

ARTE PARA UNA GUERRA. LA ACTIVIDAD ARTISTICA EN LA ESPAÑA REPUBLICANA DURANTE LA GUERRA CIVIL*

José Alvarez Lopera

* Este trabajo es un desarrollo de la conferencia leída por el autor en el Círculo de Bellas Artes de Madrid el 7 de marzo de 1990 dentro del ciclo "El arte español del siglo XX"

El descubrimiento hace unos años de un importante fondo de obras realizadas durante la guerra civil y su exhibición en sendas muestras celebradas en Barcelona y Madrid (1), ha vuelto a poner de actualidad la producción artística de esos años ampliando considerablemente nuestro conocimiento sobre algunas parcelas que, a falta de obras e incluso de testimonios gráficos, habían quedado hasta ahora en una discreta penumbra. La escasa calidad de la mayor parte de las obras descubiertas servirá, a buen seguro, para ahondar en la discusión de cuestiones como la del compromiso artístico, las consecuencias de poner el arte al servicio de la propaganda e incluso la de la viabilidad misma de un arte de guerra. Hay ya ejemplo de ello: la lúcida aportación que hizo Antonio Saura al Catálogo de la exposición de Barcelona (2). Pero al margen de alimentar esta discusión, el hallazgo ha permitido iniciar una reconsideración del conjunto de la actividad artística durante la guerra civil. Hasta entonces, nuestra visión del arte de la guerra se fundaba en lo esencial en el ejemplo mítico del Pabellón de París y las obras de vanguardia integradas en él, en otro ejemplo no menos; mítico de "realismo social" (*Madrid, 1937*, de Horacio Ferrer) y en la amplia producción de obra gráfica y sobre todo de carteles (éstos exhibidos hasta la náusea durante los últimos años). Lo hallado en Barcelona es únicamente una pequeña parte -y quizá sólo hasta cierto punto significativa- de lo que se produjo en los campos de la pintura y la escultura, pero ha tenido la virtud de poner sobre el tapete la necesidad de una investigación más profunda. No sólo sobre la producción misma, sino también sobre los presupuestos ideológicos y estéticos que la informaron. Y desde luego, debe descartarse de entrada la idea -lanzada con motivo de la exposición de Barcelona- de que lo que se produjo entre 1936 y 1939 fuese un "Arte contra la guerra". La buena voluntad política de los autores de la exposición era patente, pero el planteamiento no pudo ser más atrabiliario, ya que lo que indiscutiblemente se hizo entonces fue, casi sin excepciones, un arte de guerra. O, si se quiere, de propaganda.

Las bases de la política republicana de Bellas Artes. El Ministerio Hernández

Hasta la formación del gobierno Largo Caballero, las instituciones culturales republicanas se habían hallado desarboladas y el Ministerio, regentado por los institucionalistas, en trance de parálisis. El Ministro de Instrucción Pública había sido, desde el 19 de julio, Francisco Barnés, uno de los políticos más prominentes de la Institución Libre de Enseñanza y -como todos ellos- claramente desbordado por la tragedia que se acababa de desencadenar. Y el Director General de Bellas Artes D. Ricardo de Orueta, un hombre de estudio más que político a fin de cuentas, que tampoco parecía muy idóneo para formar parte de una administración de guerra. El Ministerio parecía, pues, predestinado a ir a rastras de los sucesos. Y, efectivamente, lo fue. En julio y agosto la política cultural republicana se coció fuera de él. Las iniciativas partieron todas de organismos como la Alianza de Intelectuales Antifascistas, Cultura Popular o Altavoz del Frente.

Con Jesús Hernández, uno de los dos comunistas que entraron en el gobierno Largo Caballero (el otro fue Uribe, en Agricultura), las cosas comenzaron a cambiar. El era diputado a Cortes por Córdoba y hasta esos momentos había dirigido *Mundo Obrero*. Como

Subsecretario nombró a Wenceslao Roces, también comunista y catedrático de Derecho Romano. Y para sustituir a Orueta en la D.G.B.A. llamó a José Renau, un valenciano de apenas 30 años que había abandonado la pintura de caballete por la gráfica y el fotomontaje siguiendo las huellas de Heartfield y que, perteneciendo al P.C.E. desde 1931, había sido el fundador de la Unión de Escritores y Artistas Proletarios en Valencia y de la revista Nueva Cultura. Los tres se apoyarían para fijar su política en la Alianza de Intelectuales Antifascistas, en la que tanto Roces como Renau había desempañado cargos.

La Alianza había nacido como sección española de la Asociación Internacional de Escritores Antifascistas, un frente cultural creado por los intelectuales europeos del área comunista que asistieron al I Congreso de Escritores Soviéticos celebrado en Moscú en 1934, en el que se fijó la doctrina del realismo socialista (3). Aunque se daba en ella un predominio de miembros o simpatizantes del P. C. E. (lo que resulta lógico se tenemos en cuenta sus antecedentes: sus organizadores fueron los intelectuales comunistas que en 1933 crearon la Unión de Escritores y Artistas Revolucionarios a semejanza de su homónima francesa), la Alianza tenía en esos momentos un marcado carácter frentepopulista. En ella estaban Roces y Alberti, pero también católicos como Bergamín, azañistas como Ricardo Baeza y socialistas como Barral y Maroto (4). De hecho había logrado aglutinar en los días que siguieron al alzamiento a lo más válido de la intelectualidad española. Y el ministerio Hernández buscaría en ella el vivero de hombres e ideas que necesitaba para poner en pie su programa. En una entrevista publicada a los pocos días de la llegada de Hernández al ministerio, Alberti afirmó que "las diferentes secciones empiezan ya a ir actuando, y, de acuerdo con el Ministerio de Instrucción Pública, la Alianza realizará la labor de agitación que a la hora presente corresponde, y, luego, la seria y perseverante renovación artística que la paz exigirá" (5). No hablaba por hablar: en esos días la prensa informó de que la Sección de Artes Plásticas de la Alianza había realizado: informes sobre el funcionamiento de las Escuelas de Bellas Artes, de Artes Gráficas y Artes y Oficios y había preparado un proyecto de reforma de la Academia de San Fernando y otro de la enseñanza musical, suprimiendo los conservatorios y creando la Escuela Nacional de Música y la Orquesta Nacional (6).

Hernández, al que pronto se jalearía como el "Lunacharski español" (7), se apresuró a difundir en la prensa las nuevas directrices de la política cultural. En el campo de las Bellas Artes consistían en "popularizar y conservar a toda costa" la riqueza artística de España y en conseguir que la D.G.B.A. "deje de ser un organismo puramente arqueológico y se convierta en un centro vital y creador, dedicándola preferentemente a las labores de agitación y propaganda". Para ello, decía, sería necesario "sin descuidar las cuestiones referentes a reorganización de la enseñanza artística, instalación adecuada de museos, etc. [...] emprender con rapidez un plan de agitación y propaganda apoyándonos en la música, en el teatro, en el cine, y sobre las consignas cardinales del Frente Popular en estos momentos de la guerra civil" (8), (y ese mismo papel sería el que se reservaba a los intelectuales: "organizar cursos y ciclos de conferencias sobre los antecedentes históricos e inmediatos de la lucha heroica que está sosteniendo el pueblo español contra sus enemigos seculares, sobre la trascendencia económica y cultural de esta lucha, sobre las tradiciones populares de la cultura española" (9)). La inmediata creación de la Sección de Propaganda del M.I.P. (a cuyas actividades se dedicaron desde octubre los mejores esfuerzos) y los proyectos de reconvertir en organismos de propaganda otros antes dedicados a una labor de extensión cultural más aséptica, como las Misiones Pedagógicas (10), sellarían esta directriz básica de la política ministerial. Pero, por si entretanto quedaba alguna duda de sus intenciones, las dos "realidades inmediatas" que anunció Hernández dentro de la nueva orientación fueron el nombramiento de Picasso como Director del Museo del Prado y el de Menéndez Pidal como presidente del Consejo Nacional de Cultura. Es decir: dos actos destinados a prestigiar la nueva línea y a alcanzar resonancia, pero sobre cuya validez cultural cabía, cuando menos, la duda (recuérdese que Picasso ni siquiera llegó a tomar posesión del cargo; y en cuanto al Consejo Nacional de Cultura fue suprimido apenas un mes más tarde). Lo mismo podría decirse de la disolución, en septiembre, de todas las Academias y la creación, para sustituirlas, del Instituto Nacional de Cultura (un organismo que se haría cargo de todos los bienes y prerrogativas de aquéllas y cuya función consistiría en "dirigir y orientar, como organismo supremo de la cultura española, todas las actividades científicas, artísticas, docentes y de investigación de nuestro país; fomentar la producción científica y artística en su propio seno, asesorar al ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes en los altos problemas de la cultura y presidir todas las actividades de los centros de ciencia, cultura y enseñanza de España" (11). También esta medida se presentó como culturalmente revolucionaria; sin embargo, su vacuidad quedó patente al estructurarse el Instituto en tantas secciones como academias existían anteriormente y al tener que disolver a los pocos días y con ribetes casi humorísticos, el Consejo Nacional de Cultura, cuyas funciones coincidían sensiblemente con las del recién creado Instituto (con lo que se venía a demostrar que éste sólo era necesario a efectos de control del poder) (12).

Las ideas de Hernández coincidían, por otra parte, con otra parte, con dos de las concepciones básicas de Lenin sobre los problemas de la cultura: la necesidad de que el proletariado asimilase críticamente la cultura burguesa (y en este sentido su ortodoxia era de una claridad meridiana: hojéese su discurso *La cultura para el pueblo* (13) o confróntese el papel que Lenin asignaba a los intelectuales burgueses en el proceso revolucionario con el que Hernández les adjudicaba en la guerra española (14)) y la utilización del arte para la propaganda de las ideas revolucionarias. Ya Lunacharski había escrito que "casi todo el campo del arte, o en todo caso el campo del arte auténtico que no coincide con el arte industrial y sus objetivos, es arte de propaganda: Todo arte encierra por lo menos un embrión de propaganda, perjudicial o útil para nosotros" (15). Y Hernández se aplicó con fruición a ilustrar estas teorías, que eran además compartidas por un amplio sector de la intelectualidad republicana: aquél precisamente que se alinearía con las tesis comunistas y para el que la guerra vino a plantear en términos más agudos el problema del compromiso en el arte. Después, ya entrado 1937, no dejarían de levantarse polémicas sobre la función social del arte o sobre la problemática formal de un arte revolucionario, pero lo cierto es que al comienzo de la guerra y para los núcleos más conscientemente comprometidos al lado de la República -y sobre todo para los que participaban en la esfera del poder- el problema apenas existió (16). No es, pues, de extrañar la función que se asignó en el Ministerio a las manifestaciones artísticas. Y tampoco que se transplantaran muchos de los métodos utilizados en la Rusia de la revolución. Recuérdese que los métodos de "propaganda monumental" partieron de una idea sugerida a Lenin por la lectura de *La ciudad del sol* de Campanella y que fue puesta en práctica en Moscú y Petrogrado esencialmente en dos formas: monumentos representando determinados personajes y grandes letreros con inscripciones revolucionarias (17). A partir de aquí se desarrollarían otras formas de propaganda: pinturas murales donde el clima lo permitiera, trenes pintados, etc. Pues bien: aunque afirmar -como hizo de modo temerario el órgano de Milicias de la Cultura- que "Rusia se repite en España" sería llevar las cosas demasiado lejos, no deja de ser cierto que muchas de las manifestaciones artísticas oficiales desarrolladas en España serían una simple continuación de las prácticas soviéticas. Carlos Fontseré ha recordado no hace mucho cómo siguiendo la huella soviética él mismo puso en práctica en Cataluña con otros artistas del Sindicato de Dibujantes Profesionales métodos de propaganda artística inspirados directamente en los ensayos rusos: trenes pintados (se decoraron más de un centenar de vagones merced a una subvención de 25.000 pesetas del Comité Central de Milicias Antifascistas), pinturas murales, grandes bajorrelieves o monumentos efímeros, como los levantados para la celebración en Barcelona del 1 de mayo de 1937 (18). Y no sólo eso. También -y como tendremos ocasión de ver después- se mimetizaron la idea de crear museos de la Revolución y la transformación de fiestas cívicas en otras cargadas de un contenido eminentemente político.

Los organismos de agitación y propaganda

En los últimos meses de 1936 la atención del M.I.P. se centraría en las tareas de propaganda: edición de carteles llamando a la lucha, proyectos de publicación de una sede de libros y folletos de "cultura y propaganda" destinados a constituir " el germen de una futura gran editorial del Estado", organización de mítines y espectáculos en Madrid, creación de la Tribuna de Propaganda en Valencia, organización de la "Semana del Niño"...

Pero mientras tanto, el arte republicano se había ido ya definiendo a través de una serie de organismos surgidos en su mayor parte con la guerra y dedicados exclusivamente a la difusión y propaganda cultural. Algunos de ellos eran simples secciones de los partidos y las milicias (es el caso del Taller de Artes Plásticas de la J.S.U., de la Sección de Cultura y Propaganda del 5º Regimiento o de Arte y Cultura, entidad sostelida por la Sección de Propaganda del P.S.O.E). Otros nacieron directamente dedicados a la propaganda, como Altavoz del Frente, un organismo creado en agosto de 1936 por el escritor comunista César Falcón bajo los auspicios de *Mundo Obrero* y que llegó a agrupar a más de 200 artistas e intelectuales. Y otros, como la Alianza de Intelectuales o Cultura Popular, eran agrupaciones de fines más amplios y un marcado cariz frentepopulista. Pero todos participarían de una serie de características comunes. La primera, la mezcla de extensión cultural, agitación y propaganda que practicaban (una mezcla tan íntima que con el tiempo, tanto los organismos dedicados en principio esencialmente a la difusión cultural como los dedicados a la propaganda, acabarían por estructurarse de forma similar); otra, su instrumentalización política de signo partidista (19); y otra, la subordinación de su actuación a las necesidades de la guerra. Además, todos seguirían bastante de cerca el patrón de las Misiones Pedagógicas (lo que

resulta lógico si se considera que a fin de cuentas su finalidad consistía -al margen de la propaganda- en la extensión de la cultura burguesa; fieles a las máximas de Lenin, los dirigentes de la política cultural creían que lo fundamental en esa fase era la apropiación por el proletariado de la cultura burguesa).

Como ya se ha dicho, el más influyente de estos organismos fue la Alianza de Intelectuales Antifascistas. Estaba estructurada en Secciones (de Literatura, Artes Plásticas, Bibliotecas, Propaganda, Pedagogía, Teatro, Música) y en su Taller de Artes Plásticas trabajaban -por citar sólo a los más significativos- García Maroto, Miguel Prieto, Juan Antonio Morales, Rodríguez Luna, Arturo Souto, Santiago Pelegrín, Cristino Mallo, Julián Lozano, Horacio Ferrer, Pérez Mateos y Eduardo Vicente. En el taller de la Alianza se realizaron los primeros carteles de propaganda editados por el Gobierno republicano y se hicieron dibujos para los periódicos de las milicias, periódicos murales, cartelones con romances ilustrados, rótulos para edificios incautados, banderines o anagramas. También se hicieron los decorados para el teatro Nueva Escena -creado por la misma Alianza- y se puso en funcionamiento, junto con la Sección de Literatura, el Teatro de Guíñol, para el que Dieste y Alberti escribieron obras y Miguel Prieto realizó los figurines. De la Alianza partieron además las ideas de constituir la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico de Madrid, crear la Sección de Propaganda del M.I.P., formar un Archivo para la historia de la Revolución y realizar reportajes fotográficos en los frentes (de lo que se encargarían Ruiz Castillo y Diez Canedo). Puede decirse que todas las actividades que posteriormente realizarían los distintos organismos de propaganda cultural se hallaban ya en germen -cuando no plenamente desarrolladas- en ella (20).

En cuanto al Altavoz del Frente nació, según su creador, "con este único objetivo: [...] una concreta tarea antifascista de agitación" y aspiraba a ser "un grito plural de arte al servicio de la propaganda" (21). Estaba estructurado, como todos los de su tipo, en Secciones: de Radio (una emisión diaria en "Unión Radio"), Cine, Música, Exposiciones, Pintura, Dibujo y Escultura, Periódicos, Conferencias y Charlas políticas y Teatro. Entre sus actividades tendrían un especial interés las de la Sección Teatral (con tres grupos: dos "Guerrillas del Teatro" para representaciones en frentes, hospitales, etc., y un "Teatro de la Guerra", que actuaba en el madrileño Teatro Lara) y la de Cine, dedicada a producir películas y reportajes sobre los acontecimientos de la guerra y de la revolución. En la Sección de Pintura y Dibujo, dirigida primero por Aníbal Tejada y después por Ramón Puyol, colaboraban Francisco Mateos, Bartolozzi, Garrán, Bardasano, Arribas, Loygorri, Sancha, Penagos y otros. Y en la de Escultura Victorio Macho, José Antonio (J.A. González Ballesteros), Gastelu, Alrnela, Barajas y "Cheché" (Juan José Moreno) (22). En octubre de 1936 inauguraron una Exposición de Guerra en la que figuraban pinturas de Puyol y Mateos (la prensa reprodujo un cuadro cubistizante de Puyol titulado *Pasado, presente y porvenir* y otros de Mateos -*el Miliciano herido* y *Proceso contra la verdad en Burgos*) y esculturas de José Antonio, Cheché y Leonor. Es probable que entre estas últimas estuviesen dos de las recuperadas recientemente en Barcelona: *Miliciano de julio de 1936* y *iCompañeros!* (denominada erróneamente en la Exposición de Barcelona *Dos soldados del Frente Popular*) (23). Realizadas en yeso pintado de verde ambas ilustran el concepto, muy en la línea del realismo socialista, que presidiría la producción de José Antonio y entran dentro de esa exaltación de la figura del miliciano que se produjo en los primeros meses de guerra (24).

El plan más ambicioso de Altavoz del Frente para utilizar la escultura con fines de agitación y propaganda no pasaría, sin embargo, del estadio de proyecto. En octubre de 1936 su revista informó de que "para que todo el mundo sea saturado de la nueva ideología que se está forjando en el fragor de la titánica batalla contra un sistema caduco, el *Altavoz del Frente* inaugurará grandes monumentos colosales que impregnen a las multitudes madrileñas del coraje que abatirá al fascismo" (25). Y ya a finales de año Puyol afirmaba estar trabajando en "una colección de monumentos simbólicos" en los que "se criticarán los defectos de apatía, de indiferencia y de frivolidad que aún puedan encontrarse en la retaguardia" (26). Realizados en hierro, madera y yeso, alcanzarían los 12 metros de altura y se levantarían en puntos estratégicos de la villa (Atocha, Cibeles, Cuatro Caminos, Callao, Puerta del Sol y otras plazas) bajo la consigna de "Madrid se defiende desde toda España". En esos momentos ya se habían realizado algunas maquetas en madera. Una de ellas representaba un puño cerrado dando un golpe en una mesa sobre la que había una botella y dos vasos ("¡Fuera las bebidas! ¡Alerta para el ataque definitivo a las hordas fascistas!" rezaba el slogan); otra, a un hombre contemplando con indiferencia "La lucha entre el fascista y el trabajador" ("¡Fuera los indiferentes y emboscados! ¡Todos a la defensa de Madrid!"); otra, a un obrero arrojando a un emboscado y otra, en fin, a un miliciano borracho, abrazado a un farol ("Abajo el alcohol!"). A través de lo que se puede apreciar en la borrosa fotografía que queda de ellas tenían un fuerte aire caricaturesco; los personajes viciosos de la retaguardia, los derrotistas y los quintacolumnistas eran representados como muñecos de un aspecto grotesco, casi bestial; los personajes "positivos" -el miliciano o

el obrero- recibían un tratamiento realista y aparecían junto a sus antagonistas como seres enormes, fuertes, idealizados. Probablemente a consecuencia de la escasez de materiales (aunque pudieron jugar otros factores como los continuos bombarderos sobre la ciudad) estos monumentos no llegaron a levantarse, pero la idea de emplear la escultura monumental con fines propagandísticos, recogida por otros colectivos, no sería abandonada a lo largo de toda la guerra (27).

Altavoz jugó también un papel de adelantado en el envío de "camiones de arte" al frente, en el diseño de lo que podríamos denominar cuentos y muñecos antifascistas en la organización de expediciones de dibujantes a las trincheras para tomar apuntes de la lucha y en el intento de configurar un Museo de la Revolución.

La idea de crear Museos de la Guerra y/o de la Revolución estuvo muy extendida en los primeros meses de guerra. En diciembre los periódicos evocaron con motivo de una Exposición de carteles rusos de propaganda celebrada en el Salón de Artes Plásticas de Altavoz "los museos creados a lo largo de estos diecinueve años [desde la revolución de Octubre]" donde se contenían "los momentos de mayor dramatismo de aquellas jornadas", afirmando que "son los artistas los únicos que han dado perdurabilidad plástica a aquellos momentos" y que si " en Rusia han quedado como piezas de Museo muchas de aquellas interpretaciones artísticas, aquí ocurriría otro tanto" (28). Pero ya en octubre el propio Altavoz había inaugurado la Exposición de Guerra antes aludida como primer paso para crear el Museo de la Revolución. En ella, junto a dibujos, carteles, pinturas, esculturas y fotografías producidas en su Sección de Artes plásticas, se expusieron cruces, espadas, uniformes militares y otros trofeos de guerra. Y a partir de esos momentos los proyectos de crear Museos de este tipo fueron legión. *Solidaridad Obrera* informó en febrero de 1937 de que el pintor Daniel Sabater había entregado un cuadro representando a Durruti con destino al Museo de la Revolución que organizaban los periodistas de la C.N.T. (29). A mediados de ese año Serrano Batanero, concejal de Cultura del Ayuntamiento madrileño, afirmaba que se había iniciado la formación de un Museo de la Guerra dentro del Municipal (30). Y también el escultor Compostela ofreció a las milicias la posibilidad de hacer mascarillas mortuorias, bustos y medallones de sus combatientes para que figuraran "en su día en el Museo de la Guerra como héroes del Pueblo" (31).

Junto a la Alianza de Intelectuales Antifascistas y Altavoz del Frente habría que citar al menos otra media docena de organismos: "Estudio Rojo", el Taller de Artes Plásticas de las J.S.U., la Asociación de Alumnos de la Escuela de Bellas Artes pertenecientes a la F.U.E., Cultura Popular, la Asociación de Amigos de la Unión Soviética y alguno más.

Cultura Popular fue una organización creada tras las elecciones de febrero de 1936 para encauzar y coordinar las actividades culturales de los partidos y organizaciones del Frente Popular. Su actividad estuvo dirigida fundamentalmente a la instalación de bibliotecas y al reparto de periódicos y material de propaganda en el frente, pero con el tiempo sus tareas se fueron diversificando hasta abarcar todas las ramas de la difusión cultural. De ella partió la idea de crear los "Hogares del Combatiente" en el frente y los "Rincones de la Cultura" en los hospitales. También fue la primera entidad en realizar propaganda entre las filas enemigas mediante un camión de propaganda dotado de potentes altavoces que lanzaban sin cesar consignas y llamamientos sobre la línea misma del Frente. A mediados del 37 puso en marcha un taller de Artes Plásticas y comenzó la organización de exposiciones ambulantes. Y a finales del mismo año sus dirigentes afirmaban estar planteándose una ampliación de objetivos para, sobrepasando la noción de "alfabetización", elevar al proletariado por medio de la plástica, la literatura, la música, el teatro y el cine "hacia etapas superiores de la civilización " (32).

En cuanto a las actividades de talleres como "Estudio Rojo" (Sección de Dibujo y Pintura del Sector Oeste de Madrid del P. C.) o el de Artes Plásticas de las J. S. U. -dirigido por Bardasano- eran similares a las que hemos visto en Alianza o Altavoz del Frente ("una labor múltiple", decía Bardasano, "variada: carteles murales, decorados para la calle o para escenarios, dibujos y viñetas para folletos, hojas y periódicos, banderas, insignias, caballetes para los periódicos callejeros, aleluyas" (33)). Mucho más original fue la actuación de los alumnos de la Sección Profesional de la Escuela de Bellas Artes pertenecientes a la F.U.E., quienes contando únicamente con las cuotas de la Federación, se lanzaron a confeccionar carteles -ejemplares únicos al no disponer de medios de impresión- en los que junto a alguna imagen religiosa o un montón de libros reproducían un corto slogan pidiendo respeto para las obras de arte: "¡Ciudadano! No destruyas ningún dibujo ni grabado antiguo. Consérvalo para el Tesoro Nacional", "¡Ciudadano! Los libros son tus armas de mañana.

iAyuda a conservarlos!", "Un objeto religioso puede ser al mismo tiempo una obra de arte. Conservarlo para el Tesoro Artístico Nacional"... Por este método produjeron en pocos meses miles de carteles que colocaron ellos mismos (los que llamaban el equipo de "los pegajosos") en las calles de Madrid y en los pueblos de los alrededores. Con las sucesivas incorporaciones a filas, el número de estos improvisados cartelistas fue decreciendo de tal manera que a mediados de diciembre apenas quedaban catorce o quince (34), pero todavía en junio de 1937 la Junta del Tesoro Artístico de Madrid solicitaba permiso a la de Espectáculos para "colocar en los telones de las principales salas de espectáculos de Madrid los carteles que aquéllos han pintado, excitando al pueblo a respetar y proteger la riqueza artística de la Nación" (35). Por lo demás, parece que los Alumnos de Bellas Artes proyectaron también esculturas monumentales para ser colocadas en las calles de Madrid (aunque no he podido comprobar si es cierto, como se afirma en una entrevista periodística, que llegaron a levantarse (36)) y realizaron un conjunto de bustos y grupos escultóricos que, reproducidos en serie, se enviaron al frente para decorar los Hogares del Soldado y los Rincones de Cultura del Combatiente (37).

