

JOSEP

RENAU

1907-1982

compromís i cultura

VNIVERSITAT
D'VALENCIA

Fundació General
VNIVERSITAT D'VALENCIA



**EXPOSICIÓN
JOSEP RENAU 1907-1982:
COMPROMÍS I CULTURA**

La Nau – Universitat de València
Octubre Centre de Cultura Contemporània,
25 de septiembre – 11 de noviembre 2007

Madrid, Museo de Arte Contemporáneo,
diciembre 2007 – marzo 2008

Comisaria
Jaime Brihuega

Adjunto al comisario
Jordi Ballester

Coordinación general
Norberto Piqueras

Coordinación SECC
Juan Lozano

Gestión

Lydia Frasquet
Maite Ibáñez
Manuel Martínez
Salomé Sala

Diseño de exposición
Pepe Beltrán

Montaje
Taller Creativo

Diseño gráfico
Ibán Ramón

Restauración
Mónica Descals
Mar Bensach

Comunicación
Antoni Esteve
Magdalena Ruiz

Visitas guiadas
Pilar Pérez
Voluntaris de la Universitat de València

Mantenimiento
Francisco Burguera Pérez
Ángel Maldonado Martínez

Asistencia en sala
Esfera Projectos Culturales, SL

Seguros
MAPFRE
March Unipsa
GDS Correduría de Seguros

Itinerancia
Madrid, Museo de Arte Contemporáneo,
diciembre 2007 – marzo 2008

CATÁLOGO

Edita
Universitat de València y la SECC

Edición a cargo de
Jaime Brihuega y Norberto Piqueras

Diseño y maquetación
Estudio Ibán Ramón

Textos

Jorge Ballester
Francesc Bodí
Jaime Brihuega
Miguel Cabañas
Román de la Calle
Julián Díaz
Albert Forment

Traducción y corrección de textos
Josep Aranda

Fotografía

Juan García Rosell (IVAM)
Eduardo Alapont (pp. 78, 101, 132, 133, 203)
Richard Bristow (pp. 144, 149, 152, 157, 163, 166)
Enrique Carrazoni (p. 407)
Alicia Iachyie (p. 52)
Rocco Ricci (p. 225)

Realización e impresión
LAIMPRESA CG

Fotografías

© de la presente edición: Universitat de València y la SECC, Valencia 2007; © de los textos y sus traducciones: sus autores; © de las fotografías: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Museo d'Art Contemporani de Barcelona, Fundació Josep Renau, Institut Valencià d'Art Modern, Museo Ramón Gaya, Colección Martínez Guerricabeitia, Universitat de València, Biblioteca del Pavelló de la República - Universitat de Barcelona, Biblioteca Valenciana, Archivo José Huguet, Ateneo Español en México, Colección Ana Deltoro, Archivo Ibán Ramón, Colección De Pictura

ISBN: 978-84-370-6953-4
Depósito legal: V-3836-2007

DOCUMENTAL
RENAU: ARTE EN GUERRA

Organizan y promueven
Universitat de València,
Sociedad Estatal de
Commemoraciones Culturales

Colabora
IVAC-La Filmoteca

Producción
Gran Angular, Industrias Audiovisuales

Guión y Dirección
Joan Dolç

Documentación
Carlos Pascual
Loles Sanchis

Año 2007. Duración: 20 min.

PRESTADORES

La Universitat de València y la SECC quieren dejar constancia de su agradecimiento a todas las instituciones y coleccionistas que mediante el préstamo de obras y documentos han contribuido a esta exposición:

Ateneo Español de México
Archivo Jorge Ballester
Archivo José Huguet
Archivo Ibán Ramón
Biblioteca Valenciana
Biblioteca del Pavelló de la República, Universitat de Barcelona
Colección Ana Deltoro
Colección Fernando Cremados
Colección De Pictura, Madrid
Colección Ricard Resso
Deutsches Rundfunk Archiv, Babelsberg, Berlin
Donación Joan Serrano Pons
Francesc Bodí
Fundació Josep Renau
Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, Diputación de Córdoba
Hemeroteca Municipal de Madrid
Hemeroteca Municipal de Valencia
Institut Valencià d'Art Modern
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
Museo Ramón Gaya, Murcia
Musau d'Art Contemporani de Barcelona
Patronato Martínez Guerricabeitia
Salvador Albiñana
Universitat de València
Xavier Monllor

AGRADECIMIENTOS

La Universitat de València y la SECC quieren dejar constancia de su reconocimiento a todas aquellas personas que con su asesoramiento y ayuda desinteresada han hecho posible esta exposición:

Salvador Albiñana
Jorge Ballester
Fernando Bellón
José Antonio Bellón
Francesc Bodí
Ana Deltoro
Antonio Deltoro
Dora Fao
Juan García
Erik de Gilles Ingelman-Sundberg
Marta Hoffman
Cristina Mulinas
Ruy Renau
Leonor Sarmiento
Manfred Schmidt
Xavier Monllor
Elia Serrano Atonso

Renau y el pabellón español de 1937 en París, con Picasso y sin Dalí

Miguel Cabañas Bravo
Instituto de Historia, CSIC

Josep Renau (Valencia, 1907 — Berlín, 1982), en cuanto artista y en cuanto director general de Bellas Artes en los días de la guerra civil, tuvo un singular protagonismo en la aventura republicana que dio como resultado el pabellón español en la Exposición Internacional de 1937 en París y la colaboración con éste —y la causa que defendía— de Picasso y otros artistas españoles residentes en la capital gala. Renau mismo, que siempre entendió bien la trascendencia de este momento y de sus apoyos y resultados, desde muy pronto quiso dejar constancia escrita de su papel y de la experiencia vivida. De hecho, rehizo muchas veces un manuscrito que acabó titulando "Albures y cuitas con el *Guernica* y su madre", en el que expuso experiencias y vivencias propias muy sugestivas, no sólo sobre el proceso iniciado con el nombramiento de Picasso como director del Museo del Prado y culminado con la realización por éste de la conocida tela mural exhibida en el pabellón, sino también, en general, sobre sus intensas estancias en París, que tuvieron origen en la búsqueda del apoyo de los artistas de allí —con el único caso discordante destacable de Dalí, con quien tuvo el fuerte enfrentamiento que veremos— y en la organización e instalación de esta representación española.

Dado lo interesante de la ocasión y de su papel, el valenciano dejó múltiples referencias en artículos y entrevistas sobre este paso oficial por París, donde también desarrolló otra trascendente actuación en relación con el conocimiento internacional de la labor de la República en torno a la salvaguarda del tesoro artístico español, cuestión en la que insistiremos menos aquí. No obstante, esta última tarea fue la que, fundamentalmente, dio origen a uno de sus más conocidos relatos sobre el tema, su inestimable remembranza *Arte en peligro: 1936-39*, obra en la que además aporta numerosa información sobre su proceder en torno al pabellón, dado que ambas actuaciones estuvieron vinculadas.¹ Sin embargo, tanto las páginas de este valioso recuerdo del ya septuagenario Renau, como las del citado manuscrito, merecen, en principio, cierta advertencia sobre el momento en el que se realizan y la imprecisión de los recuerdos en cuanto a fechas y datos concretos. Y es que, por un lado, ambas datan de los últimos años de la vida del valenciano, habiendo transcurrido mucho tiem-

