

## Las artes plásticas durante la guerra española

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. Pues la pintura de Picasso nos expresa, como la de Goya, esa independencia revolucionaria de todo^ que empieza por abrir tumbas ante la nada de la muerte, para arrancar de ella la totalidad de su creación. Caprichosa. Desastrosa. Disparatada».

José Bergamín. «Pintar como queren», mayo 1937.

Uno de los primeros signos de la conmoción bélica en las artes, fue la precipitada clausura de la Exposición Nacional del año 36, al mes escaso de la solemne inauguración por el Presidente de la República. Se desmontó sin haber sido posible conceder las diversas medallas, sin embargo, se puede aventurar que estas recompensas, al igual que la mayoría de las concedidas en el periodo de la Segunda República, no hubieran premiado una línea especialmente vanguardista. En las ediciones de los años 32 y 34, aunque consiguieron Primeras Medallas los pintores Aur^liano Arteta, Timoteo Pérez Rubio y Daniel Vázquez Díaz -desagravio al maestro onubense pendiente desde 1915- no se logró romper la barrera de intransigencia académica, símbolo de la cual fue la Medalla de Honor de 1934, concedida a Marceliano Santa María en detrimento de José Gutiérrez Solana, quien posiblemente tampoco la hubiera logrado en 1936, a pesar de seguir concurriendo, pues era «vox populi» que esta máxima recompensa oficial hubiera recaído en el más conservador Gonzalo Bilbao.

Excluyendo a los artistas más caracterizados por su militancia política, se puede decir que un significativo número de figuras famosas, ya de cierta edad, prefirieron no singularizarse en los primeros momentos de incertidumbre y confusión, siendo quizás Ignacio Zuloaga el caso más paradigmático, ya que se le consideraba en muchos sectores como «el primer pintor de España».

Muy respetado por las autoridades de la República, que en 1931 le habían nombrado Presidente del Patronato del Museo Nacional de Arte Moderno -aunque él hubiera deseado renunciar y que se nombrase en su lugar al catalán Miguel Utrillo- vivió en París casi todo el conflicto, desolado en un principio por la desgracia de la guerra. Después de ciertas vacilaciones fue atraído al régimen de Burgos -muy posiblemente gracias a los Buenos oficios de Eugenio D'Ors, organizador de la cultura de aquel bando- y llegó casi a convertirse, como veremos, en el artista franquista por excelencia.

Decididamente al servicio de la República se pusieron desde el principio Emiliano Barral, Pérez Mateos -muertos ambos pronto en el frente de batalla-Victorio Macho, Rodríguez Luna y Luís Quintanilla, entre otros muchos que asumieron diversas funciones fundamentalmente relacionadas con la propaganda de guerra. Curioso, por ejemplo, resulta ver los comportamientos bien distintos que asumieron las dos figuras fundamentales de la joven Escuela de Vallecas: el escultor Alberto Sánchez y el pintor Benjamín Palencia. Mientras Alberto trabajó en organizaciones gubernamentales^ fundamentalmente pedagógicas, Palencia optó por una postura pasiva y sin ningún compromiso político, produciéndose una natural separación de ambos amigos, muy característica, por otra parte, de todo tipo de guerra civil. En líneas generales no se produjeron entre los artistas situaciones luctuosas, aparte de las ya citadas, con la excepción del fusilamiento del joven pintor malagueño Alfonso Ponce de León, falangista, cuya obra más notable y aplaudible habían sido los murales del recién inaugurado Teatro Fígaro de Madrid.