Los Sindicatos de Artistas

Mientras tanto los Sindicatos de artistas habían ido tomando una pujanza inusitada y se convirtieron, ellos también, en focos de generación de propaganda. En Barcelona, en donde actuaban también el Sindicato de Artistas Pintores y Escultores de la U.G.T. y la Sección de Bellas Artes del Sindicato Unico de Profesiones Liberales de la C.N.T., el más activo fue el Sindicato de Dibujantes Profesionales, adscrito a la U.G.T. Este Sindicato se había organizado en abril de 1936 para, en palabras de Fontseré, "defender aquella práctica profesional contra los abusos de los intermediarios y directores de empresas comerciales que encargaban trabajo a los dibujantes" (38). Al principio contaba sólo con cincuenta afiliados que nombraron presidente a Helios Gómez, entonces muy apreciado por sus cubistizantes dibujos de tema social, ampliamente reproducidos por la prensa comunista durante las elecciones del Frente Popular. Al estallar la guerra el Sindicato se incautó del Palacio de los Marqueses de Barberá en la Puerta del Angel y tras formar un Comité Revolucionario constituido por Helios Gómez (como secretario general), Alumá, Alloza, Bartolí, Martí-Bas, Bofarull, Fontseré, Viader y Casajoana y ser militarizados (lo que les daba derecho a un jornal de diez pesetas diarias como cualquier otro miliciano) emprendieron una frenética actividad que, según Fontseré, les llevó a convertirse en "el centro de producción gráfica más importante de Barcelona" y prácticamente en el "proveedor exclusivo de la U.G.T. y del P.S.U.C. aunque del Sindicato salieron también carteles para el P.O.U.M., la C.N.T., la F.A.I. y otras organizaciones" (39). Pero la labor de este sindicato, que en octubre del 36 contaba ya con 1.800 afiliados, no se limitaría a la elaboración de propaganda gráfica. Según el propio Fontseré, algunos de sus miembros, tras ser llamados a filas, "realizaron una gran variedad de actividades -aparte de los periódicos murales-: dibujos, carteles, pancartas, postales, panfletos, opúsculos, [...] boletines de información político-militar e incluso verdaderas revistas; y con pinturas murales decoraron bibliotecas y hogares del combatiente" (40). Sus trabajos más sonados serían sin embargo la decoración de vagones de tren con figuras y consignas revolucionarias (otra forma de propaganda ya utilizada en la Rusia revolucionaria) y la realización de algunos proyectos de propaganda monumental: un arco de triunfo de signo comunista que levantaron en la Rambla de Canaletas para celebrar el 1.º de mayo de 1937 y una figura monumental representando a un soldado del Frente Popular que erigieron en la Plaza de Cataluña en febrero de 1937 para llamar la atención sobre la Semana Pro Ejército Popular Regular (41).

En Madrid los artistas se agruparon mayoritariamente en el Sindicato de Profesionales de las Bellas Artes de la U.G.T, estudiado no hace mucho por Miguel Angel Gamonal en una ponencia aún no publicada (42). Formado a partir de la Unión de Dibujantes Españoles (lo que explica la abundancia de publicitarios en sus filas y bastantes de las características de los carteles que produjeron, que exhiben claramente las huellas de la publicidad comercial) este Sindicato se constituyó a finales de septiembre como recurso de urgencia para proporcionar trabajo a los publicitarios que se habían quedado sin él al comenzar la guerra. Lo presidía Gustavo de la Fuente y trabajaron en él Melendreras, Cañavate, Quintanilla y Parrilla entre otros. No parece haber tenido una vida autónoma. Al principio estuvo al servicio de la Consejería de Propaganda y Prensa de la Junta de Defensa de Madrid y después, cuando ésta desapareció en abril de 1937, pasó a depender de la delegación en la capital de la Subsecretaría de Propaganda. Según afirmaba su presidente, no realizaban trabajos particulares ("Toda nuestra labor", decía, "está considerada como trabajo auxiliar de guerra") y se centraron en la realización de "cartelería en general, dibujo y caricatura, ilustración, ornamento del libro, propaganda en general, formato artístico de

revistas y periódicos, fotomontajes, etc." (43). Su organización colectiva y su funcionamiento como una Oficina de Propaganda más fue descrita en forma muy gráfica por Lafuente en otra entrevista ya de finales de 1937:

"Nuestro estudio depende, en su totalidad, de la Delegación de Propaganda y Prensa y tiene constituido un Comité de Taller formado por cinco elementos artísticos, que son: Enrique Garrán, Carlos Girón, Manuel Moyano, Pedraza Blanco y yo, responsable. Este comité se reúne forzosamente una vez a la semana y todas las veces que lo reclaman las necesidades del trabajo para resolver problemas interiores sobre la creación y distribución de las obras.

El funcionamiento del estudio depende de la cantidad de labor a desarrollar, según circunstancias. Nuestros compañeros no trabajan con arreglo a horario fijo, sino según las necesidades de cada obra en realización; pero nunca menos de siete horas diarias. En el taller suelen encontrarse catorce o más pintores cada día, que llegan hacia las ocho de la mañana. Como todos son profesionales no necesitan control para su trabajo. (...)

Todos los artistas cobran un sueldo de guerra -diez pesetas- cuando trabajan. Además tienen un pequeño premio que se otorga al boceto aprobado para reproducir. El mayor estímulo de todos es que se les acepte uno de estos bocetos y la satisfacción de contribuir así a la mejor defensa de la causa antifascista. Trabajan con verdadero desinterés, y lo que ganan, aparte del sueldo diario, suelen entregarlo al Socorro Rojo Internacional y a otras entidades benéficas. (...)

Las ideas nacen en la Junta Delegada de Defensa y en este taller. Después de aceptadas se convierten en lema para exponer dentro del estudio y del Sindicato, con objeto de que todos los sindicatos puedan presentar sus bocetos, desarrollando cada lema según la visión artística personal. Se da un plazo de entrega de estos bocetos con arreglo a la actualidad de cada uno y que viene a ser de doce horas a tres días. Por fin, aprobado, se convierte en cartel y se fija, de acuerdo con el Sindicato de Fijadores CNT, que nos hace, por cierto, un precio especial" (44)

Los dibujantes del Sindicato realizaron, sólo durante el tiempo en que dependieron de la Junta de Defensa, más de cuarenta carteles con los que, como ha señalado Gamonal, "contribuyeron firmemente a la creación de un cartel de guerra de un carácter abiertamente militar" (45). Algunos de ellos fueron editados como tarjetas postales con tiradas de hasta 500.000 ejemplares. Además se encargaron de la edición de dos de los álbumes más famosos de la guerra (*Recuerdo de España y Madrid*, del que según ellos mismos se vendieron más de 20.000 ejemplares en el Pabellón Español de la Exposición de París de 1937) y realizaron hojas murales para ser colocadas como carteles, folletos y propaganda impresa que sería tirada desde aviones sobre las filas enemigas.

El Sindicato de Profesionales de las Bellas Artes contaba también con una Sección de Escultura de la que salieron algunas obras menores -como la Medalla de Homenaje a la Columna Internacional y quizá otra con la efigie de Miaja- y un puñado de interesantes iniciativas que por desgracia no llegaron a plasmarse. Entre ellas estaban la realización de una serie de frisos simbólicos para decorar edificios escolares (46) y la construcción de postes indicadores que se colocarían en cruces de carretera y lugares estratégicos y contendrían alegorías escultóricas "con los temas más convenientes para su difusión" (47). Además, el S.P.B.A. abrió en noviembre de 1937 una suscripción para levantar un Monumento a los defensores de Madrid representados en la figura de Miaja (proyecto que abortó el propio general con una carta en la que protestaba de su falta de méritos y pedía que se dejase el proyecto para cuando acabase la guerra sustituyendo su figura por la de " un grupo de milicianos de aquéllos que en los primeros días de noviembre dieron la vida por defender la capital" (48)) y convocó un concurso en enero de 1938 para la realización de la Medalla de Teruel siguiendo una idea del general Rojo (49). El hombre más activo de esta Sección parece haber sido Francisco Vázquez, "Compostela", un animalista de formación autodidacta que se enroló en la División de Líster y realizó allí varios bustos de jefes militares y mascarillas de combatientes muertos, pensando -como ya se ha dicho- en la creación de un Museo de la Guerra. Su obra más celebrada fue el busto, en piedra, de Líster, enviado al Pabellón de París. Al margen realizó varios grupos en los que se recuperaba su faceta de animalista. En uno de ellos, reproducido por la revista *Comisario*, el oso madrileño expulsaba " a madroñazos" (pues blandía el madroño como si se tratase de una escoba) al enemigo fascista (50); en otro, que fue presentado en la Exposición celebrada en el Palacio del Hielo durante la Semana de Homenaje a la URSS (noviembre de 1937), representó simbólicamente la amistad ruso-madrileña (51).

La labor de todos los organismos reseñados (y de algunos más como los dependientes del Ministerio de Propaganda, del Comisariado del Ejército y entidades tales como el Socorro Rojo Internacional o los Amigos de la Unión Soviética) se tradujo en una impresionante producción de obra gráfica que iba -como ya se ha visto- desde los simples rótulos o pancartas hasta los carteles y los grandes murales que cubrían edificios enteros (52). Apenas estallada la guerra, Madrid y Barcelona se llenaron de carteles que repetían machaconamente las llamadas a la guerra, las apelaciones a la defensa del tesoro artístico o las consignas de los partidos y sindicatos. "Des del mes de julio encà [escribió Bartrá en *Mirador* apenas transcurridos tres meses de contienda], a les parets dels carrers i places de totes les ciutats i pobles on no domina el feixisme, us sobta la vigoria expressiva i tallant de cartells i més cartells. La imatge i la frase se us imposen d'una manera obsessionant. Mai la seva influència no havia tingut la penetració cruel, de tan eficaç, que té ara. Avui dia les parets no tenen solament oïdes -com diu el tópic-, sino que han après a enraonar, a cridar" (53). Y, ciertamente, durante un tiempo las paredes hablaron y el cartel contribuyó de una forma decisiva a configurar el ambiente de la España republicana (54). Después, a comienzos de 1937 -y una vez que se comenzó a sentir la escasez de papel- se registraron ya protestas por el despilfarro de material y energías (55). Pero hasta el final de la guerra, éste seguiría siendo uno de los signos distintivos básicos de la España republicana.

No podemos entrar aquí en el análisis de la producción cartelística de la guerra civil (que por otra parte, ha sido ya ampliamente estudiada en los últimos años (56)). Pero, sí deben recordarse al menos algunos hechos básicos. Y entre ellos, y en primer lugar, el de su extraordinario alcance cuantitativo: según las estimaciones más fiables se produjeron entonces entre 2.000 y 2.300 carteles de los que -demostrando la falacia del mito de la producción colectiva en los talleres- aproximadamente las dos terceras partes estaban firmados (57). Obviamente, tanto las fuentes de inspiración como la calidad de este río de papel fueron muy desiguales. Las primeras fueron desde la cartelística de la I Guerra Mundial, la de la revolución rusa o la expresionista-dadaísta de la República de Weimar hasta las técnicas de la publicidad comercial, la iconografía de origen hollywoodiense o la gráfica de las revistas de humor. En cuanto a las segundas fueron -como se verá- enormes. De hecho, la producción cartelística de la guerra civil fue de una extraordinaria heterogeneidad. Diversos estudiosos han hecho intentos de clasificación temática y estilística y algunos han buscado definir las características de los carteles editados por las diferentes organizaciones. Es difícil, sin embargo, que por ese camino se pueda llegar a formulaciones convincentes. La forma en que se constituyeron los talleres y sus modos de producción hacían prácticamente imposible la obtención de denominadores comunes (58). Téngase en cuenta que el auge de las organizaciones sindicales de dibujantes no respondió a una súbita toma de compromiso por parte de los artistas, sino a la necesidad: a falta de la clientela tradicional tuvieron que ponerse al servicio del gobierno o de las organizaciones obreras para poder subsistir (eso, sin tener en cuenta que para muchos el carnet sindical representaría, a la vista de su pasado, un auténtico seguro de vida) (59). Casi todos llegaban, por otra parte, sin ninguna experiencia en el cartel político y, enfrentados a la nueva situación, hicieron lo único que podían hacer: intentar adaptar los esquemas de la publicidad comercial a los nuevos fines o mimetizar experiencias anteriores (en el mejor de los casos, tomando como punto de inspiración la cartelística soviética; en el peor, llegando a copiar esquemas de la nazi o la fascista (60)). Algunos buscarían ocasionalmente la salida por el lado del humor o la sátira (lo que daría lugar a algunos de los carteles más celebrados de la guerra: *El generalísimo* de Pedrero, *S.E. el generalísimo* de Cañavate o *Los Nacionales* de J. A. Morales). Y otros ahondaron en la búsqueda de un cartel "pictórico" que realizara el prestigio del medio a la vez que les permitiera un cierto entronque con la tradición nacional (el Bardasano de *iFuera el invasor!* por ejemplo). Pero con la excepción de Renau -que además de contar con una experiencia previa en el cartel político, conocía perfectamente la tradición gráfica revolucionaria- nadie tendría las ideas y la creatividad necesarias para desarrollar una producción coherente.

A comienzos de 1937 el fracaso de la producción global era ya evidente y dio pie a que Gaya lanzara un furibundo ataque contra ella: "Nuestra guerra civil [escribió] tuvo y tiene a prueba todavía, no solamente al cartelista, sino al propio cartel [...] Desde hace varios meses asistimos a esa rápida aparición y desaparición de innumerables carteles de guerra. Sin embargo, nada hemos visto, o casi nada, es decir nada. [...] Pero ahora, los mismos cartelistas, con la guerra y en la guerra, no han sabido acertar. No acertó nadie porque nadie supo entrever que ahora no se trataba ya de anunciar nada. Y eso es lo que han hecho los mejores: anuncios, puros anuncios. Pero ¿qué es lo que se anunciaba? ¿Un batallón? Un batallón no es un específico ni un licor. Un batallón no puede anunciarse; la guerra no es una marca de automóvil. La, misión del cartel dentro de la guerra no es anunciar, sino decir, decir cosas, cosas emocionadas más que emocionantes. Por eso hasta los mejores cartelistas se han equivocado ahora; se han equivocado porque nunca

se les pidió como eficacia, cálcio, hasta el punto de dejar que olvidasen aquello que, en cambio, tanto se pide al pintor, al músico, al poeta total, es decir, el alma, el sentir. De tanto perfeccionarse en la frialdad y en la sequedad, cuando los cartelistas necesitaron decir cosas, es más decir cosas humanas, no les obedeció la voz" (61). Como veremos después, el alegato de Gaya -en el que éste acababa abogando por "un *cartel-pintura* [...] un cartel en donde lo emocional pueda tener todo su temblor"- dio lugar a una enconada polémica con Renau en la que éste defendió la especificidad del cartel y del trabajo del cartelista y expuso su convicción sobre la eficacia del fotomontaje y los métodos de reproducción mecánica (62). Pero ello no impediría que su diagnóstico de la situación fuese muy parecido al de Gaya. También él pensaba que el cartel de guerra había adolecido de "superficialidad y bajo nivel de eficacia emotiva". Y cuando unos meses más tarde dio su célebre conferencia *Función social del cartel publicitario*, el panorama que trazó era tan parecido al que había dibujado Gaya que llegó a utilizar algunas de sus frases:

"El 18 de julio de 1936 sorprendió a la mayoría de los artistas, como vulgarmente suele decirse, en camiseta. El cartelista se encuentra, de pronto, ante nuevos motivos, que rompiendo la vacía rutina de la publicidad burguesa, trastornan esencialmente su función profesional. Ya no se trata, indudablemente, de anunciar un específico o un licor. La guerra no es una marca de automóviles. Pero la demanda de carteles aumenta considerablemente. Los cartelistas se incorporan rápidamente a su nueva función y a los ocho días de estallado el movimiento vibran ya los muros de las ciudades con los colores publicitarios. Las fórmulas plásticas de la publicidad comercial al servicio de las agencias y de las empresas, encontró una fácil adaptación a los motivos de la revolución y de la guerra. [...]

Pero aun teniendo en cuenta esta realidad elemental, el ritmo de liquidación y de adaptación, ahora, a los diez meses de guerra, deja mucho que desear en cuanto a la calidad y al sentido de la producción de carteles.

Los carteles de hoy son los mismos de hace ocho meses, de hace dos años, cuando no peores en su volumen general, a causa de la considerable afluencia de 'espontáneos' y 'amateurs' de toda ley. Vemos cómo, de entre el montón de lo informe, los mejores cartelistas siguen creando esos hermosos y falsos carteles de feria, de exposición de bellas artes o de perfumería, cuya inercia normativa pone de relieve la desproporción inmensa entre la obra producida y la realidad en cuyo nombre se pretende hablar". (63)

Hoy, y tras el proceso de mitificación a que han sido sometidos los carteles de la Guerra Civil, las palabras de Gaya y Renau -e incluso algunas otras posteriores como las de Santiago Ontañón (64)- pueden servir para redimensionar la cuestión. Sin embargo, no conviene olvidar tampoco que tanto el diagnóstico del uno como el del otro respondían a miras interesadas. Tras el del primero se escondía una reivindicación de la individualidad creadora del pintor y del arte desligado de presiones inmediatas; tras el del segundo, la defensa a ultranza de la especificidad del cartel político (lo que le llevaba a cargar las tintas sobre la producción del momento, obra en su mayor parte de publicitarios comerciales). Es cierto que el cartel de la guerra civil adoleció en general de falta de densidad y creatividad y que sólo raras veces la imagen tuvo la contundencia y la claridad necesarias (y menos aún se adecuaba al mensaje que, se deseaba transmitir). Pero, con todo, el número de aciertos fue bastante más elevado de lo que Gaya y Renau querían reconocer: desde los humorísticos citados líneas antes hasta alguno derivado claramente de la publicidad comercial (*Todas las milicias fundidas en el Ejército Popular* de Melendreras) pasando por el muestrario relativamente abundante de los que tomaron por modelo la cartelística soviética y en especial a Lebedev (*Bravos marinos* de Vicente Ballester o *Contra el fascismo* de Solá, por ejemplo). Y en última instancia, sólo por los carteles de Renau merecería salvarse la producción entera de la guerra civil. Como ha escrito F. Tomás, todos los carteles de Renau están hechos partiendo de las mismas bases: "pocas pero contundentes imágenes, estricta economía semántica y formal; composición avanzada, valiente y agresiva; una nítida y rotunda transmisión del mensaje" (65). Y desde *Los marinos de Cronstadt* o *El comisario hasta 1808-1936. De nuevo por nuestra independencia* o la serie destinada a ilustrar *Los trece puntos de Negrín*, cada uno de ellos es una lección de fuerza, emotividad y eficacia política.

Junto a los carteles, la otra gran expresión de la propaganda gráfica la constituyeron los álbumes de dibujos y grabados. Editados generalmente por organismos oficiales y destinados a veces a recolectar fondos en el extranjero, alguno de ellos fueron colectivos: *Los dibujantes en la guerra de España* (66) (26 dibujos de Puyol, Rodríguez Luna, Mateos, Eduardo Vicente, Prieto y Souto), *Recuerdo de España* (10 tarjetas con dibujos de Juana Francisca, S. del Pilar, Ortells, Miciano, Parrilla, Quintanilla, Molina, Cañavate, Lozano y Girón y textos de E. Zamacois, León Felipe, Corpus Barga, A. Zozaya, J. Benavente, José Mas, Antonio Machado, A. Porrás, Alberti y E. Díez Cartedo), *Madrid* (67) (con obras de E. Climent, Solana, Macho, Miciano, Souto, J. Molina, Bardasano, Puyol, Espert, S. del Pilar,

Mateos y E. Vicente y un texto introductorio de A. Machado)... Otras veces, en cambio, eran obras individuales: Mateos realizó las series *El sitio de Madrid* (10 litografías, 1937) y *Salamanca* (9 aguafuertes, 1937); Puyol su serie de 10 litografías con representaciones de los personajes negativos de la retaguardia (68) y *La guerra civil. 32 dibujos de Puyol* (69); Rodríguez Luna *Los dieciséis dibujos de guerra* (70) y la serie *Emisarios del pasado* (4 dibujos); Souto sus *Dibujos de guerra* (71); Yes los once dibujos de *Invasión* (72); Pitti Bartolozzi la serie *Pesadillas infantiles* (6 grabados, 1937)... Y fue en este campo, en el que la sátira se daría la mano con la crónica y con la expresión del horror, en el que los artistas de avanzada pudieron hacer una obra más personal, dando entrada a la deformación (Puyol), al expresionismo de raíz ibérica o centroeuropea (Mateos) o a elementos de estirpe surrealista (Rodríguez Luna) al tiempo que el realismo (Souto, E. Vicente, Castelao...) encontraba un adecuado medio de expresión (73). Significativamente, las obras de una mayor hondura -los tres álbumes de Castelao: *Galiza martir* (74) Atila en Galicia (75) y *Milicianos* (76)- se hicieron desde los presupuestos de un realismo de raíz nacional y popular. Las imágenes de guerra de Castelao son, en buena medida, el retrato de las dos Españas: una cercana a la aniquilación pero que se resiste a morir y otra en la que se ha institucionalizado el desprecio de todos los valores de civilización. También -y aunque lanzados desde la desesperanza- un último grito a favor del hombre, una postrera llamada a la resistencia. Desde Goya -con cuyos Desastres presenta tantos paralelismos- no había habido en el arte español otra expresión semejante de horror, una constatación tan profunda de la bestialidad humana.

Iniciativas ministeriales. La Sección de Propaganda del M.I.P

Dentro ya del campo de las iniciativas oficiales (aunque en estos momentos lo que no era oficial era paraoficial) deben citarse sobre todo las actividades desarrolladas por la Sección de Propaganda del Ministerio de Instrucción Pública, un organismo que trae inevitablemente a la memoria el ejemplo de la Dirección General de Educación Política dependiente del Comisariado soviético para la Educación y cuyas actividades entrarían de lleno en el papel que Lunacharski había asignado a la propaganda: una propaganda concebida como educación moral y que "se distingue de la publicidad en que ante todo inquieta los sentimientos de quienes la oyen o la leen e influye directamente sobre su voluntad" (sólo así podría cumplir su revolucionaria finalidad: "devolver al arte su destino auténtico: *la poderosa y contagiosa expresión de las grandes ideas y de las grandes vivencias*" (77)).

Creada sobre la base del activismo de la Alianza de Intelectuales, la Sección de Propaganda se dedicó al principio a la edición de carteles, a la organización de mítines y a la proyección en Madrid de películas soviéticas destinadas a elevar la moral de la población y de los combatientes (su campaña se inauguró en el Cine Capitol con "Los marineros de Cronstadt") (78). Después, de trasladarse el gobierno a Valencia, erigió allí la Tribuna de Propaganda, inaugurada por el propio Ministro, León Felipe y Antonio Machado el 11 de diciembre de 1936. Instalada en la plaza de Castelar, consistía, según una nota del ministerio, en "un catafalco que representa el brazo del pueblo con el fusil de la victoria, rodeado de carteles de la lucha antifascista y con una plataforma para tribuna de oradores, así como representaciones teatrales y pantallas de cine, para proyectar películas de la lucha" (79). Se encargaron de realizarla Regino Mas (un artista fallero, Secretario de la Sección de Arte Popular de la Alianza de Intelectuales) y el dibujante Gori Muñoz y de los testimonios gráficos que conocemos se colige, junto al evidente decorativismo de los murales, en los que se representaban escenas de la lucha, el potente efecto expresionista del gigantesco fusil que coronaba el torreón (80).