¹ Josep Renau, *Arte en peligro: 1936-39*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1980. Además de esta obra, entre los escritos de Renau posteriores a la guerra con comentarios sobre su actuación durante la misma (la cual se haya fuertemente ligada a su gestión como director general de Bellas Artes), destacan: "La defensa del tesoro artístico español durante la guerra", *Ars*, n.º 1-3, México, febrero-marzo, 1942; "El pintor y la obra", *Las Españas*, n.º 2, México, XI-1946, pp. 12 y 16; "El arte entre llamas. Defensa del patrimonio artístico español e histórico español contra la agresión franquista de 1936", *Las Españas*, n.º 7, México, 29-XI-1947, pp. 22-23; "Los comunistas españoles ante los monumentos de la tradición histórica", *Nuestro Tiempo*, n.º 1, 2.ª época, IX-1951, pp. 22-27; "Notas al margen de *Nueva Cultura*", *Nueva Cultura* (introducción a la edición facsimilar), Vaduz, Lieschtenstein, Topos Verlag AG, 1977, pp. xii-xiv; *Función social del cartel* ("Prólogo" de V. Aguilera Ceira, pp. 9-18), Valencia, Fernando Torres, 1976; *La batalla por una nueva cultura* (edición, introducción y notas de Manuel García), Valencia, Eliseu Climent, 1976; "Connotaciones testimoniales sobre el *Guernica*", en *Guernica - Legado Picasso*, Madrid, Museo del Prado, Ministerio de Cultura, 1981. Por otro lado, entre los testimonios de otros protagonistas coetáneos que ayudan a situar sus actuaciones, destaquemos: Larrea: *Guernica. Pablo Picasso*, Nueva York, Curt Valentin, 1947 (edición española en Cuadernos para el Diálogo - A. Finisterre, 1977), y "A manera de epílogo", en *España Peregrina*, edición facsimilar (México, Alejandro Finisterre, 1977); M.ª Teresa León: *La historia tiene la palabra* (Noticias sobre el salvamento del Tesoro Artístico en España), Buenos Aires, Patronato Hispano-Argentino de Cultura, 1943 (reedición anotada por G. Santorja en Madrid, Hispanica, 1977); Roberto Fernández Balbuena: "Agonia y resurrección del Museo del Prado", *Boletín de Información. Unión de Intelectuales Españoles en México*, n.º 1, 15-III-1956; José-Lino Vaamonde: *Salvamento y protección del tesoro artístico español durante la guerra*, Caracas, Talleres Cromotip, 1973; Rosa Chacel: *Timoteo Pérez Rubio y sus retratos de jardín*, Madrid, Cátedra, 1981; María Rujpérez: "Renau-Fontseré: Los carteles de la guerra civil" (entrevista), *Tiempo de Historia*, n.º 43, Madrid, XII-1978, pp. 10-25; Rafael Pérez Contel: *Artistas en Valencia, 1936-1939*, 2 vols., Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, 1986.

po desde que sucedieron los acontecimientos narrados, y, por otro, las mismas circunstancias del exilio que hubo de emprender tras la guerra le privaron de una documentación personal que le hubiera podido ayudar a fijar con mayor precisión su recuerdo. Así, en *Arte en peligro*, en medio de su narración sobre su actuación en torno al pabellón y el giro que hubo de dar para dedicarse a la otra tarea que le ocupaba, Renau llega a advertir: "A partir de aquí, me encuentro con una mancha negra en mi memoria, que me impide precisar lo que pasó"; y acabó su relato con la insistencia en la inseguridad que tiene respecto al lugar y la fecha de celebración de la famosa conferencia que pronunció en París ante un selecto y atento grupo de museólogos y especialistas de la Oficina Internacional de Museos (OIM), agrupación entonces vinculada a la Sociedad de Naciones, pues añade: "No conservo ni un solo papel de entonces. Todos se perdieron en Barcelona, a mediados de enero del año 1939".²

No es muy diferente, en este aspecto, el manuscrito "Albures y cuitas con el *Guernica* y su madre", del que conocemos dos versiones incompletas (una de ellas datada en Valencia, en junio de 1981) e, incluso, un resumen en la revista *Címal*.³ Aunque, sin embargo, la redacción del texto tiene una larga historia, de la que Renau comienza dando cuenta así:

Soy pintor de oficio y los avatares de la vida me han llevado a tomar la pluma casi tanto como los "pinceles". Con el fin de exteriorizar vivencias y circunstancias inexpresables con medios exclusivamente visuales. El escrito que el lector tiene a la vista es el que ha consumido la mayor extensión de mi tiempo literario. Esporádicamente, desde luego, mas con una emoción creciente, cada vez más tenaz e intensa. Sus primeras páginas fueron escritas hace ya cerca de 45 años (fines de diciembre de 1936) en el aeropuerto de Toulouse, durante la larga espera de un avión de línea. Y en unas circunstancias triplemente excepcionales para mí: la primera vez que salía de España, la primera que visitaba París y, lo más infame, la perspectiva de conocer personalmente a Pablo Picasso, algo entonces inverosímil para mí hasta el momento mismo de estrechar su mano...⁴

Las experiencias que narrará aquí el valenciano, al igual que las otras aludidas sobre el tesoro artístico, tienen origen en el nuevo gobierno frentepopulista de Largo Caballero, que pondría al frente del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes —en adelante MIP— a Jesús Hernández, del PCE, quien, con afán renovador, nombró a Renau director general de Bellas Artes, puesto que éste ocupó entre el 9 de septiembre de 1936 y el 22 de abril de 1938.⁵

Era la primera ocasión en la que un joven y comprometido artista de vanguardia dirigía un departamento ministerial de este tipo, y su labor al frente del mismo, de la que nos hemos ocupado más a fondo recientemente, fue realmente trascendente en aquellos tiempos bélicos, con la adopción de medidas excepcionales.⁶ Su acción partió, fundamentalmente, de las tres capitales que sucesivamente tuvo la República: Madrid, Valencia y Barcelona, buscando también la proyección internacional en París, principalmente. Y, además de acometer una notable labor reorganizadora, centralizadora y subordinante de los servicios de su competencia —e incluso, en otro marco, un influyente papel creativo y teórico—, desarrolló su actuación en dos grandes ámbitos: el de la protección, fomento y difusión de nuestro patrimonio artístico-cultural y, ligado a ello y a los requerimientos de la guerra, el de la propaganda y el activismo sociocultural. Ambos ámbitos, no obstante, se presentaron estrechamente unidos de cara al exterior y en las realizaciones desplegadas allí. París, en este sentido, concentró las acciones más destacadas y Renau, que tuvo un gran protagonismo, cumplió un especial papel de enlace entre los escenarios artístico-culturales de allí y del interior, que tan convulsionado se hallaba.

Cuando el valenciano realizó su primera visita a París, se trataba, pues, de cumplir una misión oficial, que tenía un contexto y un objetivo claros, pero unos antecedentes poco esperanzadores. Es decir, dado el interés internacional que suscitaba España durante la guerra civil y la necesidad de sus bandos de hallar el respaldo de fuera a sus actuaciones, no cabe duda de que Josep Renau, ese joven y novedoso publicista que se había puesto al frente de la Dirección General de Bellas Artes —en adelante DGBA—, pensó muy pronto tanto en el importante papel que podían desempeñar los artistas españoles acreditados en los grandes escenarios exteriores, como en la rentabilidad que se podía obtener de la promoción artístico-cultural y la propaganda asociable a esa atención inspirada por nuestro país en el marco foráneo. El favor y complicidad de artistas españoles de fama internacional, como Picasso y otros de nuestros conocidos creadores residentes en París, así como la participación en magnas exposiciones internacionales como la prevista para 1937 en la capital gala, eran oportunidades que no se podían dejar escapar, máxime si se conseguían unir ambas cuestiones. El apoyo de estas figuras de prestigio indiscutible, evidenciado en uno de los mejores escaparates internacionales y de las más eficaces ocasiones propagandísticas, como se consideraba entonces este tipo de grandes muestras, iba a ser, por tanto, una de las primeras miras exteriores del equipo de la DGBA y el MIP en el que se inscribió Renau.

Con todo, los precedentes del acercamiento oficial a figuras como Picasso que hubo durante la República, especialmente desde la DGBA, no eran demasiado halagüeños, pues en 1933, cuando, a través

² Renau, *op. cit.*, 1980, pp. 26 y 44.

³ Josep Renau: "Albures y cuitas con el *Guernica* y su madre". Se trata de dos manuscritos incompletos y complementarios, con dos paginaciones diferentes: "guer. 1-4" y "136-144" y "guer. 1-25". El primero de ellos está fechado: Valencia, junio 1981. El segundo contiene una adenda entre el texto —p. 14— en la que Renau afirma que está redactando esa parte el 4-VIII-1981, así como señala la redacción de otras el 23-II-1981, p. 19. Ambos textos, en buena parte, complementan su contenido temático y fueron remitidos por el autor al director general de Bellas Artes, Javier Tusell, con ocasión de la preparación del regreso del *Guernica* a España, junto a una carta fechada: Berlín, 20-VIII-1981. En ella Renau indicaba: "Autorizo a los destinatarios de este texto a su publicación discrecional, total o parcialmente. El texto consta de 26 hojas y es la redacción definitiva de los primeros cuatro puntos de mi libro: *Albures y cuitas con el 'Guernica' y su madre*, en curso de terminación", añadiendo que también lo enviaba a José Mario Armero y a Vicente Aguilera Comi. (Archivo Histórico Nacional —en adelante AHN—, Diversas y Colecciones, Bellas Artes, leg. 391). Que sepamos, el manuscrito permanece inédito, aunque con extractos en la revista *Címal*: J. Renau: "Albures y cuitas con el *Guernica* y su madre", *Címal: Cuadernos de Cultura Artística*, n.º 13, Valencia, 1982, pp. 20-27.