Las cosas se radicalizaron con el cerco de Madrid a fines del 36 y el bombardeo, absolutamente vergonzoso, de los Museos del Prado, Arqueológico Nacional y de Arte Moderno, lo que motivó su desmontaje y, en gran parte, su traslado, medida polémica que coincidió con el nombramiento del artista valenciano Josep Renau como Director General de Bellas Artes, dentro de la cartera comunista de Instrucción Pública en el Gobierno Largo Caballero. Renau, verdadero hombre de acción, pronto hubo de tomar una de las medidas más discutidas y brillantes de la República en la cultura del periodo bélico: el nombramiento de Pablo Picasso como director del Museo del Prado, ante la negativa de Sánchez Cantón a aprobar la salida de Madrid de las obras de dicha pinacoteca. Nombramiento simbólico, ya que oficialmente siempre se desaconsejó el viaje a Madrid del pintor para tomar posesión efectiva del cargo, ante la incertidumbre de la resistencia de la capital. Por el contrario, responsabilidades bien directas les correspondieron a dos artistas relativamente jóvenes: Timoteo Pérez Rubio y Ángel Ferrant, quienes llevaron, junto a funcionarios como Luis Vázquez de Parga o Enrique Lafuente Ferrari, e intelectuales voluntarios, como María Teresa León o Rafael Alberti, el peso mayor en la recogida y salvaguarda del patrimonio artístico. En los últimos momentos de la guerra, Manuel Azaña rendiría en su Diario un conmovedor homenaje a Pérez Rubio, pintor y Subdirector del Museo de Arte Moderno, que presidió la Junta del Tesoro Artístico, reconociendo que, gracias a su trabajo, no sé había producido una ver-

dadera catástrofe irreparable para la cultura española y universal. La labor de Ángel Ferrant, artista y hombre singular, fue más oscura pero no menos importante; permaneció en Madrid, a veces con graves problemas, y según el testimonio de quienes entonces estuvieron con él, llevó con todo rigor su trabajo, al cual «de facto» se unió la dirección del Museo de Arte Moderno. Ferrant sin tener ninguna militancia política, siempre fue un hombre que, en su vida y su obra, mostró una gran coherencia y fidelidad a sus principios, lo que pasado el tiempo le haría renunciar & una propuesta extraordinariamente tentadora para sus posibilidades artísticas, la decoración escultórica del Valle de los Caídos.

Renau se ocupó también personalmente de la evacuación de artistas a Valencia, junto con escritores y otros intelectuales, entre los cuales debemos citar a Solana, cuya casa estaba expuesta singularmente a los bombardeos, y José Moreno Villa, cuya permanencia en la Residencia de Estudiantes comenzaba a ser peligrosa para su vida. En Valencia, en torno a la Casa de la Cultura, se formó un activo núcleo de escritores y artistas, cuyo resultado más palpable fue la edición desde finales del 36 de la revista «Hora de España», en cuyo Consejo de Redacción figuraron los nombres de Antonio Machado, León Felipe, Bergamín, Ángel Ferrant, Morerjo Villa y Ramón Gaya, entre otros. Por el contrario no quiso evacuar Madrid Vázquez Díaz, que siguió impartiendo la docencia, más o menos informalmente, en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, trasladada por seguridad desde la Academia a los Bajos de la Biblioteca Nacional, aunque Renau se ocupó de que la casa del artista en la calle María de Molina, entonces rodeada <jle descampados, fuera convenientemente protegida. Dato curioso es que tanto Vázquez Díaz como Ferrant dedicaron gran parte de su actividad artística personal al tema taurino, muy posiblemente como evasión en aquellos trágicos mementos.

El trabajo fundamental para el que fueron requeridos los artistas, en ambos bandos, fue para la realización de carteles de propaganda. Los años treinta fueron una década de apogeo del cine, y los grandes cartelones cinematográficos constituían un indudable reclamo para el público ciudadano. El catalán Antoni Clavé fue un maestro del género que, en guerra, realizó también algunos carteles. La propaganda de guerra pretendió hacer un uso exhaustivo de este lenguaje plástico. Naturalmente, el valor artístico de los carteles fue bien diverso, debido a la categoría del organismo promotor. En la zona nacional fue la Falange quien más interés puso en este género y consiguió los ejemplares más logrados estéticamente, siguiendo en la mayoría de los casos modelos de raigambre futurista del fascismo italiano. Por otra parte, la pretendida sublimación del mensaje falangista, siempre altisonante y expresivo de pomposas consignas, siguiendo siempre precisas y muy elaboradas consignas de las autoridades, hacen que este conjunto de carteles nacionalistas sea el más homogéneo y, muchas veces, el más lucido desde el punto de vista meramente visual. El cartelista por excelencia de esta zona fue Carlos Sáenz de Tejada, con su estética de camisas azules y grandes banderas al viento^ con personajes siempre en un retórico movimiento. En la zona gubernamental los conceptos eran infinitamente más variados y los