No sería ésta la única vez que los artistas falleros contribuyeran a las tareas de agitación y propaganda. Apenas dos meses más tarde, y "velando por la conservación de esta tradicional costumbre, que sin la ayuda del Estado sería en estos momentos imposible y aprovechando toda su potencia satírica de origen, [por lo que] cree necesario imprimirle un nuevo sentido de propaganda que se acomode a las circunstancias por las que atravesamos", el Ministerio concedió 40.000 pesetas a la Alianza de Intelectuales valenciana para la construcción de cuatro fallas "de carácter antifascista" (81) que habrían de ser realizadas por miembros de la U.G.T. y del sindicato de Arte Popular de la C.N.T. bajo el control artístico de José Renau. Los grupos se hicieron pero las fallas no llegaron a celebrarse (probablemente como concesión a ciertos sectores que se opusieron a la desvirtuación de las fiestas: en *Solidaridad Obrera* se escribió con claridad que "Valencia no está para fallas" (82)). De todos modos, en abril se realizó con los "ninots" una "Exposición Antifascista de Arte Popular" a beneficio de Konsomol (un barco ruso que había sido hundido en el puerto de Valencia) en el edificio de la Lonja. Entonces *Nueva Cultura* publicó un número especial, que serviría de libreto, titulado "Els enemics del poble a l'infern" (83) y

los valencianos pudieron ver por unos días los cuatro grandes grupos realizados por Gori Muñoz y Regino Mas: "Cosas de ahora" (una crítica de los emboscados, especuladores y vividores (le la retaguardia), "La Catedral" (un miliciano limpiando con su manguera la Catedral de Burgos y la gente que se cobijaba en ella: militares, curas, un moro), "La balanza del mundo" (una escenificación de las dos grandes fuerzas enfrentadas: el proletariado y las clases dominantes) y "El belén de hogaño" (una hilarante parodia de la actualidad: figuraba en un portal custodiado por dos guardias civiles, a Franco como recién nacido y Queipo y Cabanellas en los papeles de la Virgen y San José, mientras que los Magos eran Hitler, Mussolini y un moro. Alrededor, Lerroux, Gil Robles, un cura, otro moro en el papel de pastor y " la Kultura fascista": un individuo de aspecto teutónico con un libro titulado *Kultur* bajo el brazo y el sable asomándole por debajo) (84).

El intento de celebración de las fallas antifascistas se incardinaba, por lo demás, en una línea de actuaciones bien definida mediante la que el Ministerio buscó utilizar para sus propios fines las celebraciones tradicionales y las manifestaciones de arte popular (quizá porque, como decían las mismas órdenes ministeriales, éstas eran un "medio de expresión plástica que habla al pueblo en su propio idioma" (85)). De hecho, ya unos meses antes la tradicional Cabalgata de los Reyes Magos había sido sustituida en Valencia por otra muy especial a sugerencia del Ateneo Popular Valenciano, que propuso "figuraran en sustitución de los tres personajes bíblicos, las tres omnipotentes figuras simbólicas de la Libertad, el Derecho y la Justicia, que desde Rusia vienen a España a impulsos de un amor humano y un sentimiento de paz a rendir el homenaje de protección y amparo a estas tiernas criaturas" (86). Y, acogiendo la idea, el Ministerio celebró la Semana del Niño, en la que se distribuyeron más de un millón de juguetes y 300.000 cuentos y que se cerró con la citada cabalgata: un desfile de carros simulando juguetes de gran tamaño -entre los que inevitablemente aparecían figuras grotescas de Queipo y Franco (87)- y tres grandes carrozas alegóricas: la de "España sostenida por el Trabajo", otra titulada "Homenaje a Rusia" (en, la que destacaba "la figura ciclópea de un soldado ruso, ante el que desciende una escalinata repleta de niños"), y, cerrando el cortejo, otra que simbolizaba la República, en cuya parte posterior aparecía un motivo alegórico en el que se veía a un miliciano salvar libros y obras de arte de entre las ruinas producidas por un bombardeo. También en esta ocasión fueron realizados los grupos por artesanos del Sindicato de Arte Popular bajo la dirección artística y la orientación política de la Alianza de Intelectuales Antifascistas.

Añadamos para terminar este apartado, que según ha recordado recientemente Pérez Contel, una vez que decayó el afán propagandístico del M.I.P. los artistas falleros encontraron una nueva "solución para el paro" en la realización de obras de camuflaje para el Comisariado de Guerra: "Donde antes se encargaba un 'ninot', ahora se moldeaban soldados, y con madera y tela de retorta se hacían tanques, se fabricaban fusiles, cañones de cartón y se simulaban edificios y grandes concentraciones de tropas, las cuales, observadas por la aviación fascista, hacían que ésta emplease cantidades ingentes de municiones y de bombas que eran lanzadas sobre objetivos que parecían reales y que los partes de guerra daban como éxito de los franquistas" (88).

La Casa de la Cultura en Valencia

Otra de las grandes iniciativas del período sobre la que se depositaron enormes esperanzas, pero que en el terreno de la creación artística apenas tendría consecuencias, fue la creación en Valencia de la Casa de la Cultura.

Como es sabido, la inminencia del ataque nacionalista contra Madrid a comienzos de noviembre de 1936 dio lugar a tres espectaculares operaciones de evacuación a Valencia.: la del propio Gobierno, la de parte del tesoro artístico y la de un grupo de intelectuales y artistas de prestigio reconocido. Hoy resulta difícil conocer con exactitud las motivaciones reales de esta última y de quién partió la determinación. Se habla indistintamente de la Junta de Defensa de Madrid y del M.I.P, pero según Koltzov (cuyo testimonio pone de manifiesto cómo en estos momentos la política ministerial se decidía en la Alianza de Intelectuales) el padre de la idea habría sido él mismo, encargándose de llevarla a la práctica, desde la Alianza, Alberti y María Teresa León (89). La operación se ejecutaría con ese estilo característico de los primeros meses del Ministerio Hernández consistente en mezclar la política gubernamental con la de organizaciones comunistas (proveedoras de la infraestructura) de tal modo que luego fuera imposible disociar el papel jugado por cada cual (90), pero aquí no vamos a detenernos en el relato de sus incidencias. Reténgase únicamente que a últimos de noviembre y comienzos de diciembre, veintitrés científicos, literatos y artistas (entre los que estaban Antonio Machado, José Moreno Villa, Victorio

Macho, José Capuz, Solana, Marinello, Ricardo Gutiérrez Abascal, Ricardo Orueta y José Ramón Zaragoza) fueron evacuados a Valencia y que su instalación allí supuso la institucionalización de la Casa de la Cultura, nombre que recibió desde que los evacuados pasaron a residir en él el antiguo Hotel Palace (los valencianos preferían llamarla, según cuenta Moreno Villa, "Casal deis Sabuts de tota mena") (91).

La Casa de la Cultura se convertiría pronto en un foco intelectual de primer orden: allí se editó la revista *Madrid*, dieron charlas León Felipe, Rosa Chacel y Juan Marinello y otros residentes colaboraron en ciclos de conferencias organizados por la Universidad de Valencia. Además, y según Emilio G. Nadal, se acondicionó en ella "una sala con instalación especial de luz donde el escultor Victorio Macho [...] [y] los pintores Solana, Mezquita, Arteta y Cristóbal Ruiz han continuado su obra en estudios improvisados " (92). Sin embargo, la aportación de estos artistas sería extraordinariamente reducida. Arteta (que en 1938 se exilió a Biarritz y realizó allí algunos cuadros de tema bélico) se limitó al parecer a aportar varias litografías y el cartel *Valencia en homenaje a Euzkadi*, Cristóbal Ruiz hizo algún paisaje, Solana la litografía -y el cuadro- *Recogiendo a los muertos* y Mezquita se limitó a firmar manifiestos (lo que por otra parte constituyó una de las actividades principales de los intelectuales evacuados). Sólo Victorio Macho haría una aportación sustancial a ojos ministeriales: el busto de la Pasionaria. Pero Macho -que había formado parte desde el principio de la Sección de Artes Plásticas de Altavoz del Frente y por entonces representaba el papel de entusiasta republicano- era un caso aparte. En enero de 1937, recién llegado a Valencia, mostró ya en la Exposición de Guerra que abrió en Valencia Altavoz del Frente una colección de "impresiones plásticas de la guerra" y una "galería de cabezas campesinas", que, según se decía en la nota que anunciaba la inauguración, "reflejan la noble participación de los obreros del campo en nuestra guerra de liberación" (93). No queda, que yo sepa, testimonio gráfico de esta exposición y por ello resulta aventurado emitir juicio alguno sobre estas obras, producidas probablemente en Madrid. Pero lo que sí se puede asegurar es que el profundo compromiso público de este artista con la causa republicana estuvo acompañado por la prevención interior.

Muertos Barral y Pérez Mateo, Macho, que se dejó utilizar hasta la saciedad por el Partido Comunista, sólo se salvó de convertirse en el escultor oficial de la España republicana gracias a que sus tajantes declaraciones públicas no se vieron acompañadas por idéntico celo trabajador. De hecho, él realizó la estatua más celebrada de toda la guerra y su nombre aparece asociado a buen número de proyectos que nunca llegarían a cuajar. El primero, y estando él todavía en Madrid, el de levantar un monumento al marino Antonio Col, el héroe antitanquista (iba a ser costeadado por suscripción popular, pero antes de que se llegase a encargarlo, él se adelantó ofreciéndose a realizarlo a sus expensas en una carta pública que sólo se puede leer seriamente si se tiene en cuenta la exaltación bélica que en esos días dominaba en Madrid) (94). Después fue evacuado a Valencia, haciendo unas estentóreas declaraciones de agradecimiento y de identificación con la causa republicana, participó en las actividades de la Casa de la Cultura, salió en defensa del Partido Comunista cuando se entabló una polémica a propósito de la disolución de la Casa, hizo un viaje con Bergamín a la URSS (donde fue homenajeado) (95) y finalmente aceptó realizar una exposición en París. Trasladadas sus obras desde Madrid por la Dirección General de Bellas Artes y llegado él mismo a París, "...desistí [dice] de celebrar mi exposición [...] y comencé a realizar a gran tamaño la estatua ecuestre de Sebastián de Belalcázar" (96). Tras él y como aportación a la causa republicana sólo habían quedado las "impresiones plásticas de la guerra" producidas mientras estuvo en Altavoz, la litografía *La partida (julio 1936)* reproducida en el álbum *Madrid* y la célebre estatua de medio cuerpo de *La Pasionaria*. *La partida* parece ser un proyecto de relieve en el que unos milicianos con el torso desnudo pero llevando fusil y casco de acero son despedidos por sus mujeres en el momento de partir al frente. No exenta de una cierta grandeza, era una obra fría, dominada por las verticales y horizontales y una sentimentalidad fuerte expresada a través de una gestualidad contenida. Como ha escrito Miguel Angel Gamonal, se inserta "en una línea tradicional de retorno a unos valores plásticos en los que están presentes el impacto del arcaísmo griego y del simbolismo de Mestrovic" (97) y no es descabellado pensar que, como él mismo apunta, Francisco Carreño la tuviese en su mente cuando escribió apenas un mes después de publicarse el álbum: "¡Basta ya de figuras muertas, figuras iguales a la viga que se derrumba en una casa, al paño inerte que pende de la ventana! ¡Basta ya, también, de figuras de aspecto clásico y frío, propias para vestir el atavío de un miliciano, el traje de un campesino o los sobrios ropajes patinados y requetemados por el tiempo de la mujer española" (98). En cuanto a la estatua de la Pasionaria fue ya realizada en Valencia por encargo del Partido Comunista y su inauguración, celebrada el 20 de septiembre de 1937, constituyó un acto resonante en el que pronunciaron discursos Navarro Tomás y Jesús Hernández. Objeto de una fortísima campaña política de exaltación del partido Comunista a través de la figura de Dolores Ibárruri, esta escultura tendría un eco en la prensa muy superior al de cualquier otra

realización artística -incluido el Pabellón de París- pero fueron muy pocos los que hablaron de las virtudes de la escultura en sí y muchos en cambio los que lo hicieron de las de la Pasionaria. Y entre ellos, en primera línea, Margarita Nelken -otrotra crítica de arte- y Antonio Machado (99). Únicamente Ramón Gaya se detuvo a señalar que Machado había abandonado "aquella insegura estilización que produjo, entre otras cosas, la fuente de Cajal" y que era patente, "más acusada todavía que otras veces, la sombra de Julio Antonio" (100). Dotada de un fuerte realismo y plena de depuración técnica, la estatua de la Pasionaria es una obra llena de tensión y monumentalidad que está muy por encima de la turbamulta de bustos que se produjeron durante la guerra, pero no aporta mucho al conjunto de la obra de su autor ni abría tampoco camino alguno a la estatuaria española del momento, permaneciendo en los límites de un realismo correcto pero trasnochado y dentro del terreno de la celebración.

El Pabellón Español en la Exposición Internacional de París

Para el momento en que Victorio Macho mostró por primera vez el busto de la Pasionaria, el panorama político de la España republicana había cambiado sustancialmente. Largo Caballero ya no era desde la primavera el líder indiscutible de los meses antes. Tras los sangrientos sucesos de mayo en Barcelona, su negativa a tomar medidas contra el P.O.U.M.(y en parte contra la C.N.T.) provocó una crisis de resultados de la cual y aupado por los comunistas y Prieto, le sucedió Negrín, un socialista moderado. Ahora la estructura de la D.G.B.A. sufrió profundos cambios para amoldarla a las nuevas necesidades (101) y Hernández, que siguió en su puesto, dio un paso más en su política de centralización al crear dos nuevos organismos encargados de dirigir la vida musical y la teatral. Gozarían de muy desigual fortuna. El Consejo Central de la Música, nacido a finales de junio de 1937, cumpliría con creces su cometido. Editó las composiciones ganadoras del Concurso de Canciones de Guerra convocado por la D.G.B.A., convocó un concurso de carácter permanente para la publicación y grabación de autores españoles y promovió festivales y conciertos, pero, sobre todo, acertó a llenar tres de los grandes vacíos de la cultura musical española: creó la tan anhelada Orquesta Nacional de Conciertos, a cuyo frente se puso Pérez Casas (Decreto de 28 de octubre), creó asimismo las Misiones Musicales (O.M. de 18 de septiembre) y puso en marcha la revista *Música* (cuyo primer número vio la luz en enero de 1938). Y de este modo, y como ha escrito Caudet, quizá en ninguna otra actividad se viera tan claramente como en ésta que "el estado iba a ocupar el lugar de las clases dominantes, que tradicionalmente habían financiado la producción artística, siendo ellas las únicas en disfrutarlas, a la vez que enajenaban el artista" (102). En cambio, la actividad desarrollada por el Consejo Central del Teatro, no fue, ni con mucho, comparable. Creado por las mismas fechas, vio paralizado su actuación mientras Hernández estuvo en el Ministerio por falta de dotación presupuestaria y aunque se consiguió poner en pie una Comisión de Teatro para Niños, las Guerrillas del Teatro y el Guiñol, en marzo de 1938 lo único que funcionaba realmente era el *Boletín de Orientación Teatral* y la Comisión de Lectura (esto es: de censura) (103). Al tiempo, los responsables ministeriales trabajaron desde la primavera en el proyecto de exponer 144 cuadros, en su mayor parte del Prado, en París (un intento que no llegaría a cuajar, pese a que las obras estuvieron embaladas en Valencia listas para salir, al no recibir el Gobierno republicano las garantías que requería del francés) (104) y enviaron a Bruselas, a mediados de año, veintiún bocetos de Rubens para formar parte de una exposición de todos los suyos. Pero 1937 estaría marcado por dos acontecimientos: la participación española en la Exposición Internacional "Artes y Técnicas de la Vida Moderna" celebrada en París y por el II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas.

La historia, el contenido y la significación del Pabellón Español en la Exposición de París han sido ya analizados, con detenimiento y acierto, por varios historiadores y sus circunstancias son por lo demás lo suficientemente conocidas como para hacer innecesario aquí un análisis pormenorizado (105). Pérez Escolano cita una carta de Araquistain (embajador en París durante el gobierno Largo Caballero) donde se exponen por primera vez las ideas básicas que habrían de informar la participación española: "El 'quedar bien' delante del gobierno francés [lo que] significa mostrar una capacidad de controlar la situación; el abandonar la idea de participación de la empresa privada, por su dificultad en estos momentos, sustituyéndola por un pro?

grama estatal de carácter cultural; y, por tanto, integrar el Pabellón en el esfuerzo bélico general, como instrumento de propaganda" (106). El M.I.P. colaboraría eficazmente en este programa tan afín a sus propias coordenadas de actuación. Básicamente, el Pabellón Español se concebiría como un gigantesco "stand" de propaganda destinado a mostrar las realizaciones de la España republicana, fundamentalmente en el campo cultural. Es ya un tópico recordar el impacto que produjeron el Guernica de Picasso, *La fuente de*

Mercurio de Calder, la *Montserrat* de Julio González, *El campesino catalán en rebeldía* de Miró o *El Pueblo Español* de Alberto. Pero el Pabellón fue algo más que una feliz simbiosis entre las formas racionalistas de Sert y Lacasa por un lado y un puñado de obras maestras por otro. Fue su completísimo programa de actividades, la adecuación entre el sentir de la España republicana y las expresiones plásticas y sobre todo, su feliz concreción en el montaje, lo que hizo su gloria. Por una vez, todos los republicanos parecían satisfechos. Hasta el habitualmente hipercrítico Azaña escribió en su Diario las impresiones que le ofrecía José Gaos sin añadir sus gotas de acíbar: "...deficiente y todo como es, representa un esfuerzo extraordinario, dadas las circunstancias y así lo han apreciado cuantos lo han visto. Enorme afluencia de visitantes" (107). A nuestro propósito conviene resaltar que en la Sección de Artes Plásticas se presentó una amplia muestra de arte español del momento, con obras de Barral, Pérez Mateos, Capuz, Beltrán, Benlliure, Solana, Souto, Arteta, Rodríguez Luna, Eduardo Vicente, G. Prieto y otros (incluyendo los célebres *Aviones negros* de Horacio Ferrer), mientras que los fotomontajes de Renal; parecían gritar desde las paredes y las colecciones de Ceferino Palencia y Giner Pantoja ofrecían una riquísima visión de la cerámica popular española.

La presencia de la vanguardia en el Pabellón de París es un hecho que no puede ser obviado. Dada su mítica lejanía y la escasez de noticias sobre el conjunto de la producción artística durante esos años se ha presumido hasta hace poco que el arte de la República en guerra habría sido el del Pabellón (lo poco que se conocía de él: las obras de los vanguardistas y los *Aviones negros* de Ferrer), el del cartelismo (mejor, el de un determinado cartelismo: el de Renau) y el de las series grabadas por Castelao, Souto, Mateos, Rodríguez Luna y algún otro. Se tenía así una imagen sumamente conveniente: la de un arte comprometido y a la vez formalmente renovador que reflejaría a la perfección el espíritu de la República, capaz de aunar el progresismo social y el cultural. En definitiva: la República en guerra habría sido capaz de asimilar los avances de la vanguardia; ésta, a su vez -y aunque hubiera sido sólo ocasionalmente- se habría hecho "social" e incluso "realista" (no hace mucho por ejemplo, Josefina Alix estudiaba la participación de Picasso, Miró, Calder, González y Alberto en el Pabellón bajo este epígrafe: "La vanguardia histórica asume el realismo"). Pero ¿sucieron las cosas de ese modo en la realidad? Creo que sólo se podría contestar afirmativamente si el arte de vanguardia expuesto en el Pabellón hubiera sido el que la República quería para sí (esto es: si hubiera sido el que alentó tanto para dar una visión progresista en el exterior como para transformar la realidad en el interior. Y no parece que fuera así.

En realidad el Pabellón fue -ya lo hemos dicho- un gigantesco esfuerzo propagandístico (por lo que no se deberían extraer de él más consecuencias que las derivadas de su eficacia en ese campo) y el acercamiento de la República a la vanguardia, simplemente coyuntural y con el único propósito de dar en el exterior una imagen progresista de su política cultural (nada más adecuado para una exposición en París que presentar obras de Picasso, Miró y Julio González). Para situar la cuestión en sus justos términos habrá que recordar varios hechos:

1. Que ese tipo de arte no era el que se preconizaba en el interior (incluso por un hombre tan avanzado como Renau "la historia de la plástica moderna en esta etapa de la deshumanización" era " la historia de la derrota del hombre sobre el intento de transmutar su condición humana en valores abstractos" (108)).
2. Que los artistas elegidos para ocupar los lugares de honor en el pabellón no representaban precisamente el modelo de artista comprometido que la República quería. Picasso, González y Miró eran artistas exiliados, simpatizantes con la causa de la República y dispuestos por ello a ceder obras, recoger fondos o firmar manifiestos, pero a nada más (y no conviene olvidar que Miró, que residía en Montroir al comenzar la guerra, se fue en el otoño a París). En cuanto a Alberto, de cuyo profundo compromiso con el pueblo no se puede dudar, no era precisamente un partidario acérrimo del "arte de combate". Recuérdese su polémica con Nueva Cultura en 1935 y téngase además en cuenta que durante la guerra no se incorporó las tareas de propaganda ni participó activamente en ninguna de las asociaciones talleres dedicados a hacer un arte de guerra, limitándose a dar clases en Valencia como profesor del Instituto Obrero (por otra parte, su escultura del Pabellón consistía, como ha mostrado Josefina Alix, en el aprovechamiento de una vieja idea de 1931) (109).
3. Que salvo en lo propagandístico los republicanos apreciaron tan poco la aportación de la vanguardia al Pabellón que resulta difícilísimo encontrar en el interior ecos de su presencia allí. Y eso, seguramente, porque no la entendían ni respondía totalmente a la idea que querían dar de sí (recuérdese la carta de Gaos a Julio González cuando éste quiso sustituir la *Montserrat* por *Mujer ante el espejo* en el pabellón: "Mi ilustre amigo el arquitecto del Pabellón me hace saber que tiene la intención de sustituir su 'Maternidad' por

una escultura abstracta. Si mi opinión y mi punto de vista pueden influir en su nominación, me permito rogarle que no lo haga. Su 'Maternidad' es uno de los grandes éxitos del Pabellón [...] Se trata de una obra poderosa, inteligible para todos y completamente actual" (110).

En última instancia lo sucedido con Picasso y el *Guernica* puede resumir la cuestión. Recuérdense que ya en septiembre de 1936 y en otra operación claramente propagandística, el artista había sido nombrado Director del Museo del Prado. Después prestó su nombre para que figurara en un manifiesto firmado por más de un centenar de intelectuales catalanes denunciando los bombardeos nacionalistas sobre Madrid (111). Y finalmente aceptó realizar el mural para el Pabellón. En esos momentos su compromiso con la República era sincero y posiblemente representaba lo máximo que dada su personalidad podía ofrecer. En cuanto a lo que la República esperaba de él se podría compendiar en unas palabras atribuidas a Negrín: "La presencia del mural pintado por Picasso equivale en cuanto a propaganda para la República a una victoria militar en el frente" (112). Y el *Guernica* sería la pintura de la guerra, una de las obras emblemáticas del arte del XX y aquella en la que encontró su resumen más adecuado la tragedia que vivió el pueblo español. La recepción que se le dispensó aquí demostraría, sin embargo, con una meridiana claridad las limitaciones de la política cultural republicana.

Un par de días antes de que se inaugurara el Pabellón de París, Ilya Ehrenburg, dirigiéndose al II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas reunido en Valencia, había expresado su convicción de que "la nueva Guerra de la Independencia inspira un nuevo Goya aún desconocido" (113). En aquellos días, cuando la propaganda republicana giraba en buena medida en torno a la identificación de la guerra civil con una nueva guerra de la Independencia librada contra el agresor nazi-fascista, Goya era presentado como paradigma del artista comprometido con la causa del pueblo y la libertad y como el espejo en el que debían mirarse los artistas españoles enemigos de la reacción (114). Era, con mucho, el pintor preferido de los republicanos y su nombre apareció una y otra vez durante las sesiones del Congreso (en una frase muy similar a la de Ehrenburg, Corpus Barga se había lamentado en la reunión celebrada en Madrid el 6 de julio de no poder presentar "en ese nuevo Dos de Mayo que vive Madrid... otro Goya" (115). Da la impresión de que los responsables de la propaganda republicana esperaban ansiosamente la aparición de una nueva *Carga de los mamelucos* o de otros *Fusilamientos de la Moncloa* (es decir: de un cuadro capaz de simbolizar el espíritu de resistencia del pueblo español). Visto desde la óptica actual ese cuadro estaba ya realizado: el *Guernica*. Y para bien o para mal -para subrayar la genialidad de Picasso o para resaltar sus deficiencias- sería además leído inmediatamente por gran parte de sus críticos en clave goyesca (adelantándose a lo que iba a venir, Bergamín, en una de sus luminosas intuiciones, había ya incluso propuesto la identificación Goya-Picasso en un artículo aparecido en el número de *Cahiers d'Art* correspondiente a abril de 1937 (116)). Podría, pues, pensarse que estaban dadas todas las condiciones necesarias para que Picasso fuese jaleado inmediatamente como el nuevo Goya, el artista socialmente comprometido e identificado con la causa de la libertad capaz de inmortalizar con su *Guernica* los renovados "horrores de la guerra". Y, sin embargo, y salvo contadas excepciones, ni Picasso ni su cuadro significaron nada de eso para los republicanos.