⁴ Renau continuaba contando: "Hasta el fetidico año 39 y robando tiempo a mis deberes oficiales y privados, seguí escribiendo notas y textos sobre lo que iba ya perfilándose en mi ánimo más que como una gran obra pictórica, como un *fenómeno* único en la historia universal del arte, dada la multitud de factores que conllevaba y la compleja problemática que suscita cada nuevo día... Hasta emborronar un montón respetable de cuartillas. [...] Algo más tarde, el mismo año [de la salida precipitada de Barcelona en enero de 1939] y ya en el exilio mexicano, comencé a rehacer las notas y textos perdidos que más claramente recordaba, con la restricción, naturalmente, de toda precisión cronológica y de otros datos que hoy me serían valiosísimos... Pero con un interés renovado que llegó a ser obsesivo hasta convertirse, con los años y por causas ajenas a mi voluntad, en una verdadera pesadilla. Porque el borrador de este escrito ha estado varias veces prácticamente terminado, tantas como incidencias imprevistas han dado al traste con mis planes. [...] La primera vez que el borrador estuvo 'prácticamente terminado' fue en 1965, para ser impreso el año siguiente, con motivo de una fecha objetiva y subjetivamente memorable: el 85º aniversario de Picasso y, para mí, el 30º de haber aceptado las mencionadas primeras notas en el aeropuerto de Toulouse [...]. Años después, en 1973 a raíz de la muerte de Picasso, traté de nuevo de salirme del berenjal en que me había metido. Sin mejor fortuna: manchas negras y peligrosas baches en mi memoria y documentación, mas nuevos azares mismos. A lo que siguieron otros intentos con los mismos resultados negativos y expectantes...". Renau: "Albures...", manuscrito citado, 1981, pp. 4-5.

⁵ El nombramiento de Renau se produjo en el Decreto del MIP de 9-IX-1936 (*Gaceta de Madrid*, n.º 254, de 10-IX-1936, p. 1730) y, tras la reorganización ministerial de Negrán en abril de 1938 prescindiendo de Jesús Hernández y la influencia comunista en el MIP —cartera que ahora recayó en los sindicalistas, quienes pusieron al frente al anarquista Segundo Blanco—, la dimisión de Renau fue aceptada en el Decreto del MIP de 22-IV-1938 (*Gaceta de la República*, n.º 113, de 23-IV-1938, p. 465).

⁶ Véase M. Cabañas Bravo: "Josep Renau, director general de Bellas Artes" en AA.VV.: *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos xv y xx*, Madrid, CSIC, en prensa (comunicación presentada al congreso internacional del mismo nombre celebrado en el CSIC en noviembre de 2006). Posteriormente hemos ampliado el análisis de este tema, del que el presente trabajo constituye la revisión de un aspecto, en el estudio sobre el artista y su gestión de la política artística durante la guerra para el catálogo de la exposición "Josep Renau. Arte y propaganda en guerra" (Salamanca, septiembre 2007), comisariada por nosotros y patrocinada por el Ministerio de Cultura para conmemorar el centenario del nacimiento y los veinticinco años de la muerte del artista.



Fotografía del interior del pabellón de la República en París, 1937



⁷ El 15-XI-1933 Orueta se dirigió por telegrama al consejero de la Embajada de España en París, Aguinaga, preguntándole si Picasso se encontraba en su finca de Gisors o en París y sus números de teléfono. Al día siguiente le respondió el embajador Madariaga, comentándole "la conducta inconfundible de este señor para con el Representante oficial de España y un admirador de siempre de su pintura", pues desde que llegó no había perdido ocasión de invitarle a fiestas, almuerzos y cenas, sin conseguir que ni siquiera le contestase ni se pusiera al teléfono, por lo que le parecía "deplorable que hagan ustedes nada oficial con él, mientras no justifique su conducta". Orueta contestó a Madariaga (20-IX-1933) comentándole el proyecto que tenía de celebrar una exposición-homenaje oficial sobre Picasso en Madrid, como las habían tenido Zuloaga y Anglada, aunque, añadía, "después de su carta queda totalmente desechado el proyecto, pues yo no puedo realizar nada que signifique un homenaje oficial a quien no guardó las más elementales normas de cortesía con el Representante oficial de su patria" (Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares — en adelante AGA —, Asuntos Exteriores, 10 [96], caja 54/11038, exp. 33-0769).

⁸ Renau se ha referido por extenso a este nombramiento de Picasso en el citado manuscrito "Albures...", aunque sin duda con algunos apreciables errores en las fechas e interpretaciones. Es decir, el efecto de contarnos cómo surgió la idea, Renau reproduce allí una comunicación muy posterior, sin fecha y que parece corresponder a inicios de los años setenta, de Antonio Deltró, que fuera su secretario personal en la DGBA, en la cual éste comenta lo sucedido tras haber quedado vacante la dirección del Museo del Prado: "En una conversación con el entonces Director General de Bellas Artes, José Renau, sugirió el nombre de Picasso para el cargo. En otras circunstancias, la idea de ofrecer la dirección del Museo a quien estaba tan

del embajador español Salvador de Madariaga, este departamento ministerial conducido entonces por Ricardo de Orueta comenzó a realizar gestiones con la finalidad de dedicarle una exposición-homenaje oficial en Madrid, se encontró con las advertencias del diplomático sobre el desinterés e incluso la descortesía del pintor malagueño hacia este tipo de contactos, lo que llevó a la DGBA a desestimar el proyecto.⁷ Todo pareció cambiar, sin embargo, tras el estallido de la guerra. Desde el comienzo de la responsabilidad de Renau al frente de la DGBA, además, se hizo perceptible la voluntad de hacer que las medidas renovadoras y la labor transformadora de éstas no sólo provocaran impacto propagandístico en el interior, sino que tuvieran proyección en el exterior, por lo que una de las primeras actuaciones se enfocó precisamente hacia el pintor andaluz.

No otra razón, de hecho, tuvo el rápido nombramiento de Pablo Picasso como director del Museo del Prado; medida que, según los recuerdos del mismo Renau, surgió a partir de una propuesta suya en la DGBA, seguida del envío al malagueño de "una carta de tanteo" firmada por él mismo. Mísva a la que aquél respondió emocionadamente con su aceptación, poniéndose "incondicionalmente al servicio del gobierno" e indicando su compenetración con la causa republicana.⁸ Las gestiones, con independencia de la fijación exacta de estos contactos, fueron vertiginosas, pues antes incluso de que se hubiera hecho pública oficialmente la separación del cargo del anterior director de la pinacoteca,⁹ y cuando Renau apenas llevaba un par de días al frente de la DGBA, el nuevo ministro de Instrucción Pública, Jesús Hernández, el 12 de septiembre de 1936, en una entrevista que concedió a *Mundo Obrero*, en la que habló de las "realidades inmediatas" que pensaba aplicar en el organismo respecto al arte, indicaba

entre las de más amplio horizonte: "pienso llevar a un próximo Consejo de Ministros el nombramiento de director del Museo del Prado a nombre del pintor Pablo Picasso."¹⁰ Y, en efecto, a propuesta suya, Manuel Azaña firmaba una semana después el Decreto con el nombramiento del pintor malagueño.¹¹ Pero, pese a que su aceptación del cargo se convertiría en el primer síntoma de su apoyo a la causa republicana en el conflicto que se libraba, Picasso, ciertamente, nunca llegaría a viajar a Madrid para tomar posesión del mismo,¹² aunque, sin embargo, aparte de lo pronto expresado con su creatividad, sí se pudo hacer un claro uso propagandístico de tal aceptación y de su apoyo a la política artística republicana en foros internacionales.¹³