promotores muy diversos: partidos, sindicatos, organismos oficiales, autonómicos, etc. En Barcelona, quizás con Valencia el núcleo más activo, es de señalar el trabajo de Caries Fontseré, que ya tenía acreditada experiencia en afiches electorales. El grupo valenciano tuvo su mayor expresión en Arturo Ballester, en el campo libertario, y el propio Renau, en el comunista, el cual nunca abandonó su trabajo artístico, a pesar de sus grandes responsabilidades oficiales. Es de destacar que para Renau el cartel nunca fue una faceta menor y él mismo escribió, refiriéndose a esta época bélica: «Estoy plenamente convencido, que quizás el cartel político encuentre aquí la coyuntura más feliz para su revalorización más superlativa, dentro del cuadro universal del realismo humano».

Para terminar este apartado dedicado al cartel debemos, sin embargo, advertir que los avalares políticos movieron a artistas^ en ambos campos beligerantes, a realizar carteles con los que luego, pasado el tiempo, no estuvieron de acuerdo, tal es el caso de dos discípulos de Vázquez Díaz, Juan Antonio Morales en el bando republicano y José Caballero en el nacional, que, posteriormente, se manifestaron disconformes con su trabajo propagandístico. Estas actitudes, generalmente interpretadas de una manera un tanto maniqueísta, deben ser observadas serenamente y verse como fruto del ambiente de guerra. Como dato curioso de camaleonismo político, no podemos menos de citar al viejo Mariano Benlliure, después de la guerra retratista escultórico casi oficial de Franco y otros muchos generales y que, sin embargo, durante la contienda no tuvo empacho en modelar el retrato de Dolores Ibárruri «Pasionaria».

Sin duda alguna, el acontecimiento artístico más importante de la República en el extranjero, lo constituyó la participación española en la «Exposition International des Arts et des Techniques» de París en 1937. Después de algunas vacilaciones iniciales, con el nombramiento de José Gaos como Comisario y de Luís Lacasa y Josep Lluís Sert como arquitectos del pabellón, se crearon las condiciones para que la participación española fuese un verdadero acontecimiento, a pesar de que las dificultades económicas y el trastorno administrativo del periodo bélico hacían presagiar un fracaso cierto. Lacasa significó la contribución madrileña y Sert la catalana, lo que unido a los conocimientos que éste último tenía en la capital francesa -había trabajado Sert varios años en el estudio de Le Corbusier y era amigo personal de artistas como Miró, Leger y Calder- y a que ambos representaban posturas activas del movimiento moderno en la arquitectura, configuró el Pabellón español como netamente alineado en las vanguardias artísticas. Ayudaron constantemente el proyecto el propio Renau, Max Aub, Juan Larrea, Bergamín, Buñuel y Rafael Sánchez Ventura entre otros. El resultado final fue verdaderamente espectacular, artistas españoles de la Escuela de París, desvinculados desde hacía largos años de su país, como Picasso y Julio González, aportaron su trabajo que se expuso con obras de carácter muy diverso procedentes de España, cosa inusual, y el conjunto formó una especie de museo ideal del arte contemporáneo, que supuso un hito cultural que aunque ciertamente fue incompreso por el gran público, fue un verdadero aldabonazo en la conciencia intelectual internacional, rebasando amplia-

mente las esperanzas expresadas por el socialista Luis Araquistain, entonces embajador español en París, quien con motivo de la colocación de la primera piedra del edificio afirmó: «Nuestro pabellón será el mejor ejemplo y la mejor justificación de la continuidad histórica (de la República). Aquí se verá que el pueblo español debe vencer porque él posee, como Minerva, todas las armas: las de la Libertad, las de la cultura y las del Trabajo».