Según cuenta Larrea, en el otoño de 1937 llegó a darse el caso de que ciertas autoridades republicanas intentaran descolgar el *Guernica* del Pabellón por considerarlo "antisocial, ridículo [y] totalmente inadecuado a la sana mentalidad proletaria" (117). Y aunque no han quedado más testimonios de que existiese un rechazo tal radical, ya la escasez de referencias o comentarios sobre él en la prensa republicana o en los folletos de propaganda puede considerarse síntoma seguro de una cierta decepción. Es indudable que las autoridades republicanas hubieran preferido algo más literalmente realista, más "comprensible". De hecho la estética picassiana no suscitaba, salvo casos excepcionales, particulares entusiasmos entre los artistas o los críticos que trabajaban en el interior del campo republicano (Sebastiá Gasch publicó un artículo en el que citaba a Cézanne y Picasso como los artistas más revolucionarios de la época, pero partía de unas bases escasamente compartidas en las esferas oficiales al desligar el arte de su compromiso inmediato con la revolución social (118)). Renau, Sert o Bergamín podían comprender y admirar el *Guernica* (aunque ya los planteamientos del primero no concordaban con los de Picasso) pero la gran mayoría de los republicanos -dirigentes incluidos- estaban sin duda más cercanos a las tesis de Juan P. Muro, un anarquista que pensaba que el objeto del arte "necesario" debían ser los "hombres del trabajo y la revolución, como aquéllos que pintaron los mexicanos Diego de Rivera, Siqueiros y Orozco, y como también pintaron los obreros artistas de la Unión Soviética" (119). No ha de extrañar, por tanto, que en las publicaciones republicanas el *Guernica* diera lugar a una literatura mínima y no recibiera mayor atención de la que se le concedió, por ejemplo, a *Madrid, 1937*, el cuadro pretendidamente social-realista

de Horacio Ferrer (120). Y es que, como quedaría plenamente de manifiesto en el artículo que Ernest Guasp le dedicó, no era el *Guernica* sino Picasso lo que interesaba a los republicanos:

"Es una obra genial, executada en blancs, negres i grisos, trágicament humana, en la qual el pintor ha plasmat amb una potent superació de la se ya capacitat imaginativa el fabulós sacrifici que els avions deis bárbaros alemanys salvadors de la cultura han fet sobre la carn d'Espanya i sobre el cap al de tots els sentiments racials més forts i més heroicament oposats a la invasió. Pau Picasso ha mobilitzat en aquesta gloriosa visió patética tota la fèrtil profusió de les seves possibilitats gegantines i s'ha produït horitzontal e la formació processal del seu art... i offici, com una solemne professió e fe" (121).

El II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas. La Ponencia Colectiva

Por los mismos días en que se inauguraba la Exposición de París, se cerraba en España el más sonado de los acontecimientos culturales que tuvieron lugar en la zona republicana: el II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas. Calificado por uno de sus protagonistas de "circo de intelectuales" que "tenía algo de grotesco" (122) y poseedor según otro de "una justificación que ninguna asamblea de literatos podrá alcanzar ordinariamente", este Congreso -siempre a un paso de lo sublime pero también de lo ridículo- vio arruinados sus posibles resultados literarios por la inevitable utilización propagandística de que fue objeto, pero quizá residiera en ello precisamente su timbre de gloria: durante unos días, una abundante representación de la intelectualidad progresista pudo proyectar al mundo su solidaridad con la lucha de las fuerzas que se batían en la esperanza de un mundo nuevo. (123)

La decisión de celebrar su Segundo Congreso en Madrid fue adoptada por la Asociación Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura antes de la sublevación militar, en junio de 1936. El estallido de la guerra no hizo variar el escenario pero cambiaría de raíz el planteamiento y los fines de la reunión. La intervención de Hitler y Mussolini en apoyo de Franco y la de Stalin en el de la República, proporcionó a los intelectuales comunistas una ocasión única para proclamar que Defensa de la Cultura equivalía en aquellos momentos a antifascismo y apoyo a las posiciones de la Unión Soviética. Y el gobierno republicano se encontró con una excepcional caja de resonancia que le permitiría poner de manifiesto el alineamiento de la razón y la inteligencia con sus posiciones y, sobre todo, denunciar los peligros de la política de no intervención asumida por las democracias occidentales. El 7 de julio se reunieron en Valencia 66 delegados de 22 países. Ni tantos ni tan importantes como los que se habían reunido en París la vez anterior -y esto no fue sólo Azaña quien lo señaló (124)- pero a fin de cuentas un lucido ramillete de nombres (Neruda, Huidobro, Marinello, N. Guillén, Carpentier, Octavio Paz, César Vallejo, Ehrenburg, Cowley, Spender, Andersen Nexø, Malraux, Chamson, Tzara, Julien Benda...), que en los días siguientes produjeron una interminable cascada de discursos en los que repitieron hasta la exasperación los mismos conceptos: denuncia del fascismo como destructor de la cultura y de la vida, obligación del escritor consciente de identificarse con las causas de la libertad, la dignidad y la justicia (esto es: con la causa popular, y por ende, con el gobierno de la España republicana), constatación de que la guerra española se había convertido en una guerra de independencia nacional frente a la agresión nazi-fascista (y, por extensión, de defensa de los valores de las democracias occidentales), denuncias del trotskismo y de Gide (culpable de "alta traición" tras haber publicado su libro *Retour de l'URSS*)... Pero, aunque raras, algunas intervenciones se centraron en cuestiones más cercanas a los problemas de la producción intelectual. Y entre éstas -únicas que salvaron al Congreso de la mediocridad total- deben recordarse aquí la defensa del realismo en el arte que hizo Aragon ya en la sesión de París, el rechazo de la literatura de propaganda por parte de Vaillanz-Couturier y, sobre todo, la "Ponencia colectiva" que en nombre de los jóvenes intelectuales y artistas españoles leyó en Valencia Arturo Serrano Plaja y en la que se preconizaba un arte comprometido lejano del realismo socialista.

Firmada por A. Sánchez Barbudo, Angel Gaos, Antonio Aparicio, A. Serrano Plaja, Arturo Souto, Emilio Prados, Eduardo Vicente, Juan Gil-Albert, J. Herrera Petere, Lorenzo Varela, Miguel Hernández, Miguel Prieto y Ramón Gaya, la Ponencia Colectiva significó algo más que "una corajuda crítica a la superficialidad [y] a los clichés del realismo socialista", como alguna vez se ha escrito (125). En realidad, vino a expresar con una lacerante claridad las contradicciones en las que se movía la producción de nuestros jóvenes artistas, deseosos de realizar un arte comprometido y revolucionario pero tan temerosos de caer en un formalismo vacío de significación social como en la producción de propaganda desprovista de sentido artístico que se les demandaba:

"Una serie de contradicciones [escribían], nos atormentaban. Lo puro, por antihumano, no podía satisfacernos en el fondo; lo revolucionario, en la forma, nos ofrecía tan sólo débiles signos de una propaganda cuya necesidad social no comprendíamos y cuya simpleza de contenido no podía bastarnos. [...]

En definitiva, cuanto se hacía en el arte, no podía satisfacer un anhelo profundo, aunque vago, inconcreto, de humanidad, y por otro, el de la Revolución, no alcanzaba tampoco a satisfacer ese mismo fondo humano al que aspirábamos, porque precisamente no era totalmente revolucionario. La Revolución, al menos lo que nosotros teníamos por tal, no podía estar comprendida ideológicamente en la sola expresión de una consigna política o en un cambio de tema puramente formal.

El arte abstracto de los últimos años nos parecía falso. Pero no podíamos admitir como revolucionaria, como verdadera, una pintura, por ejemplo, por el solo hecho de que su concreción estuviese referida a pintar un obrero con el puño levantado, o con una bandera roja, o con cualquier otro símbolo, dejando la realidad más esencial sin expresar. Porque de esa manera resultaba que cualquier pintor reaccionario -como persona y como pintor- podía improvisar en cualquier momento, una pintura que incluso técnicamente fuese mejor y tan revolucionaria, por lo menos, como la otra, con solo pintar el mismo obrero con el mismo puño levantado. Con solo pintar un símbolo y no una realidad.

El problema era y debía ser de fondo; queríamos que todo el arte que se produjese en la Revolución, apasionadamente de acuerdo con la Revolución, respondiese ideológicamente al mismo contenido humano de esa evolución, en la misma medida, con la misma intensidad y con igual pasión con que se han producido todos los grandes movimientos del espíritu . [...] Y todo lo que no fuese creado con esa misma relación absoluta de valores, todo cuanto fuese "simbología revolucionaria" mas que "realidad revolucionaria", no podía expresar el fondo del problema. [...]

De ahí nuestra actitud ante el arte de propaganda. No lo negamos, pero nos parece, por sí solo, insuficiente. En tanto que la propaganda vale para propagar algo que nos importa, nos importa la propaganda. En tanto que es camino para llegar al fin que ambicionamos nos importa el camino, pero como camino. Sin olvidar en ningún momento que el fin no es, ni puede ser, el camino que conduce a él" (126).

En la España de la Guerra Civil sólo se producirían otros dos intentos de clarificación teórica de un calibre semejante. Uno de ellos sería el célebre escrito de Renau *Función social del cartel publicitario* (un intento -en aquellos momentos absolutamente necesario- de definir los lenguajes específicos del cartel comercial y del político a la vez que una reivindicación del realismo y el humanismo y un intento de rescatar la tradición plástica española -o más exactamente: el realismo del XVII) (127); el otro, la no menos célebre polémica sostenida por Ramón Gaya y el mismo Renau en *Hora de España*. Comenzada con la conocida "Carta de un pintor a un cartelista" publicada en el núm. 1 de la revista, se prolongaría a través de la "Contestación a Ramón Gaya" de Renau y terminaría con otra "Contestación a José Renau" del pintor y ha sido interpretada a menudo con una desarmante simplicidad: como una confrontación "entre el defensor de los viejos métodos de interpretación de la realidad [el pintor, Gaya] y el propulsor de una nueva visualidad [el cartelista, Renau]" (128). Sin embargo, v como ha escrito M. A. Gamonal, "hay que hacer justicia a Gaya" ya que la valoración de la polémica no puede saldarse en términos tan maniqueos. Desde luego, había enormes diferencias entre ambos en cuanto a la consideración de la pertinencia -o mejor, la legitimidad- de la utilización de determinados medios técnicos. A Gaya la tinta plana le parecía "inexpresiva", el sombreado mecánico "odioso" y el fotomontaje y el cartel de letras solas "dos falsas soluciones". Y en consecuencia reivindicó " un cartel en donde lo emocional pueda tener todo su temblor", un "cartel-pintura" "que hubieran pintado, naturalmente, Goya en España y Delacroix o Daumier en Francia" (en última instancia, *Los fusilamientos de la Moncloa*, que le parecían " no un cuadro sino un genial cartelón") (129). Renau, en cambio defendía, "el profundo valor expresivo de la tinta plana" y el "valor

emocional y dramático hasta extremos quizá no igualados por los medios tradicionales de expresión" del elemento fotográfico. Por ello - y partiendo de su propia experiencia- contestó lapidariamente a Gaya: "Ayer Goya, hoy John Heartfield" (130). Pero los puntos básicos de contradicción entre ambos no eran esos sino otros de calado más profundo y que atañían a la libertad de creación del artista y a la naturaleza y alcance de la función social del arte. Y en eso la contradicción era irreductible: Renau partía del machadiano " Si mi pluma valiera tu pistola..."; Gaya se negaba a valorar el arte en términos de eficacia política y, menos aún, a ponerlo al servicio de la propaganda. Las últimas frases de su respuesta a Renau vendrían a resumir toda la discusión:

"... no quiero que me confundas con un ...idealista -por lo menos a la manera que esta palabra se suele entender-, ya que las realidades no solamente me: son conocidas, sino amadas. Lo que me pasa es que no sufro esa confusión y trabucación de esos tipos de gentes -intelectuales- que tanto se destacan por ahí y que consisten sus dos corrientes distintas en pretender los unos que el espíritu puede resolver problemas prácticos, y los otros que lo práctico tiene mucho que hacer en el espíritu. No, no soy de los unos ni de los otros. El idealismo para el ideal, lo práctico para la práctica. Ni se puede lanar la guerra con un poema -porque el arte no es ni una herramienta ni una ametralladora-, ni se puede, en vista de esto, inyectarle al arte un contenido político. Y fíjate que sólo digo político, ya que e] social lo tuvo siempre, lo tiene siempre fatalmente, aunque sin él mismo saberlo, que es como debe tener el arte sus valores: ignorándolos" (131).

La política de exposiciones del Ministerio Hernández. El Concurso de Pintura, Escultura, Grabado y Dibujo

El otoño de 1937, que presencié la reanudación de las actividades universitarias en la zona republicana, marcó también el momento en que la D.G.B.A, intentó normalizar en la medida de lo posible las actividades artísticas. Obviamente, las exposiciones de artes plásticas habían desaparecido casi por completo al iniciarse la guerra. La Exposición Nacional de Bellas Artes tuvo que cerrarse precipitadamente. También se suspendió, en Valencia, la IV Exposición Regional de Bellas Artes, que debía inaugurarse a finales de julio coincidiendo con la Feria (aunque ésta, y aprovechando que los artistas habían entregado ya las obras, fue reconvertida en una Exposición a beneficio de las Milicias (132)). Y aunque todavía en octubre se celebró en Barcelona una Exposición de artistas jóvenes a beneficio de las Milicias con pinturas y esculturas en las que no aparecerían por ningún lado ni la guerra ni la revolución (133), tanto ésta como la que por las mismas fechas se preparaba en el Ateneo Popular Valenciano (134), constituirían ya hechos aislados. Desde septiembre y durante varios meses ya sólo se celebraron exposiciones de carteles (generalmente producto de concursos, como la de "Homenaje a las Milicias" en Madrid o la que tuvo lugar en la Galería del Teatro Novetats en Barcelona (135)) y lo que genéricamente podríamos llamar Exposiciones de Guerra, en las que se seguiría el modelo creado por Altavoz del Frente en Madrid en octubre del 36: la Exposición-Recuerdo del 5.º Regimiento (Madrid, enero 1937), la Exposición "7 meses de guerra" (Barcelona, febrero 1937, organizada por el Comissariat de Propaganda de la Generalidad), la Exposición-Homenaje a la Columna Internacional (Madrid, abril 1937), la Exposición "Homenaje Español a Rusia" (Madrid, noviembre 1937), la Exposición-Homenaje a la URSS (Valencia, noviembre 1937)... En ellas se exhibían desde carteles, fotografías o gráficos hasta trofeos tomados al enemigo y se celebraban ciclos de conferencias, conciertos y proyecciones de filmes soviéticos, pero las artes plásticas jugaban un papel muy reducido y de mero acompañamiento (136).

Hasta bien entrado 1937 no se observaron los primeros síntomas de normalización. Ya en marzo el Ateneo Socialista de Cataluña organizó en Barcelona una Exposición en beneficio del Comité Permanente de Ayuda a Madrid en la que se presentaron unas cuatrocientas obras (137). Y después, en julio se celebró en las Galerías Layetanas otra titulada "Proyectos Escultóricos del Momento" organizada por el Sindicato de Pintores y Escultores de Cataluña (U.G.T.) (138) y en agosto se presentó en Valencia la muestra "Cien años de grabado político mejicano" (139). Para esas fechas tanto el Gobierno de la Generalidad como el central habían dado muestras de su voluntad de reabrir los cauces institucionales. Y la forma en que lo hicieron constituyó una muestra clamorosa de sus diferencias

en materia de política cultural.

La iniciativa de la Generalidad consistió en celebrar -aunque fuera de tiempo- la Exposición de Primavera que todos los años convocaba la Junta Municipal de Exposiciones de Arte de Barcelona. Inaugurada el 15 de julio en el vestíbulo de la estación de ferrocarril de Sarriá de la Plaza de Cataluña, mostró obras de 166 artistas y representaba un claro intento de continuidad con la política anterior al 18 de julio. Los temas bélicos brillaron por su ausencia. El premio "Nonell" de pintura se le otorgó a Xavier Nogués por su *Mercado de Olot* y el "Campeny" se dejó desierto. Más significativo aún: entre las nueve obras adquiridas por la Comisaría General de Museos para las colecciones públicas catalanas no había ni una de arte comprometido. Todas eran paisajes y desnudos (140). Y aunque, obviamente, semejante exhibición de falta de ardor revolucionario escandalizó a muchos (141), la Generalidad continuaría protegiendo durante toda la guerra el arte no comprometido (142).

El Concurso Nacional de Artes Plásticas convocado por el Gobierno central inmediatamente después representó el reverso de la medalla. En julio de 1937 Renau había anunciado ya su propósito de "hacer una exposición de todas las manifestaciones artísticas en relación con el momento actual [...] y que este certamen sea algo parecido a la Exposición Nacional" (143). Un mes más tarde la D.G.B.A. convocó un Concurso de Pintura, Escultura, Grabado y Dibujo aludiendo a " la necesidad de recoger la exaltación plástica que motiva la gesta heroica del pueblo español [...] de mantener viva y con sentido de continuidad nuestra tradición artística y de conseguir que las múltiples facetas del momento puedan tener adecuada repercusión" (144). Des?

pués de algunos aplazamientos y modificaciones de las bases (145), el Concurso se falló finalmente el 31 de marzo de 1938 (146) y la muestra, titulada oficialmente I Exposición Trimestral de Artes Plásticas, quedó instalada en la planta baja del Casal de la Cultura de Barcelona, lista para ser inaugurada el 15 de abril. El Catálogo, con una presentación de Jesús Hernández, estaba ya editado (147) y Sebastià Gasch, que había visto la muestra en una visita privada, publicó su crítica en *Meridià* (148). Sin embargo, entretanto se produjo la crisis ministerial que dio lugar a la formación del segundo Gobierno Negrín y a la salida de Hernández del Ministerio y la exposición no llegó a celebrarse (149). El nuevo equipo ministerial decidió anular el concurso y volverlo a convocar de nuevo (si bien restringiéndolo a los artistas que ya habían sido seleccionados y considerando que participaban de nuevo todas las admitidas anteriormente) (150). Y tras introducir algunos cambios en la lista de premios, volvió a montar la muestra que, con la misma denominación (I Exposición Trimestral de Artes Plásticas) y un catálogo nuevo (151), se celebró, por fin, en los locales del Casal de la Cultura, entre el 1 y el 8 de agosto de 1938.

Las 86 obras seleccionadas -pinturas, esculturas, grabados y dibujos- ofrecían un panorama bastante completo del estado de las artes plásticas en el campo republicano (un panorama que, por otra parte, no fue del gusto de todos (152)); junto a algún paisaje (como el presentado por Cristóbal Ruiz), se presentaron algunos retratos (de Hans Beimler, de Gramsci) y temas tan estrambóticos como *Santa Cultura, mártir del fascismo* o *La humanidad se desprende de una bestia mientras se eleva una estrella*. Pero la mayor parte de las obras representaban escenas o personajes bélicos que abarcaban todo el repertorio de la propaganda republicana: los sufrimientos del pueblo a causa de la bestialidad fascista (el tema más repetido: tres lienzos con el título de *Evacuación* -de Bardasano, Horacio Ferrer y Servando del Pilar-; *Fugitivos*, de M. A. Ortiz; *Espanto*, de Ramón Gaya; *Represión*, de Juan Navarro; *Bombardeo de Colmenar Viejo*, de Rodríguez Luna; *Restablecimiento del orden*, de Helios Gómez...), la glorificación del Ejército Popular (*Escena de guerra*, de Jesús Molina; *El héroe*, de Felipe Coscona; *El comisario político*, de Urosa; *El Madriles*, de Viladomat...), la ridiculización del adversario (*La familia del requeté*, de Ramón Puyol; *La bestia fascista*, de Ricardo Boix; *Salamanca*, de Francisco Mateos...), etc.

Los primeros premios en pintura y escultura se concedieron a Ramón Gaya por su óleo *Espanto* y a José Viladomat por su yeso *El Madriles*, dos obras de aspecto muy diferente aunque en cierto modo complementarias, ya que, juntas venían a representar la contraposición entre la bestialidad fascista y la fuerza abierta al porvenir del pueblo. Sebastià Gasch consideró *Espanto* como "una obra considerable a desgrat de les seves reduïdes dimensions" (y concluía: " Classicisme líric, museïsme viu, serenitat i noblessa, aquesta tela finíssima, incisiva de dibuix i subtil de colorit, és fest de simplicitat, de firmesa, de dignitat" (153)). Sin embargo, se trataba de un lienzo melodramático -como la mayor parte de los que se presentaron- que carecía de poder de convicción (y no deja de ser curioso a este respecto que Josefina Alix, al glosar la participación de Gaya en el Pabellón de París e ignorando la significación que el lienzo tuvo para los republicanos, se detuviera en cantar las excelencias del retrato de Gil-Albert y en cambio, despachara *Espanto* y *Niños de*

Málaga diciendo que ambos "dejan ver una buena mano, pero no encontramos en ellos nada que los haga sobresalir de manera especial" (154)). Es posible, por otra parte que el premio a Gaya se debiera a una especie de reconocimiento por los servicios prestados y al esfuerzo que -él muy especialmente- había tenido que hacer para entregarse al arte de propaganda. En cuanto a *El Madriles*, había sido realizada, según su autor, durante una visita al frente de Madrid, y curiosamente, fue una de las esculturas menos celebrada por los críticos cuando se expuso en agosto de 1938 (quizá por su falta de retórica bélica, aunque es indudable que, como escribió Gasch, "parece parida sin gota de esfuerzo" y está dotada de "una extraordinaria vitalidad anímica" (155)). Hecha para ser vista sobre un alto pedestal es posible que fuese pensada como ese "Monumento a Madrid" que Viladomat decía en febrero de 1937 que iba a emprender en cuanto volviese a Barcelona tras su visita a los frentes madrileños.

La nómina de galardones del Concurso se completó con un segundo premio y dos accesits en pintura (*El bombardeo*, de Climent; *El Vallés* de Ramón Calsina; y *Nueva Familia* de Arturo Souto), un premio y tres accesits en grabado (*El herido* de Arturo Souto; *Salamanca*, de Francisco Mateos; *Pesadillas infantiles*, de Pitti Bartolozzi y *Estampas de guerra* de Otto Mayer) y otros premios y tres accesits para dibujantes (a Antonio Rodríguez Luna por *La bestia fascista*, *Bombardeo de la Barceloneta* y *Parapeto en Carabanchel*; Arturo Souto, por *En el campo* y *En las barricadas*; Manuel Ángeles Ortiz por *La lucha de las libertades*; y José García Narezo por *Guerra-Crimen*, *Esfuerzo-Triunfo* y *Post-Guerra*) (156).

No vamos a entrar aquí en el análisis de estas obras. Sin embargo, sí se debe dejar constancia de que la Exposición demostró algo ya archisabido: que el único arte de guerra verdaderamente eficaz -el único vivo, también- que se estaba haciendo, se debía a dibujantes y grabadores.