Quien, en cambio, sí viajaría muy pronto a París para ver a Pablo Picasso y a otros artistas españoles residentes en aquella capital sería Renau. Ha insistido el valenciano, al exponer sus recuerdos de entonces, en que se trató de un viaje oficial, que se produjo a finales de diciembre de 1936, con la misión concreta de conseguir su colaboración e invitarles a participar en el pabellón español de la Exposición Internacional de Artes y Técnicas en la Vida Moderna que se preparaba para 1937; incluso en que tenía como primer objetivo, precisamente, la visita al malagueño,¹⁴ y que de sus entrevistas salió el acuerdo de su colaboración y el encargo abierto que acabó dando como resultado el famosísimo mural del *Guernica*.¹⁵ El valenciano, pues, narra así en 1981 su cometido en aquel viaje respecto al conjunto de estos creadores:

La misión que me llevó a París era eminentemente política: invitar a los numerosos artistas españoles residentes allí a participar en la lucha antifascista que sostenía el pueblo español, bien proponiendo alguna obra concebida especialmente para el pabellón de España en la EIP'37, o bien exponiendo en éste obras ya realizadas. En el primer caso —y si se trataba de una obra inmueble (pintura mural, por ejemplo)— el artista invitado podía escoger libremente el emplazamiento que considerase más adecuado a su colaboración, de acuerdo —naturalmente— con los planes y planos de los arquitectos constructores del pabellón. En la lista de prelación de los artistas invitados que me traje de España, Picasso figuraba en primer lugar. Y el gran artista español entendió cabalmente el hondo alcance del mensaje que le transmití.¹⁶

El encuentro con Picasso estuvo lleno de anécdotas, luego transmitidas por el propio Renau.¹⁷ No obstante, en esencia, mantuvieron un par de entrevistas, para la primera de las cuales el propio malagueño, tras ser avisado de la visita, llamó a Max Aub, agregado cultural de la Embajada, para informarse sobre el enviado y —como

de espaldas a todo lo 'oficial' y tan alejado durante años, física y moralmente, de España, hubiera parecido una humorada. Pero el entusiasmo contagioso de Renau se impuso y allí mismo se escribió una carta de tanteo a Picasso. Pasó el tiempo, cerca de un mes, y cuando se pensaba en una salida en falso llegó la contestación emocionada de Picasso aceptando y poniéndose incondicionalmente al servicio del gobierno: pues nunca se había sentido tan español y tan compenetrado con la causa que se estaba ventilando (estas o parecidas eran sus palabras). Además, a ello añade el propio Renau el siguiente comentario: "El testimonio de Antonio Deltró lo es por partida doble, pues fue él mismo quien — esto lo atestiguo yo — redactó la carta que, después de una conversación habida en el tardo día de octubre de 1936 entre Roberto Fernández Balbuena (la sazón secretario de la Junta de Defensa del Tesoro Artístico de Madrid), el propio A. D. y quien estas líneas escribe, debidamente mecanografiada sobre papel y con sello oficial de la D. G. de BB. AA. y firmada por mí como titular del cargo, fue inmediatamente remitida a su amiento destinatario." Renau: "Albures...", manuscrito citado, 1981, pp. 137-142.

⁹ La separación del cargo del anterior director del Museo del Prado, Ramón Pérez de Ayala Triápa, quien había salido del país unos días antes, fue dispuesta en el Decreto del MIP de 12-IX-1936 y se publicó en la *Gaceta de Madrid*, n.º 257, de 13-IX-1936, p. 257.

¹⁰ "Entrevista con Jesús Hernández", *Mundo Obrero*, Madrid, 12-IX-1983 (recogido en Miguel Angel Gamonal: *Arte y política en la guerra civil española. El caso republicano*, Granada, Diputación Provincial, 1987, pp. 65-67).

¹¹ La designación de Picasso se dispuso en el Decreto del MIP de 13-IX-1936 (*Gaceta de Madrid*, n.º 264, de 20-IX-1936, p. 1699, con rectificación para corregir el orden de los apellidos del pintor en la n.º 269, de 25-IX-1936, p. 1969).

¹² Según señala Antonio Deltró, "Picasso no fue a Madrid por considerarse que cualquier manifestación suya tendría mayor repercusión en París que en Madrid, con el Prado bombardeado y sus obras camino de Valencia." Renau: "Albures...", manuscrito citado, 1981, p. 139.

¹³ De hecho, por ejemplo, en diciembre de 1937, la prensa republicana airió cuanto pudo el telegrama enviado por Picasso al Congreso de Artistas Americanos que se celebraba en Nueva York, excusando su presencia y dando seguridades. "Como Director del Museo del Prado, [de] que el Gobierno democrático de la República ha tomado todas las medidas necesarias para que en esta guerra injusta y cruel no sufra deterioro alguno el tesoro artístico de España, el cual se encuentra a salvo" (véase José Álvarez Lopera: *La política de bienes culturales del gobierno republicano durante la guerra civil*, 2 vols., Madrid, Ministerio de Cultura, 1982, vol. 1, p. 140).

¹⁴ En 1980 Renau comentaba que fue a finales de 1936 cuando realizó su primer viaje a París "con el fin de invitar oficialmente a Picasso y a otros artistas

españoles residentes en París a participar en el pabellón de España en la Exposición Internacional del año siguiente." (Renau, *op. cit.*, 1990, p. 18). También en su referido manuscrito inédito "Albures...", de 1981, ya hemos visto que aludía a este viaje a París en diciembre de 1936 en "unas circunstancias triplemente excepcionales" para él; pero además, al tratar de los comentarios vertidos por Santiago Amón sobre este asunto y el encargo de un mural a Picasso transmitido por Renau, que Amón hace partir de enero de 1937 ("¿Viene el Guernica?", *Camín*, n.º 3, Bilbao, 1979; y su prólogo a *Guernica*, de Juan Larrea, Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1977), Renau apostilló: "Cumplí esta misión a fines de diciembre de 1936. La fecha de 'enero de 1937' (que cite Santiago Amón y todos los comentaristas del *Guernica* sin excepción) es de la posterior comunicación oficial de la conformidad personal de cada uno de los invitados al Comisariado del pabellón José Gao, con el objeto de determinar el monto de cada ayuda" (Renau, "Albures...", manuscrito citado, 1981, pp. 1, 4, 17 y 24).

¹⁵ Respecto a su expresa participación en este encargo, Renau también se refirió a ella en su correspondencia con Max Aub. Así, en una carta que le dirigió desde Berlín el 23-X-1965, en la que le pedía que le consiguiera el libro de Larrea sobre el *Guernica*, aludía así a las razones y a ese protagonismo: "Hace tiempo que estoy escribiendo algo sobre mi participación personal en el origen y en ciertos 'pintorescos' e incidentes aún acontecimientos alrededor de esta histórica pintura. [...] No me gustaría nada citar al buen tun-tún (gues he de citarlo *forzosamente*) con significativo *quid pro quo* que nuestro bueno y entonces obcecado Larrea desligó en la introducción del libro, de cuya circunstancia soy yo, precisamente, más que testigo, protagonista. Casualmente, en ocasión de mi estancia en París hace mes y medio, cierta nada ni significante persona, sin saber mi conexión personal con los hechos, me repitió malignamente el dicho en cuestión que, como todas las calumnias, ha hecho su camino, trascendiendo mucho más de lo que pensaba yo". En la respuesta a Renau de Aub (México, 8-XI-1965), añadamos, éste también le comentaba así su propia intervención: "Referente a lo que me escribiste, recuerda que también intervine en este asunto y que personalmente fui yo, como agregado cultural de la Embajada, el que le pagó a Picasso los 150.000 francos —de entonces— que le dimos como compensación de los gastos materiales con la condición de que el cuadro siguiera siendo suyo. Como no conozco el libro de Larrea, cuya edición española no salió nunca, ignora totalmente qué tipo de chisme es el que sacó a la luz en su conversación la persona que te refieres." (Copia de ambas cartas en AHN, D. y C., Bellas Artes, leg. 392).

¹⁶ Renau: "Albures...", manuscrito citado, 1981, p. 23.