La impresionante monumentalidad del «Guernica», realizado como es sabido expresamente para el Pabellón por Picasso, ha eclipsado en demasiadas ocasiones el valor del conjunto total de las obras en él expuestas. Ciertamente el malagueño sorprendió a todos, incluso a sus amigos más cercanos, por la vivencia que ella manifestaba de los desastres de la guerra que España sufría, que abría la terrible secuencia de los bombardeos de poblaciones indefensas que serían habituales en la futura y próxima guerra mundial, cuyo espectro estaba ya presente pero que el ambiente festivo y cosmopolita de la feria parisina trataba de ocultar. Intuitivo como siempre, Pablo Picasso, desde la capital francesa parece haber captado en toda su intensidad la sensación del peligro aéreo que describía en su artículo de guerra Antonio Machado: «Perdonad que me haya apartado tanto del tema que me propuse tratar: las bombas criminales sobre las ciudades abiertas -dice el poeta-. Porque escribo a la luz de una vela, en plena alarma, y son estas mismas aborrecibles bombas que están cayendo sobre nuestros techos las que me inspiran estas reflexiones».

Picasso, además, aprovechó la ocasión para mostrar algunos de sus brutales yesos, obras nada plácidas y en absoluto comerciales, fruto de sus años de incertidumbre personal. Renai siempre mantenía que hasta la realización del «Guernica» Picasso había estado sumido en una depresión semisomnolienta que se traslucía en sus cuadros y grabados, y que el gran lienzo le había devuelto a la realidad social. Aunque esto sea parcialmente cierto, no cabe duda, que uno de los rasgos más geniales del cuadro es aunar en sus personajes, los crípticos personajes autobiográficos que habían presidido gran parte de su obra anterior -toro, caballo herido, mujer sufriente, etc.- cuyo significado entrevio certamente Juna Larrea.

La famosa «Monserrat» de Julio González, no expresamente realizada por el escultor para esta ocasión -ya que había sido expuesta anteriormente- está, sin embargo, dentro del mismo espíritu de los personajes del «Guernica» muy cercanos a la expresión de dolor/rebeldía que Goya había dado a alguno de sus personajes de cuadros bélicos. Este paralelismo histórico no pasó desapercibido a Bergamín, que por aquellos tiempos, publicó un inteligentísimo artículo sobre el pintor aragonés en los «Cahiers d'Art» de Ch. Zervos. Miró, artista engañosamente plácido, realizó un rabioso mural para el interior del Pabellón con el tema «Payés catalán en rebeldía», de más de cinco metros de altura -obra lamentablemente desaparecida en el desmontaje del edificio a pesar de estar pintada sobre paneles independientes- y también otra obra más humilde, pero de enorme difusión e impacto visual, el famoso «pochoin» «Aidez l'Espagne». La participación de Miró fue, sin duda, uno de los grandes aciertos personales de

su amigo el arquitecto Sert.

El americano Alexander Calder aportó su original «Fuente de Mercurio», homenaje a Almadén, que las autoridades republicanas habían querido, en principio, exponer como una típica fuente de cerámica de tipo sevillano. Anécdota curiosa es que, para que fuera aprobada su participación en la muestra española, los organizadores tuvieron que recurrir a una variación de su apellido, presentándolo como Calderón, estadounidense de origen hispano. El escultor Alberto Sánchez realizó una gran escultura monumental, de doce metros de altura, en hormigón, con el sugestivo título de «El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella», la única escultura en gran formato que logró realizar en vida el toledano. Desconocido para los artistas de la Escuela de París, ya que procedía de la vanguardia del interior de España, en principio tuvo que vencer desconfianzas sobre su mérito, pero gracias a los buenos oficios de Luis Lacasa, su cuñado, logró realizar el monumento convenciendo plenamente a todos. Pasado el tiempo, Picasso le rendiría el homenaje en su recuerdo: «Era un hombre muy grande, como aquella escultura que presentó en la Exposición de París, y que habría que buscar ahora, saber dónde está. La obra de Alberto ha influido considerablemente en muchos artistas de nuestra época, en muchos artistas importantes. Con sus teorías y su obra suscitó una inquietud creadora e impulsó los movimientos artísticos de vanguardia, que rompieron en España con el academicismo reaccionario».