De hecho, la exposición vino a mostrar hasta qué punto había sido la escultura víctima de la guerra. Varios hechos se habían confabulado para impedirle un desarrollo digno. El primero, su propia especificidad que hizo que los escultores se encontraran tras el estallido de la rebelión en una situación aún más difícil que otros colectivos de artistas: no ya sólo sin clientela, sino incluso a veces sin talleres adecuados y también sin materiales. El segundo, que buena parte de los jóvenes escultores encuadrados en las filas de la vanguardia se hallaban en edad militar y formaban parte de organizaciones de izquierdas o simpatizaban con ellas, lo que les condujo al frente o a ocuparse de tareas que les alejaron de la práctica de la actividad artística. Son los casos de Emiliano Barral (activo miembro de la Alianza de Intelectuales Antifascistas y de la Junta de Incautación del Tesoro Artístico, muerto en el frente de Usera en noviembre del 36), de Pérez Mateo (también miembro de la Alianza y muerto en Carabanchel en diciembre del mismo año), de Ángel Ferrant (dedicado como miembro de la Alianza a elaborar un plan de reforma de las enseñanzas artísticas o a organizar la Exposición-recuerdo del 5.º Regimiento, al tiempo que desarrollaba una activísima labor de defensa y recuperación de obras de arte), de Apeles Fenosa (combatiente en los frentes de Aragón) o de Alberto (miliciano del 5.º Regimiento en el Frente del Jarama, profesor de Dibujo en el Instituto Obrero y desde 1938 en Rusia dando clases de dibujo a los niños expatriados). Y el tercero y último, que tras requerírsela inmediatamente para que se pusiese al servicio de la propaganda, pidiéndole sobre todo resultados inmediatos, la urgencia y la penuria de medios en que se movieron los servicios republicanos de propaganda provocaron su preterición en beneficio de otros medios más baratos y rápidos, como el cartel, haciendo que los grandes proyectos quedasen sistemáticamente arrinconados. Tal vez con más medios y con los artistas de avanzada dedicados a ella la escultura española de la guerra hubiera sido muy otra. Pero falta de ambos, se limitó a ser lo único que se le permitió: un medio de propaganda en el que sólo ocasionalmente asomaba un atisbo

de modernidad (pienso, por ejemplo, en las obras que presentaron en la I Exposición Trimestral de Artes Plásticas Llavata -*Dolor de España*- o Fenosa -*Lleida*-) y que cuando más, buscó su propia vía hacia el realismo socialista (*El héroe de Coscolla*) o intentó forzar la expresión refugiándose en un falso patetismo (*Refugiados* de Jeroni Homs) o entrando francamente en las sendas de la sátira y con ella de lo grotesco (*La bestia fascista*, de Ricardo Boix). Eso por no hablar de los proyectos -más o menos fantasiosos- de grandes monumentos funerarios o conmemorativos (que quedarían en eso: en proyectos) o de la turbamulta de estatuas, bustos y medallas dedicadas a los héroes, anónimos y conocidos, de la revolución. (157)

Fueron muchos los conscientes de cuán errada estaba la producción escultórica de guerra tal como se mostró en la Exposición de Proyectos Escultóricos del Momento o en la I Exposición Trimestral de Artes Plásticas. Algún crítico, como Luis Burbano, señaló los peligros de vestir las figuras de la revolución con ropajes ajenos, fuesen éstos los de la Antigüedad o los de la iconografía cristiana

(158). Otros, como Sebastián Gasch, se limitaron a recordar que si bien "cuando un país se encuentra en pie de guerra el artista no puede permanecer sordo ante el clamor enardecido de todo un pueblo, sin embargo, es conveniente que el artista sirva esta fe con medios de claridad" (159). Y alguno hubo que echó en cara a los participantes en la Exposición de Proyectos Escultóricos que el efecto que producían era el de haber querido justificar su sueldo, aunque no lo habían conseguido (160). De todos modos, las contradicciones de la crítica fueron también evidentes. Fueron muy pocos los que no alentaron la dirección del realismo social pensando que era la más adecuada a las circunstancias y hubo quien, como Feliu Elias, presentó un *Programa de una escultura oficial* que consistía en llenar de esculturas y relieves las fachadas de las casas abandonando el racionalismo arquitectónico ("estilo extraño a nuestra manera de ser", decía), "poblar de estatuas las fachadas de las iglesias; [...] levantar estatuas en el Parque de Montjuich y erigir monumentos en toda Cataluña a nuestras más preclaras figuras del pasado, a los caídos de la guerra, a los héroes del 19 de julio y a Maciá" (161). Pocos fueron los que se percataron de la grandeza de *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*, de Alberto (una obra sobre la que es casi imposible hallar referencias en la prensa republicana) y menos aún los que comprendieron que el verdadero monumento escultórico de la guerra había sido encontrado sin querer: los recubrimientos de protección de la Cibeles, las fuentes de Apolo y Neptuno, las estatuas de Felipe III y Felipe IV y alguna otra más. Macizas, sobrias, imponentes por su desnudez y por la sensación de fuerza que emanaba de ellas, estas construcciones fueron los más bellos objetos escultóricos creados en el Madrid de la guerra (162).

Tampoco la pintura salió mejor librada. Por lo que se pudo ver en la I Exposición Trimestral de Artes Plásticas, salvo en muy contados casos (pienso en *Fugitivos* de Manuel Ángeles Ortiz, lleno de fuerza en su deformación expresiva, en las entrañables escenas de trinchera de Eduardo Vicente y, apurando, en *El bombardeo*, de Climent), los pintores naufragaron al intentar realizar un arte de combate. En el Catálogo de la Exposición celebrada en Barcelona en 1987 se quiso salvar las obras encontradas hablando de su solanismo y de una cierta incardinación con "la España negra". Pero en esos cuadros no había nada de la visión ácida y desencantada de Solana (tampoco de la fuerza que exhibe éste en sus mejores cuadros). La pintura que se hizo en la guerra civil muestra -es cierto- dolor y rabia. Pero es tan literal en la expresión de sus sentimientos y cae tan fácilmente en lo melodramático, que resulta difícil tomarla en serio. Muchas de estas pinturas no son sino ilustraciones coloreadas (véase, por ejemplo, la *Escena de guerra* de Jesús Molina, sin embargo premiada en primera instancia). Otras, grandes cartelones (*Evacuación*, de Bardasano). Y otras, como el célebre *Madrid, 1937 (Aviones negros)* de Horacio Ferrer, una obra a mitad de camino entre el cartel y la pintura, un cuadro de propaganda dotado de cierta corrección académica pero carente de profundidad -temática y humana- y lleno de tópicos en la expresión del dolor. Y no fueron sólo los pintores academicistas los que naufragaron. También los hombres más cercanos a la vanguardia. Las pinturas de un Rodríguez Luna, un Puyol o un Mateos muestran con claridad (y sobre todo al compararlas con los magníficos álbumes de grabados que hicieron) las dificultades con que toparon algunos jóvenes artistas al intentar adaptar el vocabulario formal del cubismo o del surrealismo a las nuevas solicitaciones.

El último año de guerra. El Ministerio Blanco González. La política de exposiciones de la Generalidad

A comienzos de abril de 1938 se produjo la crisis ministerial que desembocó en la formación del segundo gobierno Negrín. Consecuencia en parte de los reveses militares sufridos por la República durante el último semestre, podía interpretarse también como un episodio más de la lucha del P.C. por el control político de la zona republicana. En marzo, la ofensiva nacionalista en Aragón había colocado a la República contra las cuerdas e Indalecio Prieto, ministro de Defensa, fue el gran perdedor de la situación. Según Negrín, el derrotismo de Prieto se había convertido en un grave obstáculo; según éste, la causa de su destitución no fue sino la voluntad de los comunistas de eliminarlo (aliado de ellos contra Largo Caballero, sus relaciones se habían ido deteriorando poco a poco al oponerse a la fusión del P.S.O.E. y el P.C.E e intentar reducir la influencia comunista en el seno del ejército). Pero fueran cuales fueran las causas, el hecho es que la crisis se saldó con la salida de Prieto, Zugazagoitia y Hernández (que había hecho de detonador al atacar en la prensa, bajo seudónimo, a Prieto) y que para sustituir a Hernández al frente del Ministerio de Instrucción Pública Negrín nombró a Segundo Blanco, un cenetista que -como se ha señalado frecuentemente- más que representar a su organización en el gobierno, representaba los puntos de vista de Negrín en aquélla.

Segundo Blanco era un antiguo albañil que se había distinguido en las filas confederales desde 1918. Había participado en la "Sanjuanada" y en la revolución de Asturias de 1934, por la que había sido condenado a muerte. Tras el 18 de julio fue presidente del Comité de Guerra de Gijón y miembro del Consejo de Asturias y a comienzos de 1938 era Secretario de la Sección de Defensa del Comité Nacional de la C.N.T. Nada parecía predestinarle para el M.I.P. y cabe dudar de su capacidad para el cargo. Unas declaraciones a la prensa recién llegado al Ministerio, llenas de lugares comunes y de vaguedades, revelarían su carencia de planes y una curiosa coincidencia con Hernández: la visión del Ministerio como organismo de propaganda ("Nuestra misión", decía, "es desarrollar una propaganda inteligente en la que se signifique por qué combatimos y en virtud de qué ideal de progreso y de por qué lo hacemos") (163). Nombró Subsecretario a Juan Puig Elías (en esos momentos Secretario General de la Federación Nacional de Sindicatos de la Enseñanza y Consejero del Ayuntamiento de Barcelona y que era un hombre interesado esencialmente por los problemas pedagógicos) (164) y Director General de Bellas Artes al pintor Francesc de A. Galí.

El Ministerio Blanco no pecaría de originalidad, limitándose en parte a continuar la labor del de Hernández y en parte a desmontar su obra. En general, su índice de actividad parece inferior al del período comunista (165). Pero la crisis de abril no dejaría por ello de tener consecuencias para la política cultural republicana. La primera, obviamente, la desaparición del monopolio comunista en Instrucción Pública. Blanco y su equipo eliminaron a los comunistas de los puntos clave y los sustituyeron por anarquistas, socialistas de Largo, institucionistas e incluso personalidades de derechas de alto prestigio intelectual (en este aspecto su sectarismo no llegaría nunca a alcanzar las cotas del ministerio anterior, aunque, obviamente, los nombramientos de anarquistas o allegados se sucedieron: tal fue el caso del de Diego Abad de Santillán como director del Archivo de la Guerra). La segunda, la desaparición de gran parte de la estructura centralizadora puesta en pie por Hernández (166). De hecho, la decisión más importante del Ministerio Blanco fue la de resucitar el Consejo Nacional de Cultura (suprimido por Hernández), que volvió a constituirse con el nombre de Consejo Superior por un decreto de 7 de septiembre de 1938, integrado por gente tan dispar como Odon de Buen, Rodolfo Llopis, Federica Montseny, Gustavo Cochet, Cándido Bolívar, Serra Hunter y Jacinto Benavente. Dividido en cinco ponencias (Educación Básica, Cultura Preparatoria, Especialización e Investigaciones, Extensión de la Cultura Popular y Las Artes), el nuevo organismo parecía planeado para destruir la obra de Hernández al asumir casi todas las funciones encomendadas hasta ahora a los organismos creados por aquél. Por lo demás, la voluntad del ministerio Blanco de no continuar la política cultural de los comunistas quedaría patente desde los primeros momentos: una O.M. aparecida en la *Gaceta* del 30 de julio dejó sin efecto todas las subvenciones concedidas por el ministerio Hernández (y las consecuencias no se hicieron esperar: el *Boletín de Información Cultural* del ministerio dejó de aparecer, en mayo publicó su último número la revista *Música* y en junio el *Boletín de Orientación Teatral*), otra anuló los resultados del Concurso de Pintura, Escultura, Grabado y Dibujo convocado a mediados del 37, otra dejó prácticamente sin efecto los Concursos de Artes Plásticas y Crítica de Arte convocados el 26 de marzo al supeditarlos a la concesión de un crédito (no se había previsto partida presupuestaria para ellos)...

La intelectualidad comunista seguiría expresándose desde el Comisariado de Guerra (recuérdese que Jesús Hernández era ahora el Comisario General del Ejército del Centro y Renau, Director de Propaganda Gráfica del Comisariado), la Subsecretaría de Propaganda (167) y -obviamente- la Alianza de Intelectuales Antifascistas, Altavoz del Frente, la AERCU y sus propios órganos partidarios. A través de todas estas entidades se siguió impulsando un gran número de manifestaciones de un contenido y una significación (ideológica y estética) idénticos a los ya vistos: la Exposición "L'art al servei del poble" (Barcelona, mayo 1937), la Exposición en honor de la Unión Soviética (Madrid, mayo 1938), la Exposición de Mateos-Yepes (Madrid, octubre 1938), otra Exposición de Altavoz del Frente (Madrid, noviembre 1938)...(168) Pero todo parece indicar que desde mediados de año el arte comprometido ya no era el único impulsado desde las esferas oficiales.

En octubre, Francesc de A. Galí, nuevo Director General de Bellas Artes contó en *Umbral* los planes del Ministerio:

"Se celebrarán cuatro competiciones de artes plásticas correspondientes a las cuatro estaciones del año. Estos certámenes disfrutarán de recompensas extraordinarias y de estímulo, además de los premios normales y de una importante cantidad destinada a la adquisición de obras destacadas. Las exposiciones tendrán lugar alternativamente en Madrid y Barcelona, y, coincidiendo con cada una, se abrirá un concurso de crítica de arte y ensayo crítico. En Arquitectura habrá dos competiciones anuales: una de tema especializado en cuanto al asunto y a los materiales y otra que abarcará toda la rama de la decoración, incluso la jardinería.

Los oficios de Arte, el teatro y la literatura, tendrán asimismo concursos anuales, cuya finalidad irá encaminada a las ediciones de obras premiadas. También la cinematografía cuenta con una Exposición oficial dentro del año, habiéndose destinado consignación bastante para premios, adquisiciones de cintas y gastos de exhibición. La Dirección General proyecta una revista trimestral, donde se recojan todas las inquietudes artísticas, sin distinguir de matices, que hará simultáneamente, con las ediciones de monografías de divulgación popular." (169)

En principio estos planes podían interpretarse en clave de continuidad: como una profundización en la línea de normalización emprendida por el Ministerio anterior. Y dado que ninguno de estos concursos llegó a celebrarse, nos vemos obligados a permanecer en el terreno de las hipótesis. Sin embargo, es muy probable que de haber tenido lugar, se hubieran primado en ellos los temas descomprometidos. Salvo casos aislados, como el ya citado de J. P. Muro, los anarquistas no eran partidarios de la utilización del arte como propaganda. En enero de 1938 los artistas del Sindicato Unico de Profesiones Liberales de la C.N.T. celebraron una "Exposición Colectiva" en Barcelona en los locales de la "Agrupación Lliure d'Artistes Pintors i Escultores". Al parecer, y con la excepción de *Ya se reunieron !as fuerzas vivas* de Ramón Borren (una pintura de corte academicista, prácticamente finisecular, y que ellos mismos definirían como pieza de "agrió humor político", de sátira del "ambiente caciquil, donde las 'fuerzas vivas' representan toda la chatura y miseria moral, contra lo que hoy lucharnos en el plano de la guerra... un documento picaresco de puro 'lliguismo' o así, en construcción vasca"), todas las demás obras eran paisajes o estudios de figura. (170)

La orientación que se dio a las exposiciones en el extranjero confirma, por otra parte, lo que acabo de apuntar. Durante el Ministerio Hernández casi todas las que se organizaron tenían fines propagandísticos o de recogida de fondos para la lucha. Las más abundantes, por la facilidad del montaje y su impacto propagandístico, fueron, como las del interior, "exposiciones de guerra", donde se exhibía un material heterogéneo destinado a dar una visión sintética de las realizaciones de la España republicana y las razones de su lucha (171). También se prodigaron las exposiciones de carteles de guerra (en Buenos Aires coincidiendo con el Primer Congreso Argentino de Propaganda, en Moscú, Leningrado, La Haya...). Aparte se organizó, con carácter excepcional, una exposición de dibujos y grabados de Goya en el Victoria and Albert Museum de Londres (172) y se preparó otra de obras de Macho en París (173). Pero no se buscaron cauces para dar salida a la producción del momento (y menos si ésta no tenía una significación o una utilización política directa). Ahora, en 1938 y ya con Blanco al frente del Ministerio y Galí en la Dirección General de Bellas Artes, la orientación cambió de raíz y se buscó proporcionar ingresos a los artistas independientemente de la temática que cultivaran. En la entrevista a que se ha aludido antes, Galí se refería a dos exposiciones que preparaba en Méjico y Londres, "las cuales [decía] presentan una novedad administrativa desconocida hasta hoy. Sobre todo en la de Méjico, los cuadros serán adquiridos con antelación por el Ministerio. Así, la selección es previa y el resultado económico del Certamen engrosará los ingresos del Estado" (174). No sé si la exposición de Méjico llegó a celebrarse, pero la que tuvo lugar en Bogotá estuvo plagada de académicos y nombres consagrados y no tenía el menor contenido social. Era, simplemente, una exposición comercial más realizada bajo los auspicios del Gobierno (175).

La política de Galí tenía, sin embargo, antecedentes claros en el ámbito catalán (y lo que es más significativo: en la acción del Sindicato Unico de Profesiones Liberales de la CNT). Allí, el Consell Superior de Belles Arts i Arts Aplicades (un organismo formado tras el alzamiento en el que estaban representadas la Generalidad, la UGT y la CNT) había comenzado a organizar en septiembre del 36 una Exposición de Arte Catalán Contemporáneo en París, aunque tras varios meses de continuas dilaciones se desistiese de celebrarla (176). Después, y ya en 1937, el Sindicat de Decoradors i Bells Oficis (UGT), la Secció de Belles Arts del Sindicat Unic de Professions Liberals (CNT) y el Sindicat d'Artistes Pintors i Escultors de Catalunya (UGT) organizaron la exposición "España a México (Manifestación de Arte Catalán pro Víctima, del Fascismo)" que no llegaría a tener lugar al ser apresado el barco que transportaba las obras por buques nacionalistas (177). Y finalmente, la Generalidad, tras crear en agosto del 37 la Junta de Exposiciones de Arte (178), comenzó a preparar una Exposición de pintura y escultura catalana en Buenos Aires (aunque entonces, y quizá por cuestiones de reparto del poder, topó con la oposición del Sindicato de Artistas Pintores y Escultores, que llegó a prohibir a sus miembros que entregaran obras para la muestra al tiempo que pedía un cambio radical en la política de protección a los artistas) (179).

La Junta de Exposiciones de Arte constituyó un jalón más en la política de normalización emprendida por la Generalidad a mediados del

37. En 1938 no hubo Exposición de Primavera, pero sí se celebraron el Saló de Tardor (inaugurado en el Casal de la Cultura el 1º de octubre) y una Exposició del Dibuix i del Gravat (en noviembre, también en el Casal de la Cultura). El Saló de Tardor fue como una reedición del de Primavera del año anterior. Apenas hubo temas bélicos (alguno, además, como el *Dinamitero* de Coscona, ya se había presentado en otros lugares) y la mayor parte de las obras era de un evidente tono retardatario. "La Exposición de Artes Plásticas titulada oficialmente 'Competición de Otoño 1938', escribió Virgilio Garrido, "es, ante todo, una liquidación de valores que aparecen como bloqueados. Diríase que nuestros pintores, escultores y dibujantes -salvo contadísimas excepciones que hubimos de apreciar en la última Exposición del mes de agosto pasado, pero que en ésta apenas se vislumbran- han desertado por completo de sus obligaciones artísticas [...] Porque notamos la sensible ausencia de aquel espíritu batanero y aquel otro ambiente de drama nacional que permeaba casi todas las obras presentadas en la pasada Competición de Verano. Tal vez la libertad en que las cláusulas del concurso dejan a los artistas para elegir sus temas, ha debido presidir a la formación de esta muestra de Otoño. Pero, de todas formas, nos parece extraño que sólo en contadísimos autores -tres o cuatro a lo sumo- hayamos podido encontrar el asunto cruento que expresa la mayor preocupación, casi la obsesión de esta época. En su mayoría, tanto los jóvenes como los viejos artistas que exponen, parecen vivir al margen de la humana realidad presente" (180). Y Josep María Capdevila sentenció: "No més amb una visita ràpida al Saló de Tardor haurien vist de seguida el canvi que va fent el moviment de la nostra pintura. Anys enrera seguía un moviment d'aveng en cerca de novetats sorprenents, i ara fa un camí de retrocés vers aquelles escoles envellides i abandonades" (181). Los premios fueron a parar de nuevo a artistas conocidos y temas tradicionales: el "Nonell" al cuadro *Noia* de Josep Mallol, el "Campeny" a la escultura *Nu de noia* de Joan Rebull y el "Anglada Camarasa" (de 5.000 pesetas, donadas por éste para un paisaje) al *Paisatge d'Hivern* de Emili Bosch-Roger. Después, y quizá para poner sordina a las previsibles críticas que su política levantaría en los Sindicatos y en las agrupaciones de artistas comprometidos, la Generalidad acordó conceder en la Exposició del Dibuix i del Gravat dos premios a obras realiza?

das "por artistas movilizados y referentes a escenas del frente o relacionadas con la guerra" (182). Pero su política no podía estar más clara. Tampoco el giro que en el último año de guerra había experimentado la orientación de la política de Bellas Artes. Pasados los fervores revolucionarios de 1936 y 1937, los críticos se mostraban ya abiertamente decepcionados por la producción de guerra, (183) las instituciones gubernamentales no premiaban el arte comprometido, sino paisajes y desnudos, y los viejos nombres hacían su reaparición. El 13 de octubre de 1938 las Juventudes del Partido Sindicalista inauguraron en su local de la calle Sevilla de Madrid, una exposición en la que -según daban a conocer en nota de prensa- "concurren las más prestigiosas firmas de la pintura y la escultura nacionales, entre ellos Eugenio Hermoso, Llorens, Martínez Cubells, Abelenda, Solís Avila, etc. etc." (184). ¿Quién se hubiera atrevido a hacer una exposición semejante -en Madrid además- en 1937?

NOTAS

(1) Vid. *Art. contra la guerra. Entorn del Pavelló Espanyol á l'Exposició Internacional de París de 1937*. Catálogo de la Exposición celebrada en el Palau de la Virreina de Barcelona. Barcelona, Ajuntament, 1986; Josefina Alix: *Pabellón Español. Exposición Internacional de París, 1937*. Catálogo de la Exposición celebrada en el Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, Ministerio de Cultura, 1987.

(2) "Arte comprometido y modernidad". En *Art contra la guerra* (op. cit. en nota 1), pp. 254-257.

(3) Vid. Luis Mario Schneider: *Inteligencia y guerra civil española. II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (1973)*. Barcelona, Laia, 1978; J. Becarud y E. López Campillo: *Los intelectuales españoles durante la II República*, Madrid, Siglo XXI, 1978, pp. 96-98.

(4) Vid. la relación de adherentes que firmaban el que se ha dado en llamar "Manifiesto fundacional de la Alianza": "Manifiesto de la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura", *El Sol*, Madrid, 31 julio 1936, p. 6.

(5) "Los proyectos de la Alianza de Intelectuales Antifascistas", *ABC*, Madrid, 18 septiembre 1936, p.14.

(6) Vid. "Actividad de la Alianza", *El Mono Azul*, Madrid, núm. 2, 3 septiembre 1936, s.p.; Lino Novas Calvo: "El Frente de los Intelectuales", *Mundo Gráfico*, Madrid, núm. 1.296, 2 septiembre 1936, s.p.; R.M.C.: "La Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura", *Crónica*, Madrid, núm. 363, 25 octubre 1936, s.p.

- (7) Sobre esta comparación vid. "Nuestro propósito", *Armas y Letras*, Portavoz de las Milicias de la Cultura, Valencia, núm. 1, 1 agosto 1937, p. 1.
- (8) "Nuevas manifestaciones del Ministro de Instrucción Pública", *Mundo Obrero*, Madrid, 13 septiembre 1935, pp. 11-12.
- (9) La visión de Hernández sobre la problemática cultural y la política que desarrolló en el Ministerio está especificada con amplitud en el discurso que pronunció el 31 de enero de 1937 durante la inauguración del primer Instituto Obrero. Vid. *El Partido Comunista por la libertad y la independencia de España (Llamamientos y discursos)*. Valencia, Ediciones del P.C. de E. (S.E. de la I.C.), Comisión Nacional de Agitación y Propaganda, 1937.
- (10) Sobre las actividades y la suerte de las Misiones Pedagógicas durante la guerra vid. José Álvarez Lopera: *La política de bienes culturales del gobierno republicano durante la guerra civil española*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1982, vol. I, pp. 120-121.
- (11) Decreto de 15 de septiembre de 1936 (*Gaceta* del 16).
- (12) Sobre estos hechos y en general sobre la política de centralización del poder emprendida por Hernández, vid. J. Álvarez Lopera: op. cit. en nota 10.
- (13) Vid. op. cit. en nota 9.
- (14) Vid. Jesús Hernández: *A los intelectuales de España*. Valencia, Ediciones del Partido Comunista de España (Comisión Nacional de Agit-Prop), 1937, y Carmen Claudín-Urondo: *Lenin y la revolución cultural*. Barcelona, Anagrama, 1978, pp. 39-46.
- (15) "El Gobierno soviético y el Arte". Recogido en A. V. Lunacharski: *Las artes plásticas y la política en la Rusia revolucionaria*. Barcelona, Seix-Barral, 1969, pp. 75-98.
- (16) Y así, mientras Bardasano afirmaría que "actualmente no hay lugar para los bodegones y los paisajes" (entrevista con Martin Roger: "L'art al servei del poble", *Moments*, Barcelona, núm. 11, 1938, pp. 22-23), Piscator recordó en una conferencia en Barcelona que "se puede disparar con la cultura y con el arte igual que con los cañones", lanzando la consigna de una "movilización total del arte" (*Treball*. Barcelona, La Gaya Ciencia, 1978, pp. 353-377).
- (17) A. V. Lunacharski: "Lenin y el arte" (reprod. en A. V. Lunacharski: op. cit. en nota 15, pp. 7-15) y A. V. Lunacharski: "La propaganda monumental" (reprod. en *Lenin. Sobre arte y literatura*. Madrid, Ediciones Júcar, 1975, pp. 234-236).
- (18) Caries Fontseré: "El Sindicato de Dibujantes Profesionales". En VV. AA.: *Carteles de la República y de la Guerra Civil*. Barcelona, La Gaya Ciencia, 1978, pp. 353-377.
- (19) Altavoz del Frente, por ejemplo, era un organismo creado por el P.C.E. y con unos claros fines de propaganda y proselitismo, pero Milicias de la Cultura -un cuerpo de maestros creado por Hernández para dedicarse, fundamentalmente, a la alfabetización de los combatientes, era una organización estatal, creada por el Ministerio. Sin embargo, su labor de proselitismo a favor del P.C.E. sería tan clara como la de Altavoz y mucho más influyente, lo que provocaría ruidosas protestas de socialistas y anarquistas. Vid. J. Álvarez Lopera: op. cit. en nota 10. vol. I, pp. 32-34.
- (20) Sobre la Alianza y sus tareas en los primeros meses de guerra vid.: op. cit. en la nota 5; op. cit. en nota 6; A. O. S.: "El taller de Artes Plásticas de la Liga de Intelectuales Antifascistas", *Mundo Gráfico*, núm. 1.301, 7 octubre 1936, s.p.; María Zambrano: "La Alianza de Intelectuales Antifascistas". En: *Labor Cultural de la República*, Valencia, Gráficas Vives Mora, 1937 (Tirada aparte de *Tierra Firme*, núm. 3-4, 1937, pp. 581-614), pp. 610-611. Sobre la Alianza en Valencia vid. Manuel Aznar Soler: "L'Aliança d'Intellectuals per a Defensa de la Cultura de Valencia i la creació de la Casa de la Cultura". En: *Valencia, capital cultural de la República (1936-1937)*. *Antología de textos i documents*. Valencia, Consellería de Cultura, Educació i Ciencia de la Generalitat Valenciana, 1986, pp. 99-116.
- (21) Vid. Antonio Otero Seco: "¡Aquí, Madrid, Altavoz del Frente! Radio, Cine, Pintura, Teatro, Música, al servicio del pueblo en armas". *Mundo Gráfico* núm. 13.03, 21 octubre 1936, s.p.
- (22) Vid. A. Otero Seco: op. cit. en la nota 21; "Actividad de Altavoz del Frente", *Altavoz del Frente*, Madrid, núm. 2, 24 de octubre 1936; Natalia Valle: "Los artistas españoles en la defensa de Madrid", *Estampa*, Madrid, núm. 466, 26 diciembre 1936, s. p.; José Romero Cuesta: "Cómo realizan su labor de agitación los artistas de Altavoz del Frente", *Crónica*, Madrid, núm. 380, 21 febrero 1937.
- (23) Fue reproducida en el núm. 466 de la revista *Estampa* de Madrid (26 diciembre 1936) bajo el título que aquí le damos y que, además, aparece grabado en la base. Es evidente, por otro lado que se trata de una representación de la hermandad entre las milicias populares y el ejército regular. No son, pues, *Dos soldados del Frente Popular*, como se dice en el Catálogo de Barcelona, sino un miliciano y un soldado, "compañeros" en la defensa de la República. También otra obra de José Antonio (*Dinamitero*, presentada al Concurso de Pintura, Escultura, Grabado y Dibujo que dio lugar a la I Exposición Trimestral de Artes Plásticas) ha sido mostrada en la exposición *Art contra la guerra* con título equivocado. No sé si como se dice en el Catálogo de la Exposición (p. 177) fue expuesta en el Pabellón de París, pero lo que sí está claro es que la escultura exhibida en 1986 como *Soldado es el Dinamitero*. Aparece citada con su verdadero título 'El dinamitero' (bronce) del Sr. González Ballesteros" en la Orden Ministerial en la que se publicaba la selección de obras para el Concurso (*Gaceta de la República* del 15 de abril de 1938) y su presencia en la Exposición Trimestral está atestiguada por una crónica periodística en donde se la reproduce de nuevo con su título verdadero (*Treball*, Barcelona, 5 agosto 1938, p. 8).

