dietrich, Gerd (2019), *Kulturgeschichte der DDR. Band I. Kultur in der Übergangsgesellschaft 1945-1957*, Bonn, Bundeszentrale für politische Bildung.
- Fusi Aizpurúa, Juan Pablo (2007), “Tercera parte. La cultura”, en Santos Juliá, José Luis García Delgado, Juan Carlos Jiménez, y Juan Pablo Fusi (eds.), *La España del siglo XX*, Madrid, Marcial Pons, pp. 528-714.
- Gienow-Hecht, Jessica C. E. (2010), “Culture and the Cold War in Europe”, en Melwyn P. Leffler y Odd Arne (dirs.), *The Cambridge History of the Cold War. Volume I. Origins*, E-Book, Nueva York,

Cambridge University Press, pp. 398-419. DOI: <https://doi.org/10.1017/CHOL9780521837194.020>.

Hellwig, Karin (2007), *Spanien und Deutschland: Kulturtransfer im 19. Jahrhundert = España y Alemania: intercambio cultural en el siglo XIX*, Madrid/Fránkfort del Meno, Iberoamericana/Vervuert.

Hera Martínez, Jesús de la (2002), *La política cultural de Alemania en España en el período de entreguerras*, Madrid, CSIC.

Jacobs, Helmut C. (2019), “La dimensión política en la poesía sobre la obra de Goya”, en José Ignacio Calvo Ruata (coord.), *Goya en la literatura, en la música y en las creaciones audiovisuales: actas del seminario internacional*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, pp. 29-64. Disponible en: <https://ifc.dpz.es/publicaciones/ver/id/3777> (fecha de consulta: mayo de 2021).

Janué i Miret, Mauricio (2008), Dossier “España y Alemania: historia de las relaciones culturales en el siglo XX”, en *Ayer*, 69, pp. 11-185. Disponible en: <https://revistaayer.com/anteriores/108> (fecha de consulta: mayo de 2021).

Johnston, Gordon (2010), “Revisiting the cultural Cold War”, en *Social History*, 35, pp. 290-307. DOI: <https://doi.org/10.1080/03071022.2010.486581>.

Loyer, Emmanuelle (2017), *Une brève histoire culturelle de l'Europe*, París, Flammarion.

Neuschäfer, Hans-Georg (2006), “Canonización, decanonización y resurrección: los avatares de la literatura española en Alemania”, en *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, XI, pp. 75-84. Disponible en: <https://biblioteca.org.ar/libros/140795.pdf> (fecha de consulta: mayo de 2021).

Quaggio, Giulia (2011), “Política cultural y transición a la democracia: el caso del Ministerio de Cultura UCD (1977-1982)”, en *Historia del presente*, 17, pp. 109-25. Disponible en:

<http://historiadelpresente.es/sites/default/files/revista/articulos/17/historiapresente17-2011.pdf> (fecha de consulta: mayo de 2021).

Ramos Díez-Astrain, Xavier María, (2021a), *A través del Telón de Acero. Historia de las relaciones políticas entre España y la RDA (1973-1990)*, Madrid, CEPC.

Ramos Díez-Astrain, Xavier María (2019), “La Orquesta Filarmónica de Dresde en España, 1957: un ejemplo de diplomacia cultural”, *Revista de Historia Actual*, 14 (16-17), pp. 129-38. Handle: <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/42775>.

Ramos Díez-Astrain, Xavier María (2021b), “Valores confrontados: la construcción de la imagen de la RDA en la España franquista”, en Teresa Gómez Trueba y Janett Reinstädler (eds.), *Extranjeros, turistas, migrantes. Estudios sobre identidad y alteridad en las culturas hispánicas contemporáneas*, Madrid/Fránkfort del Meno, Iberoamericana/Vervuert, pp. 89-104.

Ramos Díez-Astrain, Xavier María (2017), “Verso la nazione socialista tedesca. I discorsi nacionalista e di classe nella DDR”, en *Nazioni e Regioni*, 9, pp. 35-53. Handle: <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/34483>.

Rivero Iglesias, Carmen (2012), “El inicio de la recepción cervantina en Alemania: las primeras adaptaciones teatrales del Quijote”, *Anales Cervantinos*, XLIV, pp. 121-32. DOI: <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2012.006>.

Rosón, María y Vega, Jesusa (2009), “Goya, de la República al Franquismo. Reinterpretaciones y manipulaciones (1936-1950)”, en Miguel Cabañas Bravo, Amelia López-Yarto Elizalde, y Wifredo Rincón García (coords.), *Arte en tiempos de guerra*, Madrid, CSIC, pp. 245-259.

Ruiz Escudero, Inés (2015), *Franco y Adenauer: la diplomacia cultural hispano-germana en los años cincuenta*, Valladolid, Universidad de Valladolid.

Sánchez-Blanco Parody, Francisco (2000), “España, inspiración para conservadores alemanes; Alemania, admiración de progresistas españoles. Carl Schmitt: un ejemplo de malentendidos de fondo”, en Jaime de Salas y Dietrich Briesemeister (coords.), *Las influencias de las culturas académicas alemana y española desde 1898 hasta 1936*, Madrid/Fránkfort del Meno, Iberoamericana/Vervuert, pp. 91-110. Disponible en: https://publications.iai.spk-berlin.de/receive/riai_mods_00001702 (fecha de consulta: mayo de 2021).

Uhl, Michael (2004), *Mythos Spanien. Das Erbe der Internationalen Brigaden in der DDR*, Bonn, Dietz Verlag.

Wolle, Stefan (2015), “Der große Plan- Alltag und Herrschaft in der DDR 1949-1961”, en Stefan Wolle, *Die DDR. Eine Geschichte von der Gründung bis zum Untergang*, Bonn, Bundeszentrale für politische Bildung.