Decidido y consecuente, Alberto promovió una gran polémica al desaprobar públicamente, en una recepción en el Pabellón soviético, los supuestos del realismo socialista que allí se presentaban, calificándolos de engaño al pueblo y de arte retrógrado. Según testigos presenciales, todos estaban admirados de la fogosidad del español y la traductora rusa, esposa de El Lissitzki, palidecía cada vez que tenía que transmitir sus palabras a las autoridades rusas allí presentes, ante el susto de artistas franceses como Léger, que asentía, pero que no osaba mediar en la discusión. Lamentablemente, la gran escultura de Alberto fue destruida finalizada la exposición, ya que era imposible de transportar a España.

Renau trabajaba en grandes fotomontajes desprovisto de todo pudor, enfundado en un mono obrero y sorprendiendo a las autoridades francesas, que nunca habían podido imaginar a un Director General de Bellas Artes en tal faena. Al propio Renau le tocó no corresponder a las pretensiones de Salvador Dalí, que, según el testimonio del valenciano, pretendía participar en el Pabellón como artista estrella y en solitario, pues el artista argüía entonces que él era el más «comunista» de todos. Sin dudar de la veracidad de Renau, ya que el comportamiento de Dalí era propio de su carácter excéntrico, fue una lástima que las grandes obras del periodo bélico del ampurdanés, especialmente sus fantásticas «Premonición de la guerra civil» o «España 1936», verdaderamente singulares y sinceras, no figurasen en el conjunto de las obras allí expuestas.

Otras obras que se mostraron en el Pabellón fueron de autores tan diversos como Barral, Pérez Mateos, Solana -quien a poco de esto abandonó la causa republicana y se adhirió a Franco, causando una general sorpresa-, Souto, Rodrí-

guez Luna, Eduardo Vicente, Gregorio Prieto y Horacio Ferrer. La representación vasca, responsabilidad del pintor José María Urcelay, era todavía más variada, y añadía a nombres de artistas vascos contemporáneos, el de algún artista fallecido tan sorprendente como Darío de Regoyos. Todos ellos han sido investigados exhaustivamente por Fernando Martín Martín, gracias a cuya publicación muchos datos han podido ser aclarados y se han desvanecido muchos equívocos, lógicos por la natural carga mítica que acompaña a este famoso Pabellón de España de 1937.

Sin embargo, debemos advertir que las informaciones que al gobierno republicano llegaron sobre la participación española en la Feria de París fueron muy subjetivas y, en algún caso, tergiversadas. El propio Azaña recibió del sucesor de Araquistáin, Ossorio, noticias peyorativas que anota puntualmente en su Diario. Larrea, por su parte, desveló las intrigas de un grupo comunista dogmático, que quiso sustituir el «Guernica» de Picasso, que consideraban poco expresivo e ideológicamente confuso, por un mural bélico de Bardasano, mucho más en la línea del realismo socialista. Afortunadamente, todo ello quedó conjurado y, así, el recuerdo del conjunto del Pabellón es el de una empresa en la cual hubo un impresionante talento creativo, y en el que el espíritu joven y abierto de los organizadores pudo ser desarrollado con toda amplitud y resultados espectaculares.

El bando nacionalista tuvo su representación moral en el Pabellón del Vaticano, decorado por el catalán, muralista de moda, José María Sert -tío, precisamente, del arquitecto Josep Lluís- con una grandiosa «Apoteosis de Santa Teresa». Pero, sin embargo, no es hasta el año siguiente cuando hubo ocasión de realizar una gran muestra ¡del bando franquista en el extranjero. Fue con ocasión de la XXI Bienal de Venecia de 1938. Eugenio D'Ors se movilizó para que la presencia nacionalista, Apoyada por las autoridades fascistas italianas, tuviera una enorme trascendencia. El gran protagonista fue Ignacio Zuloaga, que consiguió el Gran Premio entonces denominado «Benito Mussolini». El vasco contaba con el apoyo incondicional de sus amigos, los embajadores de Estados Unidos en Italia, entonces-signo del momento- grandes admiradores del Duce. La presencia española se reforzó con la colaboración portuguesa y de algunos sectores hispanoamericanos. El escultor uruguayo Pablo Mané participó activamente en la organización y expuso sus obras con los nacionalistas. Otros participantes de la Bienal Veneciana fueron los escultores Quintín de Torre y Enrique Pérez Comendador -entonces ex-pensionado de la Academia Española en Roma, institución que personalmente «tomó» para la causa nacional-, los pintores catalanes Pruna y Tqgores, José Aguiar-uno de los primeros retratistas de Franco- y Gustavo de Maeztu, hermano del fusilado escritor. Según la documentación de la época, este conjunto tuvo un éxito clamoroso y sirvió de contrapunto al éxito republicano en París.