¹⁷ Entre ellas, no hace mucho comentaba Manuel Vicent sobre ese primer encuentro con Picasso, protagonizado por un Renau que se dirigió oficialmente a conseguir su colaboración para el pabellón: "Para cumplir esta misión, según me contó un día el propio

le dijera al cabo el pintor— poder ofrecer la mejor recepción a ese "intrépido muchacho". En esta primera ocasión, el joven director general de Bellas Artes —como continúa contando él retrospectivamente—, se vio despistado, pero —añade— la "segunda entrevista mano a mano con Picasso dispuso todas mis inquietudes y temores", de manera que "yo podía regresarme a España tranquilo y bien seguro de lo principal: hiciera lo que hiciera Picasso para nuestro pabellón, era ya indudable que la resonancia de su enorme personalidad redundaría en una simpatía y credibilidad hacia la causa de la República en armas en importantísimos círculos internacionales que hasta entonces no habíamos logrado alcanzar con los medios normales de la propaganda y de la información".¹⁸

El artista valenciano, poco después de su regreso a España tras el exilio, también ofreció, en varias entrevistas concedidas a una prensa ávida de conocimiento sobre aquel periodo y acerca del famoso encargo del mural del malagueño, diferentes evocaciones con unos comentarios bastante improvisados, pero que no dejan de tener interés para conocer algo más sobre aquella tarea oficial y algunos otros grandes artistas visitados, como el mismo Joan Miró.¹⁹ Sin embargo, sin duda resultan más meditados los recuerdos citados de 1981, en los cuales su autor transmite que, al igual que con Picasso, en general también hubo una respuesta muy positiva de los artistas españoles residentes en París, con la excepción de la segunda de las entrevistas preparadas, destinada a Salvador Dalí, la cual resultó un verdadero fiasco, que determinó que el ampurdanés no participara en el pabellón de España, como nos narra así Renau:

Cumplí la misión con un sólo incidente, que estuvo a punto de terminar con un escándalo diplomático. [...] Mi plan consistía en visitar personalmente a cada uno de los artistas invitados por riguroso orden de prelación, tal como ya lo había hecho con Picasso. Dalí ocupaba el segundo lugar en mi lista. Con el fin de preparar estas entrevistas, la Embajada puso a mi disposición un pequeño gabinete con teléfono y una secretaria-mecanógrafa. Poco después de mi segunda entrevista con Picasso y estando dictándole algo a la secretaria, irrumpió inopinadamente Salvador Dalí en el gabinete. A primeras de cambio y sin miramiento alguno, se puso a increparme a voz en grito: que si en el Gobierno no se sabía nada de lo que pasaba en París; que si Picasso estaba ya acabado y era un "grandísimo" reaccionario...; que si el único pintor español comunista [sic] en París era él...; que si le dejábamos en el primer lugar... La "visita" me cayó como una piedra. Por aquel entonces yo era bastante impulsivo, y me falló la sangre fría. Me levanté de un brinco de la silla para decirle que no estaba acostumbrado

a que nadie me gritara: que si tenía algo que reclamar podía hacerlo desde allí mismo —señalándole el teléfono— a mi Ministro, al Jefe del Gobierno y hasta a la propia Presidencia de la República... Busqué nerviosamente mi agenda de direcciones (que estaba en mi gabardina, sobre un perchero detrás de la mesa). Cuando volví la cabeza con la libreta en la mano, Dalí había desaparecido... La secretaria me dijo que se había puesto lívido. Semanas después —no recuerdo cuántas— tomé parte en un virulento mitin organizado en París por el POUM y la FAI contra el Gobierno de la República española.²⁰

Pero por más que este acercamiento de la República a la vanguardia parisina con ocasión del pabellón de París, que como vemos tuvo como principal emisario al joven y avanzado director general de Bellas Artes, haya podido ser considerado por alguno de los más informados historiadores del arte como una realidad "simplemente coyuntural y con el único propósito de dar en el exterior una imagen progresista de su política cultural", a lo cual cabría hacer ciertas matizaciones, de lo que no cabe duda es de la siguiente insistencia en el enorme esfuerzo propagandístico que paralelamente representó la iniciativa del pabellón.²¹ Ciertamente, no obstante, en cualquiera de los dos aspectos encontraremos a Renau con su labor de puente o bisagra entre ambos ámbitos. Pues, si algo fue especialmente cuidado e impulsado en el exterior por el valenciano y la DGBA, sin esquivar la múltiple realización de gestiones internas y externas (incluyendo, como veremos, las diferentes estancias del director general en París e incluso su directa intervención creativa), eso fue la organización y concurrencia de nuestros artistas y su obra en este pabellón español de la Exposición Internacional de París.²² El hecho de la búsqueda del apoyo de fuera, por tanto, conviene que no lo desliguemos de la actuación en el interior, donde, tras los primeros pasos de puesta en marcha del pabellón, aparecerían notables actuaciones e incentivos que —a pesar de la improvisación de soluciones y entre otras implicaciones y actividades— conllevaron un temprano e interesante proceso de invitaciones y selección, que incluyó la celebración en Valencia de un significativo concurso. Vayamos a los orígenes del proceso, pues, para ver cómo evolucionó la orientación oficial dentro y fuera.

Tras el nombramiento con el Gobierno de Largo Caballero de Luis Araquistáin como nuevo embajador de España en París, el casi olvidado propósito oficial de participar en la Exposición Internacional se reactivó, variando la idea inicial de llevar un pabellón de incentivos comerciales y turísticos por la de convertirlo en un "pabellón de Estado", con nuevas orientaciones y objetivos propagandísticos y artístico-culturales.²³ Como decía Araquistáin, "en el peor de los casos y si no fuera fácil que participaran expositores pri-

tagonista, Josep Renau llegó a París, vestido con traje oscuro, carbata de plastrón y zapatos de charol, imbuido por el respeto sagrado que le merecía el artista tan famoso. Acudió a la Rue de la Bône donde Picasso le había citado. Bustó el número a lo largo en los portales y en lugar de hallar el estudio del pintor, como suponía, Renau se encontró con que la dirección correspondía a un bistrot. Se acercó a una de sus ventanas y a través de los cristales vio al artista con gorra, jersey de apache y pantalones de pana jugando a las cartas con unos tipos rudimentarios en una partida de sobremesa. Renau se sintió ridículo al verse vestido de político en viaje oficial con unos prendas que estaban muy alejadas de su carácter formado en el Ateneo Libertario de Valencia. Se arrancó el plastrón y lo arrojó al basurero de unas obras, se abrió la camisa y se presentó ante el pintor de forma algo más apropiada" (Manuel Vicent: "El dueño del infierno", *El País*, Madrid, 12-VI-2009).

¹⁸ Renau: "Albures...", manuscrito citado, 1981, p. 136.

¹⁹ Así, por ejemplo, Renau manifestó a *Diario 16*: "El encargo del cuadro a Picasso era un hecho consumado cuando yo entré en la Dirección General de Bellas Artes. No se le había comunicado oficialmente, y yo fui el encargado de hacerlo. Para entonces, Picasso ya había hecho la famosa serie de aguafuertes sobre Franco, para recoger fondos para la República. El encargo que la transmití consistía en ofrecerle el primer lugar en el pabellón de España. Escogió un espacio exterior, cubierto por una especie de alero, donde se instaló también la fuente de Almadén de Calder. En realidad el *Guernica* se concibió como una pintura mural exterior, aunque la hizo sobre tela, como si fuera de caballete, para que pudiera conservarse una vez desmontada la exposición. Para Miró llevaba el encargo de ofrecerle el segundo lugar. Eligió un espacio interior donde colocó el famoso *Camperal*". (Mercedes Arancibia: "Josep Renau, el hombre que encargó el cuadro", *Diario 16*, Madrid, 25-IV-1977).

²⁰ Renau: "Albures...", manuscrito citado, 1981, pp. 23-24.

²¹ José Álvarez Lopera: "Arte para una guerra. La actividad artística en la España republicana durante la guerra civil", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. III, n.º 5, Madrid, enero-junio 1980, pp. 141-142.

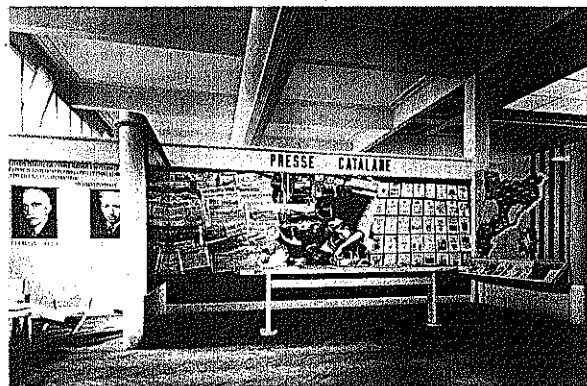
²² Entre la notable bibliografía existente sobre el pabellón, resultan de imprescindible consulta los trabajos de Fernando Martín *El pabellón español en la Exposición Universal de París en 1937*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1982) y, sobre todo, de Josefina Alix *Pabellón español, Exposición Internacional de París, 1937*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987), el cual aporta abundante documentación sobre múltiples aspectos de su realización, la participación y la labor de la DGBA y su director, a la que nos referiremos aquí.