(24) Por lo demás, el resto de las esculturas salidas de Altavoz del Frente, como el *Dinamitero* de José Antonio citada en la nota anterior y otras hoy perdidas y sólo conocidas a través de borrosas fotografías de periódicos, partirían de una base muy similar: realismo a ultranza, magnificación física de la figura del miliciano o del proletario, exceso de carga retórica y tendencia a caer en el monumentalismo.

(25) "Actividad del Altavoz del Frente", *Altavoz del Frente*, Madrid, núm. 2, 24 octubre 1936.

(26) Natalia Valle: "Los artistas españoles en la defensa de Madrid", *Estampa*, Madrid, núm. 466, 26 diciembre 1936, s.p.

(27) Anotemos aquí que un curioso texto publicado en *El Miliciano Gallego* afirmaba que "las demostraciones de escultura revolucionaria en esta lucha partieron por iniciativa de los pioneros: los relieves en barro policromado en las aceras con consignas y contenido revolucionario. Uno de estos relieves figuraba la silueta, el relieve del mapa de Europa. Al norte, la URSS -pintada en rojo-; al Sur, España (...). Entre España y la URSS se extendía una cadena. Al pie del relieve había está leyenda: 'Esta cadena no se romperá jamás'". (Masferrer i Cantó: "El arte en la revolución", *El Miliciano Gallego*, órgano del Cuarto Batallón de la Primera Brigada de la División Líster, núm. 14, 1937, pp. 1 y 5).

(28) Antonio de la Serena: "Los Museos de la revolución". *Mundo Gráfico*, Madrid, núm. 1.309, 2 diciembre 1936, s.p.

(29) "Para el Museo de la Revolución", *Solidaridad Obrera*, Barcelona, 9 febrero 1937, p. 10.

(30) "El Madrid insospechado. Los madrileños vamos a tener muy pronto un magnífico Museo de la Guerra", *La voz*, Madrid, 27 agosto 1937.

(31) Añadamos que en cierto modo todas estas iniciativas alcanzaron concreción oficial al crearse por una D.M. del 9 de agosto de 1937 el "Archivo de la Guerra", que dependiendo de la Dirección General de Bellas Artes, quedó encargado de "recoger y catalogar, para su estudio futuro, toda la información documental y bibliográfica que haga conocer la trascendental transformación que se está operando en la sociedad española". También hallarían cabida en él colecciones de dibujos, carteles y "cualquier otro material de propaganda" (*Gaceta* del 17). Como en otras muchas ocasiones, la idea parece haber partido de los intelectuales de la Alianza, que ya a los dos meses de guerra anunciaban poseer " un copioso archivo para la Historia de la Revolución" ("La Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura", *Crónica*, Madrid, núm. 363, 25 octubre 1936).

(32) Vid. especialmente "Cultura Popular, organización cultural de todo el frente antifascista, tiene en su haber una labor intensa y extensa. Hechos y Cifras", *Cultura Popular*, Boletín editado por el Comité Técnico Nacional, año I, núm. 1, mayo 1937, pp. 4-5; "Exposiciones ambulantes", *Cultura Popular*, Boletín editado por el Comité Técnico Nacional, año I, núm. 2, junio 1937, p. 2; J. Manaut Viglietti: "El arte, instrumento de la Cultura Popular", *Cultura Popular*, Boletín de la Central de Valencia, año I, núm. 2, Valencia, diciembre 1937, p. 2.

(33) "La labor de las J.S.U. Cómo se trabaja en el Taller de Artes Plásticas. Unas aleluyas para el frente y una Exposición en Rusia", *Mundo Gráfico*, Madrid, núm. 1.319, 19 febrero 1937, s.p.

(34) F.C.: "Los alumnos de Bellas Artes dedicados a la propaganda", *Estampa*, Madrid, núm. 464, 12 diciembre 1936, s.p.

(35) Oficio del Secretario de la Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid a la Junta de Espectáculos. 3 de junio 1937. Archivo de SERPAN, Ministerio de Cultura, Madrid, Caja 52.

(36) A. Serena: "Los alumnos de Bellas Artes, sin ayuda económica de nadie, dibujan, pintan y pega, sus carteles en las calles de Madrid", *Mundo Gráfico*, Madrid, núm. 1.315, 13 enero 1937, p. 5.

(37) Eran los siguientes: Cabeza de Lenin, Cabeza de Stalin, Cabeza de Marx, Cabeza de Miaja, Trabajador, Un obrero aplastando al fascismo, Un grupo de soldados en plena lucha, Torso alegórico a la Cultura y el Trabajo, Refugiados en el metro (grupo), La aviación pasa (grupo), Maqueta para un Monumento al Miliciano Desconocido y Maqueta para un Monumento al Triunfo de la Revolución ("La Profesional de Bellas Artes", *Boletín F.U.E.*, Madrid, año I, núm. 2, 15 julio 1937).

(38) Op. cit., en nota 18, p. 354.

(39) Ibid., p. 363.

(40) Ibid., p. 367. Según el propio Fontseré, estando en las Brigadas Internacionales de Albacete, él mismo "pintó tres de estos murales en la Base del Primer Batallón de Instrucción de la Once Brigada Garibaldi, establecida en Madrigueras, uno de ellos, un gran retrato del defensor de Madrid general Miaja, en la pared desnuda del presbiterio de la iglesia del pueblo, y otros dos en la Cantina y en la 'Casa del Soldado' También pintó una gran pancarta para el 'Park-auto' de Albacete y los decorados para dos 'juguetes' de Bergamín y Rafael Alberti, representados en el Teatro Circo".

(41) Ibid., pp. 370-371, 376.

(42) La Junta de Defensa de Madrid y el Sindicato de Profesionales de las Bellas Artes U.G.T.: Gráfica política y organización artística". I Coloquio Internacional sobre la Guerra Civil Española. Granada 8-12 octubre 1986 (Actas en prensa).

(43) Luis G. de Molina: "Labor de la retaguardia. La magnífica campaña realizada por el Sindicato de Profesionales de las Bellas Artes (UGT)" *Heraldo de Madrid*, 23 noviembre 1937, pp. 3-4.

(44) Mario Arnold: "Los cartelistas revolucionarios. Cómo funciona el estudio que nació de una visita a las trincheras. Los artistas revolucionarios ganan diez pesetas como los milicianos. El mejor premio para los cartelistas es la aprobación de un boceto" *Heraldo de Madrid*, 9 febrero 1937, p. 6.

(45) Op. cit. en nota 42.

(46) Antonio Otero Seco: "Madrid. El Sindicato de Profesionales de las Bellas Artes, trinchera antifascista". *Mundo Gráfico*, Madrid, núm. 1.354, 13 octubre 1937, p. 8.

(47) R.M.: "Labor de retaguardia. El Sindicato de Profesionales de las Bellas Artes, de acuerdo con el delegado de Propaganda y Prensa, está llevando a cabo, desde hace varios meses, una labor magnífica", *Crónica*, Madrid 7 febrero 1937, s.p.

(48) Vid. "Monumento a los heroicos defensores de Madrid". *El Sol*, Madrid, 6 noviembre 1937, p. 2 y "El General Miaja contesta a una iniciativa del Sindicato de Profesionales de las Bellas Artes", *El Sol*, 10 noviembre 1937, p. 2.

(49) "Sindicato de Profesionales de las Bellas Artes", *El Socialista*, Madrid, 26 enero 1938, p. 2.

(50) Pérez Contel: "Los artistas en la guerra. El escultor Compostela", *Comisario*, año 1, núm. 2, octubre 1938, pp. 47-50.

(51) Vid. nota 136.

(52) Estos grandes cartelones se utilizaron especialmente en campañas y celebraciones. En *Valencia, capital de la República* (Valencia, Ayuntamiento, 1986) se hallará reproducido en la pág. 17 el mural que hizo Arturo Ballester con la leyenda "Compañero: Ayuda a los hospitales de sangre" y que cubría la fachada del Ateneo Mercantil de Valencia. Por su parte, Fontseré ha recordado los retratos de Marx, Lenin y Stalin que se colocaron en la fachada del Hotel Colón de Barcelona (op. cit. en nota 18, p. 364). Y en Madrid deben recordarse los enormes retratos de Stalin. Vorochilov y Litvinov que se colocaron cegando los arcos de la Puerta de Alcalá en noviembre de 1937 durante la celebración de la Semana de Homenaje a la URSS en el XX Aniversario de su Revolución.

(53) Agustí Bartrá: "Cartells. Les parets parlen", *Mirador*, Barcelona, 2.a época, año VIII, núm. 397, 3 diciembre 1936, p. 6.

(54) Y no sólo el ideológico, sino también el físico: la furia empapeladora llegó a tales extremos que en Madrid, apenas caía una casa bajo los bombardeos nacionalistas, los miembros del Taller de Artes Plásticas de las J.S.U. se apresuraban a cubrir las ruinas con carteles (testimonio personal de Bardasano a C. Grimau: op. cit. en nota 56; asimismo *La Vanguardia*, 6 febrero 1937).

(55) "Nuestro fraternal colega 'El Socialista'" se escribió en *Adelante*, "apuntó, no ha mucho, algunas oportunas consideraciones sobre los pasquines litográficos que empapelan las paredes y las esquinas urbanas. Con el tiempo, el furor empapelador de fachadas persiste redoblado, se centuplica y se multiplica. Los talleres litográficos no dan abasto y puede destacarse esa industria como de las más agradecidas a las excepcionales circunstancias. Realmente va siendo excesivo ese deporte de reclamo callejero y alguien -a quien competa- debe poner coto a ese desmesurado afán de ganar tanta tinta, tanto papel y tanto engrudo [...]" ("Litografía de la guerra y la revolución", *Adelante*, Valencia, 16 febrero 1937).

(56) Vid. Inma Julián: "El cartelismo y la gráfica en la guerra civil". En VV.AA.: *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*. Barcelona, Gustavo Gili, 1976, pp. 45-46; Jaume Miravittles, Josep Termes y Carles Fontseré: *Carteles de la República y de la Guerra Civil*. Barcelona, La Gaya Ciencia, 1978; "Renau-Fontseré: los carteles de la guerra civil", Declaraciones recogidas por María Ruipérez. *Tiempo de Historia*, núm. 49, diciembre 1978, pp. 10-25; Carmen Grimau: *El cartel republicano en la Guerra Civil*. Cátedra, 1979; Catálogo de la Exposición *Carteles de la Guerra Civil Española*. Salamanca, Caja de Ahorros y M. de P. de Salamanca, 1980; Facundo Tomás Ferré: *Los carteles valencianos en la Guerra Civil Española*. Valencia, Delegación Municipal de Cultura, 1986.

(57) Cifras y estimaciones de M. A. Gamonal Torres: *Arte y política en la guerra civil española. El caso republicano*. Granada, Diputación Provincial, 1987, pp. 27 y 40, nota 76. La estimación de Gamonal se ve corroborada por los datos que aporta F. Tomás sobre los carteles valencianos: de 358, 270 de autor conocido y sólo 88 anónimos (op. cit. en la nota anterior, p. 13).

(58) Y ello por tres razones: porque en un mismo taller convivían artistas de muy diferente grado de compromiso político y cultura artística, porque los métodos de trabajo inducían a la confusión y porque, en último término, es dudoso que las diferentes organizaciones tuvieran claro -salvo en lo que se refiere a las consignas- el tipo de cartel que deseaban editar. Véase, si no, el testimonio de Fontseré sobre la organización del taller del Sindicat de Dibuixants Professionals: "Sin perder tiempo, Solá, Riba-Rovira y Fontseré pintan, bajo su iniciativa, sendos carteles que pocos días después serán pegados con extraordinaria profusión en las paredes de las calles de Barcelona. Serán, pues, los tres primeros carteles de la revolución [...] Rafael Tona tomó la iniciativa de llevarlos al Partido Socialista para su reproducción y distribución. Al cartel que Carles Fontseré había pintado sin iniciales políticas se le añadió el anagrama del P.S.U. y al cartel de Riba-Rovira, que sólo había pintado la hoz y el martillo sin ningún texto, Tona le convenció, muy de mala gana que lo completara con la leyenda: *Llegiu 'Trebali'* [...] Los dibujantes trabajaban en equipo pero con absoluta libertad, sin aquella organización burocrática y laboral que borra las individualidades. Cada artista pintaba lo que le parecía

mejor; así, los primeros carteles de Martí-Bas, Subirats, Lleó, Xiriniya y Vallmitjana, entre otros, fueron la obra espontánea de aquellos artistas, tanto en lo referente a la temática y al dibujo como en la redacción del texto. Ello explica que un cartel como el de Subirats (*Camperol! La revolució necessita el teu esforç*) de un decorativismo seudojaponés que no correspondía al apasionamiento heroico de la calle, se editara junto con otros de estilo netamente revolucionario; o que un mismo artista como Fontseré, pintara carteles para las dos centrales sindicales rivales -U.G.T., C.N.T.- o para partidos tan opuestos como el P.S.U.C., el P.O.U.M. y la F.A.I." (op. cit. en nota 18, pp. 356-357).

(59) Vid. asimismo el testimonio de Fontseré: op. cit. en nota 18, pp. 357-359.

(60) Así, Arturo Ballester copiaría prácticamente en su cartel *Llor a los héroes*, editado por la C.N.T., otro de Ludwig Nolhwein para la Deutsche Lufthansa anunciando los Juegos Olímpicos de Berlín y en otro cartel anónimo de la C.N.T. se siguió muy de cerca otro de Romano anunciando la FIAT. Vid. C. Grimau: op. cit. en nota 56, pp. 153-153 y 158-159.

(61) Ramón Gaya: "Carta de un pintor a un cartelista", *Hora de España*, Valencia, año I, núm. 1, enero 1937.

(62) José Renau: "Contestación a Ramón Gaya", *Hora de España*, núm. 2, febrero 1937.

(63) José Renau: *Función social del cartel publicitario*. Valencia, 1937. Reed.: Valencia, Fernando Torres Ed., 1976. pp. 66-67.

(64) "Hemos pasado y aún seguimos pasando por una verdadera catarata de esperpentos pegados a las paredes. (Hagamos la salvedad de decir que la utilidad. fue inigualable). Salvo contadas y muy buenas excepciones, en España no se había hecho peor calidad de carteles; seguramente hechos hoy por el apremio y la urgencia. En España se había empezado a crear un tipo de cartelista digno de situarlo al lado de cualquier maestro extranjero. [...] Pero ahora se ha perdido el sentimiento de la medida y de la cantidad. Con los kilómetros de papel que se ha desperdiciado podría hacerse un paquete con el enemigo en total., con su material guerrero y todo, y echarlo al mar. Y con la tinta roja que se ha empleado, pintar de este color toda la zona invadida por el fascismo" (Santiago Ontañón: "Francisco Mateos y su arte", *El Mono Azul*, Madrid, año IV, núm. 47, febrero 1939).

(65) Op. cit. en nota 56, p. 30.

(66) Valencia, Ediciones Españolas-Ministerio de Propaganda, 1937.

(67) *Madrid. Album homenaje a la gloriosa capital de España*. Madrid, Ministerio de Instrucción Pública, 1937.

(68) Editados en Madrid por Altavoz del Frente en 1937.

(69) Madrid, Ediciones Populares de Arte, s.a. 1937.

(70) Editado en Valencia, Nueva Cultura, 1937.

(71) Editado en Valencia, Ediciones Españolas-Ministerio de Propaganda, 1937.

(72) Editados por Socorro Rojo Internacional en 1938.

(73) Entre los estudios recientes vid. especialmente: Carmen Grimau: "Puyol o el arte de la distorsión". En: *Ramón Puyol. Exposición Antológica*. Algeciras, Ayuntamiento, 1981; Lucía García de Carpi: "Antonio Rodríguez Luna: Cuatro dibujos de la serie 'Emisarios del pasado', *Boletín de Arte*, Málaga, núm. 4-5, 1984, pp. 257-263; Pablo Porta Martínez: 1937: *Castelao e Souto en Valencia*. Sada-A Coruña, Edición do Castro, 1985; M. A. Gamonal Torres: "Agresión y sarcasmo en Francisco Mateos: 'El sitio de Madrid, 1937', *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XVI, 1984, pp. 515-531; M. A. Gamonal Torres: "Sobre la obra de guerra de Arturo Souto", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XVII, 1985-86, pp. 131-144; Valeriano Bozal: *Sátira y tragedia: las imágenes de Castelao*. A Coruña, Edición do Castro, 1987.

(74) Valencia, Ediciones Españolas-Ministerio de Propaganda, 1937.

(75) Valencia, Comité Nacional de la C.N.T., 1937.

(76) Nueva York, Frente Popular Antifascista Gallego, 1938.

(77) "La revolución y el Arte". Recogido en A.V. Lunacharski: *Las artes plásticas y la política en la Rusia revolucionaria*. Barcelona, Seix Barral, 1969, pp. 67-74.

(78) Vid. "Carteles antifascistas. Sección de Propaganda del Ministerio de Instrucción Pública", *Claridad*, 28 octubre 1936, p. 7 y Robert Marrast: *El teatro durante la guerra civil española* Barcelona, Institut del Teatre/Edicions 62, 1978, p. 26.

(79) Vid. "El día en los ministerios", *El Pueblo*, Valencia, 5 diciembre 1936, p. 4; "Tribuna de Propaganda del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Al

servicio de las organizaciones obreras para el pueblo en armas", *El Pueblo*. Valencia 11 diciembre 1936, p. 1; "Con un discurso del ministro de Instrucción Pública se inaugura la campaña de orientación y situación organizada por dicho Ministerio", *El Sol*, Madrid, 12 diciembre 1936, p. 2.

(80) Vicente Vidal Corella: "El arte y la guerra. Magnífica labor que realiza en Valencia la Alianza de Intelectuales para la Defensa de la Cultura", *Crónica*, Madrid, núm. 370, 13 diciembre 1936.

(81) O.M. de 8 febrero 1937 (*Gaceta* de 11).

(82) "Contra las costumbres tradicionales. Valencia no está para fallas". *Solidaridad Obrera*, Barcelona, 2 marzo 1937, p. 10.

(83) Contenía, además de dibujos y fotografías de las fallas (los primeros de Gori y las otras de Renau), una introducción de Emilio Nadal, una explicación en verso de los cuatro grupos realizada por F. Almela Vives ("Cuatre falles i un llibret fet pel poeta Quiquet") un "Auca" con dibujos de Gori y versos de Quiquet, un poema de Carles Salvador ("La falla gran") y un montaje de fotos y versos de Regino Mas ("Técnica i creació al servei del poble"). Ha sido reproducido recientemente en Manuel Soler Aznar *et al*: *Valencia, capital cultural de la República (1936-1937)*. *Antología de textos i documents*. Valencia, Conselleria de Cultura, Educació y Ciencia de la Generalitat Valenciana, 1986, pp. 201-235.

(84) Vid. además del número de *Nueva Cultura* citado en la nota anterior, Manuel García García: "Las Fallas de la Guerra", *Valencia Semanal*, núm. 14, 12-19 marzo 1978, pp. 34-37 y Ricardo Blasco: " La cremá olvidada: las Fallas de la Guerra Civil", *Tiempo de Historia*, núm. 41, abril 1978, pp. 64-69.

(85) O.M. cit. en la nota 81.

(86) "El Ateneo Popular Valenciano al ministro de Instrucción Pública", *El Pueblo*, Valencia, 15 diciembre 1936, p. 2.

(87) Según la prensa se trataba de dieciocho carros simulando "juguetes de gran tamaño. Entre éstos, los popularísimos 'ratoncito Mickey', los 'Tres Cerditos' el 'Lobo feroz'..., que tiene en su cabeza los rasgos característicos de los del traidor Queipo de Llano. 'El Pelut de la Caixeta' (la típica caja de sorpresa de la que surge un busto grotesco para asustar a los niños y que, en este caso, el 'pelut' es el faccioso general Franco, tristemente célebre, el terror de los pequeñuelos) y un juego de bolos, en el que los palitroques son los 'representantes' de los requetés, falange, Italia, Alemania y Portugal, amenazados por la pelota recia del antifascismo que ha de derribarlos" ("La Cabalgata de mañana domingo. Dedicada por las entidades antifascistas a los niños", *El Pueblo*, Valencia, 9 enero 1937, p. 6). También había, al parecer, "una gran botella que avanzaba dando tumbos y haciendo eses, representando a un alto grado del fascismo español, muy parlotero y con fama de borrachín" (Texto de J. Soriano "Ley" en Pérez Contel: op. cit. en nota 88). Otra descripción de la Cabalgata se puede encontrar en "El Gobierno y la opinión antifascista y su atención por el niño. La cabalgata de arte que cerró la Semana Infantil", *El Pueblo*, 12 enero 1937, p. 6.

(88) Rafael Pérez Contel: *Artistas en Valencia*. Valencia, Consellería de Cultura, Educació i Ciencia de la Generalitat Valenciana, 1986, vol. II, pp. 36-370. En otras ocasiones lo que se hacía era enmascarar: con grandes lienzos se cubrían los tanques y las piezas de artillería haciendo que desde el aire parecieran roquedales. Según Pérez Contel, la idea de utilizar a los artistas falleros para estos fines fue de García Maroto y los encargos los hacía el Estado Mayor del Ejército de la Zona Central.

(89) Mijail Koltzov: *Diario de la guerra española*. Madrid, Akal, 1978, pp. 211-214 y 269-270.

(90) Valga un ejemplo: el 3 de diciembre, el Ministerio dio a la prensa valenciana una nota con el siguiente título: "La segunda expedición de intelectuales evacuados de Madrid por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, el 5.º Regimiento y el Partido Comunista, es recibida por el Ministro Jesús Hernández" ("El día en los Ministerios", *El Pueblo*, Valencia, 4 de diciembre 1936, p. 4).

(91) J. Moreno Villa: *Vida en claro. Autobiografía*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1976, p. 227. Sobre la vida y actividades de la Casa de la Cultura, vid. además Robert Marrast: "Introducción" a *Madrid. Cuadernos de la Casa de la Cultura*. Reimpresión de Verlag Detlev Auvermann, Nendein-Lichtenstein, 1974.

(92) "La Casa de la Cultura". En *Labor Cultural de la República...* (op. cit. en nota 20, pp. 601-603).