En el mismo año 38, coincidiendo con las fechas del desgraciado Pacto de Munich, Londres asistió a una verdadera confrontación artística de los bandos españoles. Después de la Exposición de París el «Guernica» viajó a Noruega y,

posteriormente a Londres, con objeto de recaudar fondos para los refugiados republicanos. El crítico y pintor inglés, sir Roland Penrose, organizador de aquél acontecimiento, nos cuenta en su libro sobre Picasso los avatares de la muestra londinense, relato que merece ser reproducido para ver el ambiente que ya se había formado internacionalmente sobre la guerra española. «Las New Burlington Galleries, lugar del West End donde se expuso el cuadro, tenían dos salas contiguas -escribe Penrose-. Casualmente la más grande -que había estado disponible para el «Guernica»- fue reservada por los partidarios de Franco para exponer un cuadro, de amplias dimensiones, de Zuloaga, que a la sazón se había convertido en adalid del arte académico español. En un extremo de la sala colgaba una composición grande, aburrida y convencional, cuyo propósito era exaltar las proezas militares de Franco, y su tema los defensores del Alcázar de Toledo. Banderas, armas, uniformes e imágenes religiosas, que añadían arrogancia a la obra, contrastaban con la falta de ampulosidad de la sala contigua, donde la desnuda tragedia de la guerra se revelaba a través de mujeres y niños. Los patrocinadores de la exposición del «Guernica»! se sintieron recompensados al ver que la sala donde se mostraba la obra rival permanecía casi vacía la mayor parte del tiempo». Quizás debido a este suceso, el «Guernica» fue después expuesto en otra sala londinense, la Whitechapel Gallery, donde fue recibida con todos los honores en presencia del líder laborista Atlee.

Este hecho es indicativo del rumbo que tomaban los asuntos bélicos, y cómo la España franquista iba adquiriendo un mayor protagonismo, incluso en el campo cultural, a medida que la República se agotaba en el campo de batalla. Otro acontecimiento desafortunado para este bando fue el apresamiento por la marina nacionalista de las obras de arte recogidas por la Generalitat de Cataluña, que emprendían viaje a América, para recaudar también fondos. La selección realizada por Jaume Miratvilles era muy amplia y en ella se contaba con jóvenes, que luego serían hombres destacados de la Escuela de París, como Apel, les Fenosa y Antoni Clavé. Las obras así encaütadas fueron dispersadas por dependencias oficiales de Burgos, y no fueron devueltas a la Generalitat hasta después del restablecimiento de este organismo^ años después de la muerte de Franco.

La guerra finalizaba y numerosos artistas emprendían el camino del exilio. A América se dirigieron el vasco Aurelio Arteta -qué había pintado el impresionante tríptico sobre la guerra «El frente, la retaguardia y el éxodo» obra verdaderamente singular-, los gallegos Castelao y Souto; Rodríguez Luna, Cristóbal Ruiz -que pintaría el emblemático retrato de Antonio Machado, del Colegio Español de México- y muchos otros. Manuel Angeles Ortiz, Clavé, Grau, Viola -que había tenido un destacado papel como comisario político en el frente de Cataluña- optaron con otros por el camino a París, donde con figuras como Pedro Flores, Joaquín Peinado, Viñes y Osear Domínguez, formaron el grupo de artistas republicanos que expondrían con Picasso, tras la guerra mundial, en Praga en 1947. En conjunto, al igual que en el campo literario y universitario, formaron la España peregrina que siempre mantuvo una postura opues-



ta al régimen de Franco.