²³ Según se desprende de la documentación sobre el proceso anterior a la llegada del nuevo embajador, la primera información del Gobierno francés anunciando que se proyectaba realizar la citada Exposición Internacional, con una duración aproximada de seis meses,

vados, comerciantes, industriales, etc., sería siempre posible hacer un pabellón poco costoso, pero decoroso y exponer obras de arte, propaganda, etc.²⁴ La DGBA, el 17 de diciembre de 1936, nombró oficialmente como su representante al arquitecto Luis Lacasa,²⁵ que junto a su colega de la Generalitat catalana Josep Lluís Sert, acabaron siendo los autores del edificio y quienes llevaron las primeras gestiones. El 3 de febrero de 1937, no obstante, Manuel Azaña firmaba el Decreto de nombramiento de José Gaos, rector de la Universidad de Madrid, como comisario general español para la muestra, a lo que un día después siguió la Orden ministerial que realmente designaba a Luis Lacasa para dirigir los trabajos del pabellón a las órdenes del comisario general.²⁶ Ello permitió avanzar en la construcción y que, el 27 de febrero, se procediera a colocar la primera piedra de su edificación, ceremonia que contó con discursos de José Gaos, el comisario general francés Edmond Labbé y Luis Araquistáin.²⁷ Este último tuvo entonces la ocasión de insistir, con las palabras pronunciadas, en que, con esta presencia en París, pese al accidente de la guerra y frente a la actitud contraria de "la minoría facciosa en armas", la República no hacía sino continuar su papel de impulso cultural y material, de lo cual el pabellón sería "el mejor ejemplo y la mejor justificación".²⁸

Se iniciaba así la construcción de un recinto expositivo que, aparte de ser hito de la arquitectura racionalista española, lo sería también por la eficaz presentación de sus mensajes de propaganda y de denuncia sociopolítica y por su excepcional contenido artístico, el cual, yendo del ensalzamiento de lo popular a lo más vanguardista, abarcaría desde una cuidada muestra de trabajos de arte popular y folclore hasta la puntera obra con la que acudían, entre otros, pintores como Picasso con su *Guernica* o Miró con su *Payés* o escultores como Julio González con su *Montserrat*, Alberto con su *Pueblo español* y Calder con su *Fuente de mercurio*, además de otros muchos artistas e incentivos, como las potentes llamadas de atención conseguidas con los fotomontajes tras los que estuvo Renau y que, por primera vez, incluso eran llevados por nuestra arquitectura hasta las fachadas de un edificio que los integraba.

Con todo, la obtención y organización de la participación de los artistas, tanto invitados como seleccionados, no fue cosa fácil de encauzar y, desde luego, mantuvo dos ámbitos bien diferenciados: el interior y el exterior, en los cuales Renau de nuevo tuvo un gran protagonismo y papel mediador. De esta suerte, si antes veíamos el especial interés que pronto puso el valenciano en lograr la colaboración de los artistas españoles residentes en París, lo que le había conducido a viajar allí en diciembre de 1936, la preparación de la producción de artes plásticas presentada y enviada desde España, que fundamentalmente fue gestionada por la DGBA (salvo en los casos catalán y vasco), aún sería de más amplia y laboriosa configuración, mostrando, en consecuencia, mayor



Fotografía del interior del pabellón de la República en París, 1937

diversidad y una diferente y más mediatizada potencia artística.

En cuanto al ámbito exterior y sus prioridades, dado que la Exposición Internacional pensaba inaugurarse el primero de mayo y con ella el pabellón español, la Comisaría regentada por José Gaos, poco después de colocarse la primera piedra a finales de febrero, trazó un plan de actuación con intención de agilizar la organización de la participación. Contenía éste la propuesta de constitución inmediata en Valencia de una comisión con el cometido de hacerse cargo de una serie de funciones que habían de ejecutarse en los plazos que se marcaban.²⁹ Así, el primero de marzo, a instancias de la Presidencia del Consejo, su subsecretario, Rodolfo Llopis, convocó en la capital del Turia una reunión a la que se invitó a los ministros de Estado, Propaganda e Instrucción Pública y sendos representantes de los gobiernos del País Vasco y Cataluña, con objeto de tratar de la formación de esta comisión. Se acordó entonces "utilizar la Exposición discretamente para la propaganda de nuestra lucha", quedando compuesta la "Comisión interministerial" resultante por el ministro de Propaganda, Carlos Esplá, el subsecretario de Instrucción Pública, Wenceslao Roces, y el mismo subsecretario de Presidencia, Rodolfo Llopis, quienes se encargarían de proponer a los delegados efectivos que constituyeran el pleno.³⁰

El primero de abril, además, Azaña decretaba la concesión al Ministerio de Presidencia del Consejo de un crédito extraordinario de 1.750.000 pesetas con destino a "los trabajos de toda clase que ocasio-

nado un terreno de 2.099 metros cuadrados, pero era urgentísimo si se quería concurrir nombrar un arquitecto que presentara un proyecto y firmar un convenio con la Comisaría francesa. Añadía que parecía "conveniente participar en la Exposición y dar inmediatamente los pasos necesarios para ello, dando así sensación de seguridad y de que el Gobierno sigue trabajando en cosas de este tipo". Finalmente, señalaba que el comisario general nombrado, Carlos Batlle, no parecía "estar en una posición absolutamente clara ni haberse ocupado del asunto", por lo que creía que convendría destruirlo y nombrar a una persona más idónea, y que, en cuanto al arquitecto, "sería conveniente nombrar a alguno de los arquitectos jóvenes de prestigio que, además están completamente al lado del Gobierno (por ejemplo Manuel Sánchez Arcas, Luis Lacasa, etc.)". (AGGCE, PS-Madrid, caja 1704, leg. 4491)

²⁵ Aix, op. cit., 1987, p. 25.

²⁶ Tanto el nombramiento de Gaos como la admisión de la dimisión de Carlos Batlle se hacía por Decreto de Presidencia del Consejo de 3-1-1937 (*Gaceta de la República*, n.º 35, de 4-1-1937, p. 632). El nombramiento de Luis Lacasa se hacía por Orden de 4-1-1937 (*Gaceta de la República*, n.º 36, de 5-1-1937, p. 652).

²⁷ Los propios arquitectos Lacasa y Sert elaboraron un calendario de trabajos (París, 22-2-1937) y diversas memorias descriptivas sobre éstos. El contrato de obras se firmó definitivamente con la empresa Entreprises Labalette Frères el 8-11-1937. Existe también una amplia documentación sobre la marcha de las obras y cada uno de los trabajos realizados por esta empresa y sus costes hasta la propia demolición del pabellón, de la que también se encargaría la misma empresa a finales del año (AGGCE, PS-Madrid, caja 1857).

²⁸ "Parece que algunos se han extrañado", terminaba diciendo en su discurso Araquistáin, "de que en plena guerra la España Republicana encuentre tiempo y estado de ánimo para presentarse a esta manifestación de la Cultura y del Trabajo. Es esto, precisamente, lo que la distingue de la minoría facciosa en armas que sólo tiene tiempo y capacidad para destruir la vida y los valores humanos. Para la España Republicana la guerra sólo es un accidente, un mal impuesto y transitorio, que no le impide, de ninguna manera, continuar creando obras espirituales y materiales. Es precisamente por esto por lo que quiere vivir, por lo que lucha: por ser libre en la creación intelectual, en la justicia social y en la prosperidad material. Por eso debe vencer. Nuestro pabellón será el mejor ejemplo y la mejor justificación de su continuidad histórica. Veremos como el pueblo español debe vencer porque posee, como Minerva, todas las armas: las de la Libertad, las de la Cultura y las del Trabajo." (AGA, 10 [96], caja 54/11097, exp. 4491).