(93) "Altavoz del Frente", *El Pueblo*, Valencia, 2 enero 1937, p. 4.

(94) "Victorio Macho y el monumento a Col", *ABC*, Madrid, 15 noviembre 1936, p. 1.

(95) "Los artistas españoles en la URSS. Un homenaje a José Bergamín y Victorio Macho", *El Pueblo*, Valencia, 28 noviembre 1937, p. 6.

(96) *Memorias*. Madrid, G. del Toro, 1972, pp. 93-95.

(97) Op. cit. en nota 42.

(98) Francisco Carreño: "El realismo en el arte actual". *Nueva Cultura*, Valencia, núm. 1, marzo 1937.

(99) Vid. Margarita Nelken: "Del front i de la reraguarda" *Treball*, Barcelona, 28 setembre 1937, p. 12; "El bronce de 'Pasionaria' visto por Antonio Machado", *Frente Rojo*, Valencia, 22 setembre 1937, p. 4.

(100) Ramón Gaya: "Un busto de 'Pasionaria' por Victorio Macho", *Hora de España*, núm. X, octubre 1937, pp. 461-462.

(101) Así, desapareció la Secretaría de Concursos Nacionales al haberse encomendado sus funciones a otros organismos y se crearon la Comisión de Artes Plásticas (integrada por Juan Prat, Francisco Carreño y Gregorio Muñoz), la comisión de Artes literarias (Emilio Prados, María Zambrano y Antonio Porras), la Secretaría Administrativa, la Secretaría General de Bellas Artes y la Secretaría de Ediciones. Esta última, regida por Antonio Deltoro, planeó una ambiciosa serie de álbumes de dibujos humorísticos y carteles bajo el título de "El Arte del Momento" que se pensaba iniciar con cuadernos en los que se recogerían los dibujos publicados en la prensa durante 1937 por Bagaría, Puyol, Gallo, Bluf y otros (Vid. " El ingenio de nuestros dibujantes recopilados en cuadernos", *Adelante*, Valencia, 13 enero 1938, p. 2).

(102) Francisco Caudet: "La música durante la guerra del 36", *Tiempo de Historia*, Madrid, año II, núm. 20, julio 1976, p. 74.

(103) Sobre el teatro vid. Robert Marrast: *El teatre durant la guerra civil espanyola*. Barcelona, Institut del Teatre. Edicions 62, 1978 y Francisco Mundi: *El teatro de la guerra civil*. Barcelona, P.P.U., 1987.

(104) Vid. J. Alvarez Lopera: op. cit. en nota 10, vol. I, pp. 145-147.

(105) Vid. especialmente Víctor Pérez Escolano *et alt.*: "El pabellón de la República Española en la Exposición Internacional de París, 1937". En VV.AA.: *Vanguardia artística y realidad social. 1936-1976*. Barcelona, Gustavo Gili, 1976, pp. 24-44; Fernando Martín Martín: *El Pabellón español en la Exposición Universal de París en 1937*. Sevilla, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1982; Catherine B. Freedberg: *The Spanish Pavillon at the Paris World's Fair of 1937*. Nueva York, 1986; Josefina Alix: op. cit. en la nota 1.

(106) Op. cit. en nota 105, p. 28.

(107) *Memorias*. En *Obras Completas*. México, Ed. Oasis, vol. III, p. 826.

(108) J. Renau: Op. cit. en nota 63, p. 54.

(109) Op. cit. en nota 1, pp. 88-89.

(110) Carta fechada el 14 de septiembre 1937. Reprod. por C. Freedberg: op. cit. en nota 105, pp. 298-299.

(111) Sobre este punto y en general sobre las relaciones de Picasso con la República se hallará una discusión más detallada en J. Alvarez Lopera: " 'Guernica' ante su público. El difícil compromiso político de Picasso". En *Guernica-Legado Picasso*. Granada, Universidad de Granada / Excma. Diputación Provincial / Ministerio de Cultura, 1985, pp. 15-65.

(112) Según testimonio de Ucelai recogido en F. Martín Martín: op. cit. en nota 105, p. 125.

(113) *II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (1937)*. Vol. III: *Ponencias, documentos y testimonios*. Edición de Manuel Aznar Soler y Luis Mario Schneider. Barcelona, 1978, pp. 215-224.

(115) Op. cit. en nota 105, p. 51.

(116) "Es para mí Picasso [había escrito] el verdadero pintor independiente y revolucionario -español- del porvenir. [...] Del disparatado español Goya al no menos español y disparatado Picasso, hay, a mi juicio, solamente un paso. El del entendimiento revolucionario de lo español [...] Nuestra actual *guerra de la independencia española* dará a Picasso como le dio a Goya la otra, la plenitud consciente de su genio pictórico, poético, creador". (José Bergamín: "Pintar como querer (Goya, todo y nada de España)", *Hora de Esparta*, Valencia, núm. XI, noviembre 1937, pp. 132-154; José Bergamín: "Tout et rien de la peinture", *Cahiers d'Art*, vol. XII, núm. 1-3, 1937, pp. 5-35).

(117) J. Larrea: "*Guernica*" de Picasso. Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1977, p. 92.

(118) "... el pintor veritablement revolucionara [escribía] no és aquell que dóna accents inèdits al llenguatge formal i colorístic quan aquest, engavanyat per fórmules acadèmiques o convertit en habilitat buida pels virtuoses del pinzell, ha esdevingut perfectament inoperant. Es el pintor que malda per bastar n'ordre pictòric nou. [...] Cézanne i Picasso han salvat la pintura. L'ur revolució ha estat salvadora. Ha estat una autèntica revolució. Més autèntica que la de la pintura demagògica i cartellística d'aquelles que volen redimir la humanitat amb llurs pinzells" ("Notes sobre l'art revolucionari", *Revista de Catalunya*, Barcelona, vol. XVI, núm. 82, 15 enero 1938, pp. 99-104).

(119) Juan P. Muro: *Arte necesario y arte innecesario*. Valencia, C.N.T.-A.I.T., Comité Regional de Levante, 1937, p. 23.

(120) Que sepamos, el *Guernica* no dio lugar a ningún comentario pormenorizado en la prensa republicana. Sebastián Gasch le dedicó unos encendidos párrafos calificándolo de cuadro "obsesionante" "resumen y compendio de los desastres de la guerra" ("Picasso, Meridiá, Barcelona, Año I, núm. 2, 21 enero 1938, p. 5). También se publicaron reproducciones fotográficas (en Nueva Cultura, en Mi Revista y en Meridiá, por ejemplo) y se le citaba -de pasada- al describir el Pabellón, pero por regla general el acento se cargó sobre la significación de Picasso y su compromiso con la República más que sobre la trascendencia del cuadro mismo, descrito a menudo en términos vagos que a nada comprometían (cuando no se inventaba un cuadro nuevo) y que, en ocasiones, venían a delatar una clara desorientación ante él. Así, por ejemplo, mientras *El Pueblo* de Valencia hablaba de "la personalísima interpretación del bombardeo de Guernica" realizada por "el genial pintor español Picasso", la noticia de agencia que publicaron varios diarios con motivo de la inauguración del pabellón sólo decía que "en el pórtico... se encuentra una gran pintura mural de Pablo Picasso, que constituye una severa y penetrante evocación de Guernica llamada a tener una gran resonancia artística". (vid. "El arte y la República. Notas del Pabellón Español de la Exposición Internacional de París", *El Pueblo*, Valencia, 12 septiembre 1937, p. 3; "España en París. El Pabellón en la Exposición Internacional de Artes Decorativas", *ABC*, Madrid, 16 julio 1937, p. 9.

(121) "A l'avantguarda de l'antifeixisme. Pau Picasso, 'Songe et mesonge de Franco'". *La Rambla*, Barcelona, año VIII, núm. 848, 1937, p. 4.

(122) Stephen Spender: *World wíthín World*. New York, Harcourt, Brace and Company, 1938, pp. 217-225.

(123) Sobre el Congreso vid. esencialmente Luis Mario Schneider: *Inteligencia y guerra civil española (II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas. 1937)*. Vol. I. Barcelona, Ed. Laia, 1979; Manuel Aznar Soler: *Pensamiento literario y compromiso antifascista de la inteligencia española republicana (II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas)*. Vol II. Barcelona, Laia, 1978; Manuel Aznar Soler y Luis Mario Schneider: *II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (1937). Ponencias, documentos y testimonios*. Barcelona, Laia, 1979.

(124) Azaña volcó en su *Diario* unas lacerantes impresiones en las que se trasluce tanto su semímiento de exilio interior y de aislamiento como el rencor por no haber sido tratado como él creía merecer: "El Congreso [escribió] no ha valido nada. Ha venido poca gente y poquísima de renombre. La aportación española no ha sido más lucida [...] le cuesta un dineral al Estado, y el día de la primera sesión no tenían máquinas de escribir, ni lápices, ni papel, ni taquígrafos [...] ¡Qué bien ha estado la ausencia! como yo me figuraba: una birria. Los congresistas, en mangas de camisa, fumando" (*Memorias...*, pp. 672-673).

(125) L. M. Schneider: op. cit. en nota 123, p. 217.

(126) "Ponencia colectiva leída por Arturo Serrano Plaja", *Hora de España*, núm. VIII, agosto 1937.

(127) Vid. nota 63.

(128) Vid. M. A. Gamonal: op. cit. en la nota 57, pp. 44-45, en donde se pone al descubierto el maniqueísmo de esta interpretación.

(129) "Carta de un pintor a un cartelista", *Hora de España*, núm. 1, enero 1937

(130) "Contestación a Ramón Gaya", *Hora de España*, núm. 2, febrero 1937.

(131) "Contestación a José Renau", *Hora de España*, núm. 3, marzo 1937.

(132) A mediados de agosto se anunció que la exposición quedaba aplazada "hasta que sea posible abrirla con la suficiente normalidad" ("IV Exposición Regional de Bellas Artes", *El Pueblo*, Valencia, 12 agosto 1936, p. 2). Dos semanas más tarde, sin embargo, el Comité Ejecutivo dio una nota suspendiéndola definitivamente e invitando a los artistas a que participaran en la Exposición pro-Milicias Populares, " para lo cual se sobreentiende [decían] que los expositores ceden su obra para dicho fin benéfico y por lo tanto pueden cambiar la obra que ya presentaron por otra, o dejar la que ya tengan en depósito en el Círculo de Bellas Artes" ("IV Exposición valenciana de Bellas Artes", *El Pueblo*, Valencia, 2 septiembre 1936, p. 2). La idea de hacer una Exposición pro-Milicias había partido de Acció d'Art y fue asumida por la Alianza de Intelectuales Antifascistas cuando Acció d'Art se incorporó a ella. Se inauguró con unas trescientas obras en el Claustro de la Universidad Literaria el 20 de septiembre. Diez días después la prensa publicó una relación de 25 obras vendidas con los nombres de los compradores. Entre los actos programados con motivo de su celebración se hallaba una conferencia de Enrique Segarra sobre "Posibilidades de la Arquitectura ante las nuevas condiciones" (Vid. "Aliança d'Intellectuals per a la defensa de la Cultura (Secció d'Arts Plàstiques). Exposició en Valencia a benefici de las milicias populares", *El Pueblo* 29 agosto 1936, p. 3; "Exposición de Arte pro-Milicias Antifascistas", *El Pueblo*, 27 septiembre 1936, p. 2; Vicente Vidal Corella: "Los artistas valencianos celebran una Exposición y regalan el producto de la venta de sus obras a las Milicias que luchan en los frentes", *Crónica*, Madrid, núm. 360, 4 octubre 1936, s.p.; "Conferencia en la Exposición de la Universidad", *El Pueblo*, 3 octubre 1936, p. 3).

(133) "En realitat", se escribía en *Mirador*, " en l'exposició hi ha joves, menys joves i algun vell, omplint amb llurs obres dues sales de les Laietanes. En conjunt l'exposició queda forja discreta malgrat no representar cap nova orientació de l'art. Ens fem càrrec que les obres eren ja produïdes -i algunes exposades- i s'han aplegat simplement per a augmentar la recaptada a profit de las milicies". Y a continuación citaba entre las obras más significativas unas flores de Calsina, un bodegón de Marsá, un paisaje de Plans Mago, otro de Blasco y unas flores de Lluís Pallarés (V.B.: "Una exposició antifeixiste", *Mirador*, año VIII, núm. 392, 29 octubre 1936, p. 6).

(134) Esta se compondría de obras de pintura, escultura y artes decorativas, destinándose el producto de la venta a la "Residencia-escuela de niños huérfanos de

leales" que por entonces auspiciaba el Ateneo (Vid. "Ateneo popular Valenciano. Un llamamiento a los artistas", *El Pueblo*, 15 octubre 1936, p. 2).

(135) La primera fue organizada por la Cámara Oficial del Libro de Madrid y se celebró en los sótanos de la Casa de la Panadería. Presentaron carteles Bardasano, Puyol, Bartolozzi, Abril, Gil Guerrero, Espert, Morales, Penagos, Pedraza, Espinosa, Lozano y algunos más. El premio -que se decidió por votación de los milicianos que visitaron la exposición- fue para Bardasano (Vid. "Notas de Arte. Homenaje a las milicias". *ABC*, Madrid, 20 septiembre 1936, p. 8; Otero Seco: "Carteles de propaganda. El arte al servicio del pueblo". *Mundo Gráfico*, Madrid, núm. 1300, 30 septiembre 1936; E.F.: "Carteles antifascistas", *Estampa*, Madrid, núm. 455, 3 octubre 1936, s.p.). En cuanto a la de la Galería Novetats fue organizada por el Sindicat de Dibujants Professionals bajo el patrocinio de la Comisaría de Propaganda del Comité de Milicias Antifeixistes y se inauguró el 6 de octubre. Se presentaron 190 carteles de miembros del Sindicat de Dibujants y 30 de los cartelistas de la C.N.T. (Vid. "Exposició de cartells patrocinada pel Comité de Milícies Antifeixistes", *Treball*, Barcelona, 5 septiembre 1936, p. 6; "Concurs de cartells de propaganda", *Treball*, 29 septiembre 1936, p. 4; "Els cartellistes de la U.G.T. treballen. Inauguració d'una exposició de cartells contra el feixisme", *Treball*, 7 octubre 1936, p. 3).

(136) El mejor ejemplo quizá sea el de la Exposición celebrada en Madrid durante la Semana de Homenaje a la URSS en noviembre de 1937, que era descrita así en *El Socialista*: "Un tanto deslumbrado queda el visitante al desembocar en el gran salón por la intensidad de la luz, por la brillantez del colorido que resulta del conjunto de los objetos expuestos; pero pronto se habitúa y percibe en el lugar de honor una alegoría de la amistad hispano-soviética, presidida por los retratos de Stalin y Azaña, en la cual, si ya que la ejecución no es muy perfecta, halla en cambio un hondo sentido de fraternidad [...] al lado de un cartel en donde aparecen datos y cifras ingentes del desarrollo de la industria socializada ya de veinte años, rodeado de fotografías en las que, al par del esfuerzo cotidiano aparece el regalado descanso de trabajador soviético en villas campestres 'ad hoc' [...] lo mismo con el Ejército [...] como sello de esta visita, de la que no se reflejan más que impresiones, queda vivísima la que produce el grupo de Compostela. Este escultor notabilísimo, que interpreta como pocos las formas actuales y gestos de los animales, ha tenido el acierto de presentar en un grupo dos osos, símbolos de dos pueblos: el ruso y el de Madrid. El primero, adulto; enorme, poderoso, lleva en uno de sus brazos el cuerno de la abundancia; el nuestro, cachorro, fino, pero firmemente erecto, lleva, un fusil en banderola; ambos se tienden la mano" ("Del homenaje español a Rusia. Una Exposición interesante", *El Socialista*, Madrid, 8 noviembre 1937). En cuanto al programa de la Semana era el siguiente: "Día 1: Inauguración a las 11 de la mañana en Medinaceli, 6 de la Exposición de gráficas, estadísticas, documentales y maquetas sobre la Unión Soviética. en su XX Aniversario. Por la tarde, conferencia por el señor delegado de propaganda del Ministerio de Estado, Carreño España, y proyección de una película soviética en el mismo local de la Exposición. Día 2: Día de los obreros. Visita colectiva de fábricas, talleres y trabajadores en general al local de la Exposición. Conferencia por el camarada Zurbano Ramos, obrero 'stajanovista' de los talleres de Experiencias Industriales y miembros de la Delegación obrera que visitó la URSS en mayo pasado y proyección de una película soviética. Día 3: Homenaje del pueblo español al Ejército, en el Teatro de la Zarzuela, con la representación de 'La Tragedia optimista'. Poesía revolucionaria, por Rafael Alberti. Día 4: A las 11 de la mañana, en el Monumental Cinema concierto popular por una gran masa orquestal de 130 profesores bajo la dirección del ilustre maestro Rafael Martínez. Día 5: Día de la mujer. Visita colectiva a la Exposición. Conferencia. Proyección de película. Día 6: Festivales en los locales del Capitol y Durruti, con la proyección de películas soviéticas, etc. Día 7: Día de la juventud. Parada deportiva en el campo de Chamartín, con intervención de grupos deportivos de brigadas Unión de Muchachas, ¡Alerta! y FCDO. Por la mañana festival de la mujer en Capitol. Inauguración de la placa que dará el nombre de la Unión Soviética a la Avenida del Conde de Peñalver, con intervención del excelentísimo señor Alcalde de Madrid. Durante la semana, tres conferencias en el Ateneo, y el jueves, una concentración de intelectuales". ("Gran Semana de Homenaje", *Ahora*, Madrid, 3 noviembre 1937). Sobre las demás exposiciones citadas, vid. "El 5.º Regimiento se funde en el Ejército Popular. Una Exposición-recuerdo", *ABC*, Madrid, 26 enero 1937, p. 5; R.M.: "El proyecto homenaje a los internacionales va a ser un hecho en plazo breve. Serán ofrecidos banderines. Una exposición y dos concursos", *Crónica*, Madrid, núm. 389, 25 abril 1937, s.p.; "Inauguración de la Exposición '7 meses de guerra', *Mi Revista*, Barcelona, año II, núm. 11, 15 marzo, 1937, s.p.; "Exposición-Homenaje a la URSS en el XX Aniversario de su Revolución" *El Pueblo*, Valencia, 4 noviembre 1937, p. 8.

(137) Se inauguró el 27 de marzo en el antiguo local de Els Quatre Gats en la calle Montsió y según las notas de prensa comprendía "obras de pintura, escultura, dibujos, gravats, aiguafort, cerámicas, laques i altres moltes diversitats en objectes d'art de l'Ateneu Socialista de Catalunya. Es a profit del Comité Permanent d'Ajut a Madrid", *Treball*, Barcelona, 26 marzo 1937, p. 8).

(138) Se inauguró el 8 de julio de 1937 en las Galerías Layetanas y, según las notas de prensa se presentaron en ella unas cuarenta maquetas de un fuerte contenido político. Entre ellas estaban algunas de las obras recientemente halladas en Barcelona: *El héroe* de Coscona y, probablemente, *La República con un combatiente muerto en brazos* de Adolf Armengod, el *Proyecto de monumento a los combatientes y Refugiados* de Jeroni Homs y otras dos de autor desconocido: *Alegoría de los combatientes del Ejército Popular* y *La República*. La crítica no quedaría muy conforme con la calidad de las obras presentadas. "El conjunt de la sala [se escribió en *Inquietud*] es més aviat fluix. Ben poques obres destaquen. Atentnos als noms dels artiscs, sembla qu'hauria d'ésser inmillorable. Us fa talment l'efecte de qué els escultors -amb aquesta exposició- han volgut justificar un son... Encara que no ho han pas lograt. En gairebé la totalitat de les obres s'acusa una fredor. Una manca de sentiment. Encara que pot-ser caldria separar-ne alguna. 'L'Herói' -per cas- de Coscona" ("Revista d'Art. Exposicions", *Inquietud*, Barcelona, año II, núm. 23, 19 julio, s.p.).

(139) Organizada por la Liga de Artistas y Escritores Revolucionarios de México, se inauguró el 13 de agosto en el Ateneo Popular de Valencia. Entre el 15 y el 21 de septiembre se presentó en el local de la Asociación Española de Amigos de Méjico en Madrid. Formaba parte del programa de la visita de la delegación de la Liga de Artistas y Escritores Revolucionarios venidos para el II Congreso de Intelectuales y en ella se mostraban fotografías de la obra de los muralistas mejicanos y grabados de Santiago Hernández, Escalante, Guadalupe Posada y otros. Vid. especialmente "Se inaugura la Exposición 'Cien años de grabado político mexicano', *Frente Rojo*, 14 agosto 1937, p. 2; Juan de la Encina: "México en España", *Servicio de Información*, Valencia, 22 agosto 1937, pp. 69-70; "Una Exposición interesante, 'Cien años de arte revolucionario mexicano'", *Crónica*, Madrid, núm. 412, 3 octubre 1937.

(140) Los cuadros adquiridos fueron *Meditación* de Ramón Calsina, *Mercat d'Olot* de Xavier Nogués, *Fira de Gràcia* de Albert Junyent, *Sol i ombra* de Francesc Labarta, *Marina* de Joan Serra y *Atzavares sobre Masnou* de Miguel Villá; y las esculturas, *Nu de Noia* de Llorenç Cairó y *Nu* de Josep Dunyac Vid. "L'Exposició de Primavera de 1937", pp. 285-288 y "Les adquisicions de la Comissaria de Museus en l'Exposició de primavera del 1937"; *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, vol. VII, núm. 78, noviembre 1937, pp. 341-347.

(141) " L'Exposició de Primavera d'enguany", se escribió en *Inquietud*, "ha estat una manifestació completament desplaçada: primer, perquè no era tal exposició de primavera ni tal manifestació d'art... Hem de dir primer que tot que, vista la inèrcia dels nostres artistes, calia, es feia necessària tal exhibició que no ha fet res més que demostrar als ulls de tothom [...] l'estat de descomposició de nostre món artístic o de momentani ensopiment [...] Per qué durant aquest any de lluita no s'ha operat una forta reacció creadora en els nostres artistes representatius? Si aixó no ha esdevingut, i la prova de l'exposició ho confirma, malauradament, amb total plenitud, per qué ensenyar -nos les mostres? Potser d'aquesta manera es logra aixecar la moral? [...]" ("L'Exposició de Primavera", *Inquietud*. año II, núm. 24, Barcelona, 15 septiembre 1937, s.p.). Ante ataques como éste, A. Armengod, Secretario del Sindicato de Artistas Pintores y Escultores de Cataluña se vio obligado a salir en defensa de su profesión en un artículo en el que se dolía de la incomprensión de la crítica. Vid. "De l'Exposició de Primavera. La crítica i els artistes", *Treball*. 30 julio 1937, p. 2.

(142) El Ayuntamiento de Barcelona y la Generalidad pretendieron reforzar esta política con una iniciativa verdaderamente insólita para los tiempos que corrían: destinar 300.000 pesetas para ayudar a los artistas. Según anunció el Conseller-Regidor de Cultura del Ayuntamiento en la inauguración de la Exposición de Primavera, el Ayuntamiento había votado ya el crédito y se concedería a los artistas que lo solicitasen un adelanto de 3.000 pesetas trimestrales a cuenta de su producción (recuérdese que el sueldo que ganaban trabajando, como milicianos, para las organizaciones obreras no alcanzaba las 1.000 pesetas al trimestre). El artista quedaba obligado a entregar las obras y si, tras exponerse éstas, a los seis meses el producto de la venta no superaba el 25 por 100 de la cantidad adelantada, el contrato no se renovarían Vid. el art. cit. en la nota 140.

(143) Y continuaba: "Después de esta Exposición las obras se desplegarán por todo el mundo y pasarán, finalmente, a ser propiedad del Ministerio, con todos los derechos de reproducción. Abarcará esta manifestación artística todos los trabajos de escultura, pintura, grabado, etc., y tendrá lugar en el mes de octubre" ("Proyectos del director general de Bellas Artes", *ABC*, Madrid, 24 julio 1937, p. 9).

(144) O.M. de 30 agosto 1937 (*Gaceta* del 6 septiembre). En las bases no se imponía limitación temática alguna y se establecían un premio de 5.000 pesetas y otro de 3.000 para la escultura, otros dos idénticos para la pintura, uno de mil para el grabado y otro de mil para el dibujo. El plazo de admisión de obras terminaría el 30 de octubre y en la base cuarta se decía: "Las obras seleccionadas serán en su totalidad adquiridas por el Ministerio, quien determinará en cada caso, de acuerdo con el artista, la cuantía de la recompensa, ateniéndose al mérito de la obra y al esfuerzo creador que suponga". En la base sexta el Ministerio se comprometía además a organizar "con las obras seleccionadas una gran exposición y atenderá posteriormente a su conocimiento y difusión mediante una serie de publicaciones y exposiciones en España y países extranjeros".