En Madrid, Vázquez Díaz cada vez se fue alineando más con la nueva situación, realizando, incluso, el «Retrato urgente de Franco», para la portada del primer número de **ABC**, después de la entrada de las tropas nacionalistas en Madrid, pero su magisterio en la Escuela de Bellas Artes durante el periodo bélico sería sumamente fructuoso. Fue ocasión para que, más o menos oficialmente, numerosos jóvenes, que luego formaron el núcleo de la llamada Escuela de Madrid, rompiendo los moldes académicos, tales como Carlos Pascual de Lara, Gregorio del Olmo, Francisco San José, Cirilo Martínez Novillo y Alvaro Delgado. Francisco Cossío, de ideas declaradamente falangistas, abandonaría París, para instalarse definitivamente en Madrid. En Cataluña los escultores José Ciará y el inefable Manolo Hugué optaron también, más o menos decididamente, por la nueva situación política.

Sin embargo, la victoria de Franco tuvo, indirectamente, una gran repercusión en el campo de las artes plásticas. Durante las tres primeras décadas del siglo **XX** las inquietudes artísticas de la mayoría de los jóvenes optaban por el campo literario. La poesía adquirió una verdadera preponderancia sobre la pintura; véanse, como ejemplo, los casos de Federico García Lorca y Rafael Al-berti, perfectamente capacitados ambos para el mundo plástico. Después de la guerra el campo literario fue el más vigilado y reprimido por la censura, a la que pronto llegaron a temer los espíritus más inquietos del campo falangista e, inevitablemente, ello hizo que hacia las artes plásticas se volvieran muchos espíritus, llegando a cuajar en el impresionante y espectacular movimiento artístico de los años cincuenta en España. En el campo de la especulación no sería difícil pensar que figuras destacadas de nuestra plástica, pero dotadas de una indudable inquietud literaria, como son los casos de Antoni Tapies o Antonio Saura, de no haber sido por los problemas de la censura política, muy seguramente se hubieran orientado por el camino de las letras.

A. MR\*

\* Conservador del Museo de Arte Contemporáneo.

## Bibliografía sumaria

- Aguilera Cerni, Vicente. «Panorama del Nuevo Arte Español»] Madrid, 1966.
- Alted Vigil, Alicia. «Política del Nuevo Estado sobre el patrimonio cultural y la educación durante la Guerra Civil española». Madrid, 1984.
- Alvarez Lopera, José. «La Política de bienes culturales del gobierno republicano durante la Guerra Civil española» (2 vol.). Madrid, 1982.
- Bozal, Valeriano. «Realismo plástico en España de 1900 a 1936». Madrid, 1967.
- Id. y otros. «Vanguardia artística y realidad social (1936-1976)»i Barcelona, 1976.
- Brihuega, Jaime. «Las vanguardias artísticas en España (1909-1936)». Madrid, 1981.
- Laudet, Francisco. «Horade España» (Antología). Madrid, 1975.
- Ciriot, Juan Eduardo. «Arte del Siglo XX» (2 vol.). Barcelona, \ 972.
- Faraldo, Ramón D. «El espectáculo de la Pintura Española Actual». Madrid, 1953.
- Gaya Nuño, J.A. «Pintura española deis. XX». Madrid, 1970.!
- Id. «75 años de escultura española». Madrid, 1975.
- Martín Martín, Fernando. «El Pabellón español en la Exposición Universal de París en 1937». Sevilla, 1982.
- Moreno Galván, José María. «Introducción a la pintura española actual». Madrid, 1960.
- Penrose, Roland. «Picasso, su vida y su obra». Madrid, 1981.
- Renau, Josep. «Arte en peligro( 1936-39)». Valencia, 1980.
- Sánchez Camargo, Manuel. «Pintura española contemporánea. La nueva escuela de Madrid». Madrid, 1954.
- Id. «Pintura española contemporánea. Diez pintores madrileñas». Madrid, 1960.
- Xuriguera, Gerard. «Pintores españoles de la Escuela de París»;. Madrid, 1974.

## Catálogos

- «La guerra civil española» Ministerio de Cultura. Madrid 1980, con textos de M. García y García, Caries Fontseré y otros.
- «121 Artistas catalanes de 1937. Obras incautadas a la Generalitat de Cataluña» Ministerio de Cultura. Madrid 1980, con textos de Ainaud de Lasarte y J.C. Elorz^.
- «Guernica-Legado Picasso» Ministerio de Cultura 1981, con textos de J.L. Sert, J. Renau, H. Chippy J. Tusell.