²⁹ Aunque este documento, elaborado por la Comisaría española, se halla incompleto y carece de fecha (la indicada se deduce del calendario propuesto), resulta de gran interés por las pautas que marca. Se decía en él que la "realización de este plan exige que en Valencia se constituya y empiece a actuar inmediata-

²⁴ e invitando a la asistencia de una representación de España, llegó a la Embajada el 22-XII-1934. En enero de 1935 el Ministerio de Industria y Comercio solicitó información sobre la muestra y sobre la conveniencia de participar, a lo que le respondió el agregado comercial de la Embajada, Javier Meruéndano (despacho de 7-III-1935), con un amplio informe en el que terminaba insistiendo en la conveniencia de asistir no sólo por el reforzamiento "de las relaciones que unen a los dos países, tanto en el orden económico como incluso en el político, sino ante la coyuntura que seguramente ha de representar la celebración del certamen para hacer valer, a los ojos de las representaciones y visitantes de los demás países, las distintas manifestaciones de la producción de arte típico español y, sobre todo, el valor turístico que encierra nuestro país", aconsejando también recabar una estrecha colaboración del Patronato Nacional de Turismo y la constitución de un comité a comisaría de asistencia. El 10 de abril se aprobaba la propuesta de concurrencia oficial y, cinco días después, el ministro de Industria y Comercio comunicaba el hecho al Ministerio de Estado, proponiendo alquilar la parcela sugerida, hacer un detenido estudio tanto del crédito necesario como del plan a seguir para la asistencia y trasladar la resolución de participación al Comisariado General francés. En un nuevo despacho dirigido por el agregado comercial al citado ministro (25-IV-1936), le indicaba que había hecho entrega a la Comisaría General de la Exposición de la carta "dando cuenta del acuerdo oficial del Gobierno español de la participación de España en la mencionada Exposición Internacional y del deseo de que la fuera reservado a nuestro país la parcela de terreno de una extensión de 3.900 metros cuadrados que fue señalada al Arquitecto del Ministerio Sr. Garrigues". En su despacho de 12-V-1936, Javier Meruéndano informaba al mismo ministro sobre los diferentes detalles del convenio que debía suscribirse entre la citada Comisaría General y la Comisaría Española (o en su defecto ese Ministerio). Finalmente, un Decreto de Presidencia del Consejo firmado por Manuel Azaña el 10-VII-1936 nombraba comisario general de la Exposición a Carlos Batlle, "para que en representación del Gobierno español y asesorado por un Comité integrado por los representantes de los diferentes Ministerios interesados en el Certamen proceda a formalizar, con el Comisariado del Gobierno francés, el correspondiente contrato de asistencia, iniciando y llevando a cabo la preparación y organización de la concurrencia española en la citada Exposición"; Decreto del que informaba el Ministerio de Estado al embajador en la Orden de 17-VII-1936. El nombramiento de Batlle fue publicado en la *Gaceta de Madrid*, n.º 148, de 13-VII-1936, p. 373; véase el resto de la documentación referida en el Archivo General de la Guerra Civil Española, Salamanca — an adelante AGGCE —, PS-Madrid, caja 1704, leg. 4491).

²⁵ Estas observaciones las hacía Araquistáin en un despacho no muy posterior a su toma de posesión como embajador (19-IX-1936), según se deduce del mismo. En el mismo escrito también resumía el estado de las negociaciones sobre el pabellón, de las que se había podido informar. España, indicaba, tenía reser-

mente una comisión", la cual debía ocuparse de las catorce funciones que se relacionaban. Giraban éstas en torno a la recogida y envío a esa Comisión (tanto de las fotografías y datos estadísticos referentes a la sección 1.ª, como de los libros y revistas de la sección 2.ª; a los requerimientos de los artistas (tanto a quienes "cuyas obras hayan de constituir la sección 3.ª, encargadas las obras cuya expresa ejecución proceda, recogerlas y enviarlas", como a los que "en París han de dar expresión gráfica a los datos estadísticos de la sección 1.ª y ayudar a los arquitectos del Pabellón a rotular y montar todo el material"); a la conformación y remisión del diferente material y personal encargado de otras secciones (para lo 4.ª y 5.ª se precisaba el material y a quienes se fueran a encargar de elaborar o fabricar sus elementos constructivos, así como el envío para esa sección 5.ª del repertorio de discos, filmes y los encargados de su proyección o puestas en escena, además de "contratar, comprometer o formar los conjuntos teatrales, coreográficos y musicales, profesionales, populares o estudiantiles que hayan de alternar" en esa sección); a la resolución de la participación de particulares y empresas privadas en el pabellón; a la puesta al servicio de esa Comisión del personal que se fuera precisando y, finalmente, a la necesidad de que se pusieran de acuerdo la Comisión de Valencia con las análogas que "deben formarse en Barcelona o Bilbao". También se indicaba que la "rotulación y preparación de todo el material para su montaje se hará en París, no sólo por razones de acoplamiento material y artístico, sino de ajuste a las normas oficiales de la Exposición y a las más firmes exigencias de la lengua francesa y de la política internacional en el momento de la apertura"; así como se señalaba la composición que debía tener la Comisión de Valencia ("tantas personas o grupos de personas como funciones comprende la relación anterior", con unos nombramientos que, en relación con la mayoría de las funciones, debían corresponder especialmente a los ministerios de Instrucción Pública y Propaganda y, en menor medida, a los de Trabajo, Sanidad e Industrial) y el calendario que dicha Comisión debía cumplir para hacer eficaces sus funciones. (AGGCE, PS-Madrid, caja 2760, doc. 1).

³⁰ La reunión se celebró en Presidencia el mismo día 1 de marzo y a ella también asistió José López Rey, secretario de Concursos Nacionales en el MIP, y un representante del ministro sin cartera Manuel Irujo, que fue el que quedó encargado de manifestar a éste las dificultades para que figurara el País Vasco de forma independiente dentro del pabellón; indicación que también se acordó hacer al representante de la Generalitat catalana, que no asistió (véase *Alix*, *op. cit.*, 1997, pp. 28 y 288). Por otro lado, Manuel Irujo, siendo ya ministro de Justicia con el Gobierno de Juan Negrín, manifestaba a éste, en su carta de 22-VI-1937, que la Exposición de París se había proyectado "bajo el supuesto de que dentro del pabellón del Estado tendrían local autónomo los países con tal carácter reconocidos, Cataluña y Euzkadi", aunque ahora resultaba "que se niega esa disposición, con lo que se facilita el planteamiento de la exposición, a base de suprimir de

ne la concurrencia de España a la Exposición Internacional de Artes y Técnicas de la Vida Moderna que ha de celebrarse en París en el año actual".³¹ A partir de ahora, las principales gestiones sobre la participación en el pabellón se iban a cabo desde dicho Ministerio, órgano intermediario donde se procedió a nombrar una "Comisión que ha de ir a París con cargo a los créditos concedidos a la Presidencia del Consejo para la Exposición Internacional", la cual quedó compuesta, en calidad de representantes, por el director general de Bellas Artes, José Renau, como presidente de la misma, el arquitecto José-Lino Vaamonde y los "artistas publicitarios" Gregorio Muñoz y Félix Alonso, así como, diferenciadamente, Emiliano M. Aguilera con cargo al Ministerio de Hacienda.³² Seguidamente, ya con Juan Negrín desde el 17 de mayo al frente de Presidencia del Consejo, también se procedió a reformar la "Comisión Interministerial de la participación de España en la Exposición Internacional de París", la cual integraron desde ahora como delegados José Prat (subsecretario de la Presidencia del Consejo de Ministros, por este Ministerio), que actuó como su presidente; Alfredo Bauer (secretario general del Patronato Nacional del Turismo y delegado de la Subsecretaría de Propaganda, por el Ministerio de Estado), que actuó como su secretario, y José Renau (director general de Bellas Artes, por el Ministerio de Instrucción Pública). Esta Comisión, en la que, a través de estos nombramientos, quedaban especialmente representados los intereses de la jefatura del Gobierno, la política exterior y propaganda y la promoción artístico-cultural interior y exterior, se reunió en varias ocasiones, levantando incluso acta de sus sesiones del 4, 15 y 23 de junio y del 5 de julio, en las cuales se intentó ir dando solución a los problemas planteados desde la Comisaría General de París, aunque Renau sólo pudo asistir a la segunda y tercera reuniones citadas, por hallarse durante las otras en París al frente de la representación enviada.³³