(145) Una O.M. de 15 de noviembre de 1937 (*Gaceta del 17*) prorrogó el plazo de admisión de obras hasta el 10 de diciembre. otra de 28 de marzo de 1937 (*Gaceta* de 15 abril) ampliaba el número de premios: habría dos de 5.000 y otros dos de 3.000 tanto para la pintura como para la escultura, tres de 1.000 para el grabado y otros tres, también de 1.000, para el dibujo.

(146) O.M. de esa fecha (*Gaceta* del 15 de abril), en donde se recoge la relación de obras seleccionadas y premiadas y se mantenía el compromiso del ministerio de adquirir todas las seleccionadas. Los premiados fueron: en pintura, Ramón Gaya (5.000 pesetas), Enrique Climent (3.000), Juan Navarro Ramón (3.000) y Jesús Molina (3.000); en escultura, Josep Viladomat (5.000 pesetas), en grabado, Pitti Bartolozzi, Francisco Mateos y Otto Mayer (cada uno, premio de 1.000 pesetas) y en dibujo Manuel Ángeles Ortiz, Antonio Ballester, Antonio Rodríguez Luna y José García Narezo (1.000 pesetas cada uno).

(147) [Jesús Hernández]: *Catálogo de la I Exposición Trimestral de Artes Plásticas*. Barcelona, M.I.P., 1938.

(148) Bastiá Gasch "La primera Exposició Trimestral de Arts Plàstiques", *Meridià*, Barcelona, núm. 15, 22 abril 1938, p. 4.

(149) La publicación del Catálogo y la de la crítica de Gasch han hecho que alguna vez se diese la exposición por celebrada en abril (considerando, por tanto, que la celebrada en agosto fue la II Exposición Trimestral). Tal sucede, por ejemplo, en el artículo de Inmaculada Julián: "Exposiciones y concursos en el período 1936-1939 en Barcelona", *Art*, Barcelona, núm. 8-9, 1983, pp. 231-285. En realidad, y como decimos, se trata de una sola exposición cuya celebración se aplazó en abril y tuvo lugar en agosto.

(150) O.M. de 22 de julio de 1938 (*Gaceta* del 23). En el preámbulo justificaba la anulación del concurso por "la imposibilidad de hacer efectivos los premios adjudicados [...] por no haberse observado las normas administrativas" y la nueva convocatoria por "la necesidad ineludible de emprender la resolución de los problemas que las circunstancias actuales plantean a los artistas. Esto es: la viva incorporación de éstos y su obra al pueblo; la sincronización de la solución del problema económico y la labor de las categorías; la imposibilidad de la eclosión de los nuevos valores y, en un plano superior, facilitar la magna obra de dar una perennidad plástica a los hechos de la vida heroica de esos momentos históricos". Significativamente, el Ministerio ya no se comprometía a adquirir todas las obras seleccionadas sino sólo una de cada autor y rebajaba algo la cuantía de los premios que ahora quedaban así: en Pintura, un primer premio (5.000 pesetas), un segundo (4.000), un primer accesit (3.000) y un segundo (2.500); en escultura un primer premio (5.000), quedando suprimidos el segundo y los accesits; y en grabado y dibujo, un premio (1.000 pesetas) y tres accesits. También se cambió el comité de Recompensas. No obstante, los premiados fueron los mismos que el 31

de marzo con algunas exposiciones: en pintura, Juan Navaró Ramón (que había sido premiado por su óleo *Represión*) y Jesús Molina (que lo había sido por su *Escena de guerra*, expuesta en 1987 en Madrid como *Concentración de Tropas*) se vieron sustituidos por Ramón Calsina (primer accesit por su óleo *El Vallés*) y Arturo Souto (segundo accesit por su óleo *Nueva Familia*); en grabado se le dio el primer premio a Arturo Souto (que antes no había sido galardonado) y en dibujo, Antonio Ballester (antes premiado por *La España de Franco*) se vio sustituido por Arturo Souto (primer accesit por *En el campo* y *En las Barricadas*). Como se observará, lo más significativo es que Arturo Souto (al que en marzo no se le había otorgado premio alguno) se vio ahora triplemente galardonado.

(151) Obviamente, ahora con una "Presentación" de Segundo Blanco. Vid. *Catálogo. Exposición Trimestral de Artes Plásticas*. Barcelona, M.L.P., 1938.

(152) " De esta exposición se hallan ausentes las viejas y acreditadas firmas [se escribió en *Umbral*]; puede decirse que es un exponente de la juventud. Pero hemos de consignar también que en ella falta el brío de la precisa y preciosa mocedad y, con excepción de algunos, son muchos los jóvenes ya caducos que se muestran en contradicción con la juventud derrochada por muchos hombres maduros en los frentes de batalla. Hay pocas obras, pero abunda la coincidencia retórica en la composición" ("Exposición Trimestral de Artes Plásticas". *Umbral*, núm. 39, 13 agosto 1938, p. 2). También S. Gasch, tras elogiar la organización de la muestra decía que " Els resultats, però, no son tan satisfactoris" (vid. op. cit. en la nota 148). Para una crítica entusiasta y detallada, vid. Adolfo Negro: "L'Art i la guerra", *Treball*, Barcelona 5 agosto 1938, p. 8; agosto 1938, p. 8 y 7 agosto 1938, p. 5.

(153) Op. cit. en nota 148.

(154) Op.. cit. en nota 1, p. 84.

(155) Op. cit. en nota 148.

(156) "El concurso de Pintura, Escultura, Dibujo y Grabado. Los Premios", *ABC*, Madrid, 9 octubre 1938, p. 7.

(157) Así, por ejemplo, se proyectaron o se iniciaron suscripciones para monumentos a los Defensores de la República, al Miliciano desconocido, a los Héroes de la Libertad, a la Resistencia de Madrid, a las Brigadas Internacionales, a las víctimas del "Jaime I", a Durruti, a Antonio Col... Y no de un modo circunstancial o espontáneo. La idea de cada uno de ellos surgió cuando era propagandísticamente eficaz: el del Miliciano Desconocido, cuando las milicias desaparecieron para integrarse en el Ejército regular y era necesario dar la impresión que todo se hacía sin problemas (se eliminaba al miliciano y se le enviaba al limbo del monumento); la idea del destinado a glorificar la resistencia madrileña reaparecía cada noviembre y el que había de conmemorar la ayuda de las Brigadas Internacionales, cuando en aras de la imagen en el exterior éstas fueron suprimidas y hubo que agradecerles los servicios prestados simulando al mismo tiempo que no había pasado nada. Pero donde más claramente se vio la utilización propagandística de la escultura fue en la legión de bustos de personajes públicos que vieron la luz por entonces. De Durruti (para cuyo monumento se llegaron a reunir más de 300.000 pesetas) se hicieron tantos bustos, reproducidos por artesanos, que, según cuenta Doménech Escorsa, la F.A.I. envió al Pabellón de París tres o cuatro camiones llenos. Y aun sin llegar a esos extremos también sería difícil contar los de Marx, Lenin, Stalin o Miaja. El partido que utilizó más consecuentemente este medio de propaganda fue el comunista: Benlliure (que ya había hecho el de Miaja) hizo el busto del Campesino, Victorio Macho, el de la Pasionaria, Compostela, los de Líster, López Iglesias y Modesto, Jo Davidson (que después pretendía seguir con los de Negrín, la Pasionaria y algunos jefes militares) el de Álvarez del Vayo. En cambio, ni anarquistas (exceptuemos los de Durruti, un héroe caído) ni socialistas ni republicanos de izquierdas se vieron tan impelidos a la autocelebración. Únicamente los dirigentes de la Generalidad siguieron el camino de los comunistas y encargaron o se dejaron hacer un buen número de bustos conmemorativos. De Companys, por ejemplo, hay que recordar los que le hicieron Maragall y Víctor Maté.

(158) *El bombardero* de Coscolla, decía Burbano, "es una figura regia, vigorosa, llena de dinamismo y de grandeza. Pero ese hombre desnudo, de amplio tórax y firmes músculos, no es un producto auténtico de nuestra guerra. En realidad no se trata más que de una adaptación. Su actitud es bien clásica. Si no estuviésemos en guerra, no lanzaría una bomba de mano, sino un disco, un peso o una jabalina. El procedimiento no es nuevo. Cuando apareció el cristianismo, muchas imágenes paganas fueron aprovechadas para el nuevo culto sin más que cambiarles los atributos. Pero el sentimiento religioso es algo más hondo; una Venus transformada en Virgen María no puede ser expresión del espíritu cristiano. Y conste que no pongo reparos a la obra en el plano artístico, ya que me pareció una de las mejores del certamen" ("Incomprensiones del Salón de Otoño. El arte, la revolución y la guerra en el Casal de la Cultura", *La Vanguardia*. Barcelona, 9 noviembre 1938, s.p.

(159) Op. cit. en nota 148.

(160) Op. cit. en nota 138.

(161) "El arte y los artistas. 'Programa de una escultura oficial...' Una brillante conferencia de don Felio Elías", *La Vanguardia*, Barcelona, 15 octubre 1938, p. 4.

(162) Anotemos como excepción, el comentario de Ramón Román: "Arquitectura de guerra". *El Sol*, Madrid, 9 junio 1938, p.1.

(163) "La República es paz y cultura", *Adelante*, Valencia, 28 abril 1938, p. 2.

(164) Entre sus planes destacaban potenciar la enseñanza técnica, la creación de refugios escolares e "incorporar de una manera franca y decidida a la mujer a las tareas pedagógicas". En lo referente a los asuntos artísticos, sus ideas eran tan vagas como las del ministro: "En cuanto a las bellas artes", decía, "tenemos delante una gran tarea. Hemos de empezar por modelar al niño desde su más tierna infancia. Así se formará un concepto nuevo del arte, libre de la influencia burguesa que hoy padece. En la hora actual, ante el peligro de la agresión de que somos objeto por las dos naciones que invaden España, creemos ha llegado la hora de la

(165) Y ello por varias razones. En primer lugar, cabe dudar de la capacidad de organización de la intelectualidad anarquista. Los comunistas habían sabido atraerse a la crema de los intelectuales republicanos, en especial a los sectores más jóvenes y combativos, y Blanco, que no tenía detrás un equipo tan capaz como el que la Alianza de Intelectuales brindó a Hernández, tampoco poseía un programa cultural tan definido como el de aquél. Además, el equipo de Hernández había montado unas estructuras que era difícil eliminar a corto plazo. Y, finalmente, porque con los comunistas dominando los resortes del ejército y los de parte de la retaguardia, sus posibilidades de actuación quedaban extraordinariamente mermadas.

(166) Y quizá quepa ver en esta actitud un lejano eco de determinadas concepciones anarquistas. "En el orden cultural -escribía Diego Abad de Santillán unos meses más tarde- el Estado es el caballo de Aula; lo deseca todo a su paso. Su centralismo es incompatible con el pensamiento, porque lo quiere ver todo sometido a sus cánones, a sus directivas, a sus intereses, y el pensamiento, si no es libre, no es nada o es un caricatura de pensamiento. La obra creadora de la inteligencia requiere libertad y esa libertad muere en el estatismo" ("En torno a nuestros objetivos libertarios", *Timón*, Barcelona, núm. 2, agosto 1938, pp. 3?16).

(167) En una entrevista de 1978 decía Renau: "Yo trabajé mucho para la Subsecretaría de Propaganda, hasta tal punto que sólo hice dos o tres carteles de mi partido. [...] Pero hice muchos más para el Subsecretariado del Estado Mayor Central" ("Renau-Fontseré: los carteles de la guerra civil" *Tiempo de Historia*, núm. 49, diciembre 1978, pp. 10-25). Al frente de la Subsecretaría de Propaganda estaba el arquitecto, también comunista, Manuel Sánchez Arcas, que sería nombrado Presidente de la Comisión Interministerial encargada de preparar la participación española en la Exposición Universal de Nueva York de 1939. Sabemos, por otro lado, que en octubre de 1938 la Delegación madrileña de Propaganda preparaba una Exposición de esculturas de Julio Antonio. Proyectada para la primera quincena de noviembre, debían mostrarse en ella .as siguientes obras: "Obrero de tierras de Zamora, Minero de Almadén, Ventero de Peñalsordo, Avila de los Caballeros, Poeta, Hombre de la Mancha, Rosa María, Minera de Puertollano, Mujer de Castilla, Jimena, Mujer de la mantilla, y Héroes de Tarragona (Carta del Gobernador Civil de Madrid al Director del Museo Nacional de Arte Moderno. 27 octubre 1938. Arch. de SERPAN, Ministerio de Cultura, Madrid).

(168) La más interesante quizá fuese la primera, organizada por la Comisión de Cultura y Propaganda de las J.S.U. de Cataluña e inaugurada en el que había sido Hotel Colón de Barcelona en una fecha bien significativa: el 2 de mayo de 1938. Comprendía cinco lienzos de Bardasano, dibujos de Juana Francisca, Vela Zanetti, Blas y otros, esculturas de Cheché y Alfredo de Pablo y fotografías de Walter. Bardasano y Renau pronunciaron sendas conferencias sobre el arte y la juventud. Según una nota de prensa "El camarada Renau comenta la seva interessant disertació exposant que l'art és un valuós instrument polític que ha realitzat la seva fundó segons l'epoca donada. Ahir l'art estava al servei de les empreses capitalistes, de l'Estat burgués, avui l'art està al servei del poble i de la causa de la justícia i de la llibertat. L'art es un formidable element per a despertar en les masses l'esperit de superació ("La joventut i l'Art'. Interessant conferència del camarada Renau", *Treball* 15 mayo 1938, p. 4). Vid. además Francesc de F. Soria: "Breu visita a l'Exposició d'Art de la Joventut", *Treball*, 19 mayo 1937, p. 10; Criado y Romero: "Heraldo de Madrid en Barcelona. El arte y nuestra guerra de independencia. La exposición de las J.S.U.", *Heraldo de Madrid*, 23 mayo 1938, p. 1; Martí Roger: "L'art al servei del poble", *Moments*, Barcelona, núm. 11, 1938, pp. 22-23. Sobre las demás exposiciones citadas, vid. "Exposiciones. En honor de la Unión Soviética", *ABC*, Madrid, 4 mayo 1938, p. 7; Cotrina: "La exposición Mateos-Yepes", *Mundo Obrero*, Madrid, 13 octubre 1938, p. 2; José María Guillot: "Notas de Arte. Una interesante Exposición en Bellas Artes", *Claridad*, Madrid, núm. 851, 25 noviembre 1938, p. 2.

(169) Francisco Graciani: "Al habla con el Director General de Bellas Artes", *Umbral*, Valencia, núm. 50, 29 octubre 1938, p. 4.

(170) Vid. "Una Exposición de arte", *Umbral*, Valencia, núm. 22, 15 enero 1938, p. 5 Aparte de la pintura de Borren las otras obras de la exposición que se citaban o reproducían en este artículo eran: *Carioca* de Lluís Sabadell, *Adolescente* de Gironés, *Carrer d'Hostalrich* de Lloren Brunet (que presentaba ocho o diez paisajes), *Retrato* de Rafael Arenyès, *Contrallum* y *Playa de St. Agustí* de Eveli Palá, *Barques* de Miquel Navarro y *Paisaje de Guixols* de Ramón Martí.

(171) Obviamente, la mayor parte de estas exposiciones fueron organizadas por entidades extranjeras en conexión con los servicios republicanos de propaganda. Las más importantes fueron, al parecer, la inaugurada en Moscú en diciembre de 1936 (y que en agosto aún permanecía abierta, habiéndola visitado ya más de 200.000 personas) y la que tuvo lugar en mayo de 1937 en la casa del Pueblo de Bruselas. Un ejemplo del contenido y naturaleza de estas exposiciones pueden ser los de la organizada por los estudiantes de la Universidad Libre de Bruselas: " La exposición, perfectamente instalada, está compuesta de carteles, fotografías, dibujos y otros gráficos acerca de la obra realizada por el Gobierno español a partir del 19 de julio, en orden a la instrucción primaria, a la agricultura y a la protección de la riqueza artística y cultural de España. También hay otras demostraciones de la defensa de Madrid, de la guerra aérea, prensa, etc. Entre otros se encuentran los retratos del presidente de la República, del jefe del Gobierno y del Presidente de la Generalidad. Al pie de estas fotografías figuran fragmentos de discursos pronunciados por dichas personalidades. En la Exposición se venden libros y folletos en español y en francés acerca de la guerra que se desarrollan en España" ("Una exposición sobre el movimiento cultural de la España republicana", *Castilla Libre*, 28 diciembre 1937, p. 3).

(172) Organizada por el Ministerio Hernández, no se celebraría hasta julio de 1938. Al parecer se preparó para contrarrestar las afirmaciones de la propaganda nacionalista -según la cual esos dibujos habían sido regalados a la Unión Soviética- y promocionar la edición de los aguafuertes de Goya emprendida en 1937 y que se presentaba como "extraordinaria y última". En documentos preparatorios de la tirada se decía que la idea de efectuarla surgió porque " se desprende [de la obra de Goya] un profundo sentido de independencia española" y se podía "demostrar al mundo" que España tiene en los momentos actuales suficiente serenidad de espíritu para acometer una obra de excepcional importancia [...] además [de que] políticamente se da la sensación de que España tiene siempre en su poder joyas artísticas que la fortuna le concedió y sabe custodiarlas y darlas a conocer, en condiciones tales como nunca hasta aquí lo fueron". En principio se pensó presentarla en la Biblioteca Nacional de París, pero el hecho de haberse celebrado allí una exposición de dibujos de Goya hacía dos años, decidió a la D.G.B.A. por Londres. Fue una exposición con polémica, pues el anuncio de que sería la última tirada que se hiciera con las planchas de Goya dio pie a acusaciones franquistas de que se

habían inutilizado para hacer más valiosa la edición. Vid. José Alvarez Lopera: "Aportaciones documentales sobre la edición de grabados de Goya de 1937u, *Archivo Español de Arte*, núm. 232, 1985, pp. 413-419.

(173) Vid. V. Macho: op. cit. en nota 127, pp. 44-45.

(174) Op. cit. en nota 169.

(175) No todas las obras, sin embargo, estaban en venta, por lo que es posible que sus propietarios buscaran, simplemente, sacarlas del país. La relación de expositores era la siguiente: *Pintura*: F. Alvarez de Sotomayor, H. Anglada Camarasa, M. Benedito, Gonzalo Bilbao, Eduardo Chicharro, Roberto Domingo, Solana, Eugenio Hermoso, López Mezquita, Francisco Llorens, Miguel Nieto, E. Meifrén, Mir, Morcillo, Picasso ("Mendigos" y "Pierrot 1914" y propiedad respectivamente de Vázquez Díaz y A. Berdegú), Pons Arnau, J. Sunyer, Vázquez Díaz. J. R. Zaragoza, Ramón Zubiaurre y Valentín Zubiaurre; *Escultura*: Juan Adsuara, Luis Benedito, M. Benlliure, J. Capuz, J. Clará, V. Macho, L. Marzo Pérez, R. Mateu, J. Ortells, Brañez de Hoyos, M. Castro Gil, F. Esteve Botey, E. Navarro, V. Santos Saenz, Vázquez Díaz ("Exposición de artistas españoles en Bogotá. Nota detallada de las obras enviadas. 30 de junio de 1938. Arch. del SERPAN, Ministerio de Cultura, Madrid, Caja 17).

(176) Vid. "Exposició d'Art Catalá a Paris. Pro víctimes del feixisme", *Treball*, 17 septiembre 1936, p.6; "L'organització de l'Exposició d'Art Catalá a Paris", *Treball*, 25 septiembre 1936, p. 4; Jordi Pallarés: "Perspectives. L'Exposició d'Art Catalá a Paris, *Mirador*, Barcelona, 2.1 época, año VIII, núm. 394, 12 noviembre 1936, p. 6; "Perspectives. L'Exposició d'Art Catalá a Paris", *Mirador*, 2.a época, año IX, núm. 402, 7 enero 1937, p. 6; Joan Renom: "Al marge d'un rumor. S'ha desistit de celebrar l'Exposició d'Art Modern Catalá a Paris?", *Mirador*, Barcelona, 2. a época, año IX, núm. 413, 25 marzo 1937, p. 10.

(177) Serían después trasladadas a Burgos, en cuyo Museo Provincial se localizaron en 1979. Entre ellas sólo una media docena tenían relación con la guerra. Vid. *121 artistas catalanaes de 1937, obras incautadas a la Generalitat de Catalunya*. Catálogo de la exposición celebrada en salas del Palacio de Exposiciones y Congresos. Madrid, Ministerio de Cultura, 1980.

(178) Decreto de 17 de agosto de 1937. Según el preámbulo del Decreto la Junta se creaba "con una continuació... pero amb una major amplitud" de la Junta Municipal de Exposiciones de Arte del Ayuntamiento de Barcelona y se pretendía con ella dar respuesta a "la necessitat conjunta de fomentar les arts plàstiques que constitueixen un dels caires més sobressortints de l'esperit de Catalunya, sino també en aquells punts de l'estranger on el nostre art tingui un relleu mes destacat i on els artistes puguin trobar un mercat per a llurs obres". Sería reorganizada, ya con carácter definitivo, mediante sendos decretos de 27 de mayo y 2 de julio de 1938.

(179) El Sindicato explicó su postura en una nota pública en la que entre otras consideraciones decía: " Lesmentat acord, a més d'ésser difòs per la premsa, serà comunicat particularment a tots els associats per creure que les circumstàncies actuals no són favorables per fer aquestes despeses exteriors que no afovereixen en res els anistes ni la causa que el poble catalá defensa. Creient que lotes les sumes invertides en toles les exposicions realitzades i en projecte a l'estranger des del 19 juliol, podrien reportarnos els mitjans necessaris per a realitzar les postres obres que serien el fidel reflex del moment que convivim y sentim amb la maxima exaltació, L'assemblea acordó també la concentració de les diles despeses y oferir-se al conseller de Cultura per a la resolució d'aquest problema de vital interés per a la vida espiritual del postre poble" ("Vida Cultural. Exposició de Pintura i Escultura a Buenos Aires", *Treball*, 27 agosto de 1937, p. 7).

(180) Virgilio Garrido: "La Exposición de Artes Plásticas", *Umbral*, Valencia, núm. 59, 31 diciembre 1938, pp. 6-7.

(181) Josep María Capdevila: "Saló de Tardor", *Revista de Catalunya*, vol. XVIII, año X, núm. 92, 15 noviembre 1938.

(182) Orden de 4 de noviembre de 1938. Ya en la inauguración de la Exposición, el Consejero de Cultura hizo notar "... que aixi com el Saló de Tardor presentava obres que en general no responien als temes de guerra que avui tenim plantejats, aquesta exposició del dibuix recull l'actualitat ideologica inmediate, prsente. Aixi, dones, la pintura i el dibuix troben ara la connexió natural que relliga una amb l'altra" ("Al Casal de la Cultura", *Treball*, 11 noviembre 1938, p. 2).

(183) Véase por ejemplo el artículo de V. Garrido citado en la nota 180. Garrido comenzaba doliéndose de la escasez de temas bélicos en el Saló de Tardor, pero comentaba duramente las pocas obras presentadas de este tipo (y entre ellas las de Ginés Parra -*Triste plegaria*-, Rodríguez Luna -*Defensa de Madrid*- y Helios Gómez) agrupándolas bajo el epígrafe " Los ingenuos en la paz y en la guerra". También Luis Burbano, cuya crónica tenía bastantes puntos de coincidencia con la de Garrido, se dolía de la baja calidad de las obras de tema bélico presentadas, reprochándoles sobre todo que hubiesen saqueado el mundo de formas clásico (*El dinamitero* de Coscolla) o la iconografía religiosa (*natura morta i viva*, de Martin Durban). Burbano seguía mostrándose esperanzado, pero advertía que la renovación no iba a venir precisamente por el lado de la temática o del fervor propagandístico, sino de lo espiritual: " Yo no sé [escribía] si viene un arte 'revolucionario'; pero estoy seguro de que viene un arte nuevo como consecuencia natural de una nueva actitud ante la vida. No estaría mal que nos pusiéramos de acuerdo sobre lo que ha de entenderse por arte revolucionario. Pintar apóstoles de un ideal rebelde, en lugar de pintar figuras del santoral, no es hacer arte revolucionario. Una revolución implica un cambio en la estructura social, un trastueque de valores, una modificación de las costumbres públicas; pero representa algo más hondo. Es el nacimiento de un nuevo espíritu, de una manera distinta de ver las cosas, un cambio radical de orientaciones. Y todo arte que responda a ese nuevo espíritu, a esa manera distinta de interpretar las cosas, será arte revolucionario. Aunque no esté al servicio de ninguna ideología determinada, aunque no persiga ningún fin proselitista" (Op. cit. en nota 158).

(184) "Exposición de Arte", *ABC*, Madrid, 13 octubre 1938, p. 2.

ILUSTRACIONES

[LÁMINA 1](#) - [LÁMINA 2](#) - [LÁMINA 3](#) - [LÁMINA 4](#) - [LÁMINA 5](#) - [LÁMINA 6](#) -

[LÁMINA 7](#) - [LÁMINA 8](#) - [LÁMINA 9](#) - [LÁMINA 10](#) - [LÁMINA 11](#) -

[LÁMINA 12](#)