Los trabajos también se habían agilizado mucho en la capital del Sena durante el mes de mayo, aunque no se habían concluido. José Gaos, de hecho, el 3 de junio se dirigía al reciente presidente del Gobierno, Juan Negrín, explicándole ciertos gastos de las adjuntas "Cuentas de la participación de España en la Exposición de París hasta el 21 de Mayo", que en cierto modo venían a cerrar lo realizado con el anterior Gobierno. Entre ellos se hallaba el coste total de la construcción o "la partida de las esculturas y la pintura mural de Picasso", así como sus comentarios respecto a las previsiones para los espectáculos en la escena del patio o las conversaciones con el recién llegado Renau proponiendo dedicar a ello asignaciones para relaciones culturales, propaganda, etc.³⁴

La Exposición Internacional, finalmente, fue inaugurada el día 24 de mayo por el presidente de la República francesa y, precisamente, del día anterior son el primer grupo de fotografías sobre el estado de construcción del pabellón de España, aún inconcluso.³⁵ Es-

tas fotografías, que fueron las primeras imágenes de las que dispuso la Comisión Interministerial y que posiblemente fueron traídas por el arquitecto Josep Lluís Sert, quien el 25 de junio fue comisionado por Gaos para viajar a España y agilizar los envíos de la Generalitat catalana y el general de Valencia, se complementaron, posiblemente también debido a Sert, con una memoria descriptiva sobre las distintas secciones y distribución que definitivamente compondrían el pabellón.³⁶ Según esta memoria, fechada en Valencia el último día de mayo y que también informaba del estado en el que se hallaba la construcción e indicaba las medias inmediatas que debían tomarse respecto al material a exponer, la Sección de Artes Plásticas tomaría en el segundo piso, con exposiciones rotatorias y parte permanente (para "las doce o catorce mejores obras enviadas"); la Sección de Arte Popular, clasificado por regiones y acompañado de grandes fotos, ocuparía parte de la segunda y la primera planta; la Sección de Aportaciones Ministeriales se situaría también en la primera planta; la Sección de Espectáculos en el patio: teatro, cine, danza, conciertos, conferencias, etc.; y la Sección de Carteles en la fachada principal y en los porches, con paneles móviles y grandes carteleras y renovación quincenal del material.³⁷

Con la misma fecha de esta memoria, José Prat entraba en contacto con Gaos, comunicándole que acababa de tomar posesión del cargo y que desde ahora él sería quien siguiera de cerca sus trabajos en París. También le anunciaba que Renau y sus compañeros ya debían encontrarse en aquella capital, la inminencia de la salida de Halffter para la organización de los conciertos de música española y que se habían ocupado de las cuestiones planteadas por Sert en su visita. La respuesta que enviaba Gaos al nuevo subsecretario cuatro días después (a la que había precedido la remitida con las cuentas a Negrín el día anterior) reflejaba el ánimo infundido por esta reactivación que suponía la llegada de estos profesionales y la confianza de todos ellos en la brillantez del resultado, especialmente en cuanto al arte:

La carencia de noticias [le decía a Prat] referentes a esta participación y procedentes de Valencia me ha tenido estas últimas semanas verdaderamente inquieto. La llegada de Renau, de Halffter y demás compañeros, así como el regreso de Sert, me ha tranquilizado, y todos confiamos en inaugurar nuestro Pabellón no sólo pronto, sino también brillantemente; en el aspecto de las bellas artes nos hacemos fundada ilusión de que nuestro pabellón será el mejor de la Exposición, sin que desmerezca de los demás en lo restante. [...] No le doy por hoy más detalles porque los unos le serán conocidos por la reciente visita de Sert y los otros se los dará a conocer Renau en su próximo regreso.³⁸

ella iniciativas y matices del mayor interés", por lo que no le quería ocultar "la contrariedad que eso supone" y que se reflejaría en el resultado de las gestiones. (AGGCE, PS-Madrid, caja 2760, doc. 12).

³¹ Decreto del Ministerio de Hacienda de 1-IV-1937 (*Gaceta de la República*, n.º 82, de 2-IV-1937, p. 22).

³² La composición de esta Comisión se especificaba así en unas notas sin fecha de la Presidencia del Consejo de Ministros, en las que además se señalaban las "gestiones previas a realizar", entre las que se encontraban la definición de las dietas a cobrar por los componentes, la redacción de comunicaciones del presidente del Consejo al Ministerio de Hacienda "pidiendo el cambio oficial", al Ministerio de Estado "pidiendo pasaporte oficial o diplomático" y al Ministerio de Defensa para los "pasajes en avión para Toulouse a París"; además de la "Orden designando representantes para la Exposición a los Sres. que se indican", los "Telegramas al Embajador y a Gaos anunciándole la salida" y la petición de "salvoconductos de la Dirección Gral. de Seguridad". (AGGCE, PS-Madrid, caja 2760, doc. 14).

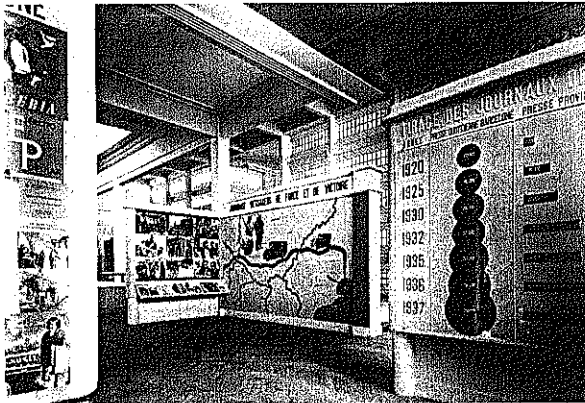
³³ Actas de las reuniones de la "Comisión Interministerial de la Participación de España en la Exposición Internacional de París", sesiones de 4-VI-1937, 15-VI-1937, 23-VI-1937 y 5-VII-1937, con indicación de la asistencia a todas ellas de José Prat y Alfredo Bauer, y José Renau sólo a la segunda y tercera, así como los acuerdos adoptados, en AGGCE, PS-Madrid, caja 2760, doc. 2.

³⁴ Las cuentas, que también relacionaban pagos en concepto de creaciones, como las "Esculturas y pintura mural de Picasso" (50.000 francos) o la "Escultura de Alberto" (10.514 francos), o el pago de personal, como al mismo Alberto (2.000 francos por dos meses), se acompañaban de un presupuesto que partía de la misma fecha y prevía nuevos pagos por sus obras a Picasso, Alberto, "banderas, carteles, rótulos y montaje del material", etc. En los comentarios que Gaos hacía de ello a Negrín, insistía sobre todo en las diferencias de gastos de personal, "debido al hecho de que casi durante dos meses (antes de que llegara el primer giro: 25-III-1936) yo estuve trabajando absolutamente solo"; en el pago de las esculturas y la pintura mural de Picasso ("Este —indicaba— se puso a nuestra entera disposición sin condiciones, pero las personas de quienes me aconsejé, el Embajador entre ellas, y mis colaboradores, convinimos en que era forzoso para asegurar su colaboración hacerle unos anticipos, de cierta consideración, que han sido los 50.000 frs. que figuran en el detalle de los gastos hechos hasta el 21 de Mayo. La pintura mural hecha expresamente para nuestro pabellón debe ser adquirida por el Estado y por lo tanto a éste toca fijar ahora en qué cantidad considero conveniente completar, como precio de esta adquisición, los 50.000 frs. que se han adelantado..."); y en el sostenimiento del pabellón una vez acabado, pues añadía: "Vd. debe de saber que nuestro pabellón tiene un patio con una escena, en donde proyectamos hacer teatro, cine, baile, música, etc. En este programa se puede llegar hasta donde las

circunstancias permitan y el Estado quiera en punto a dispendios de funcionamiento, y siendo así es absolutamente imposible dar por adelantado un cifra precisa que alcance a toda la duración de la exposición. En conversación con Renau, recién llegado al frente de la delegación encargada de traer de España el material y de instalarlo con nosotros en el Pabellón, hemos tratado de la posibilidad de dedicar a parte de estos gastos, parte de las consignaciones que algunos Ministerios tienen, por ejemplo para relaciones culturales, propaganda, etc., etc." (AGGCE, PS-Madrid, caja 2760, docs. 4 y 24).

³⁵ Conjunto de trece fotografías sobre el "Estado de las obras el 23-5-37" (según consta anotado en el reverso de la foto 10 [3]), que muestran la situación inacabada en la que se hallaban la construcción del pabellón y sus alrededores la víspera de la inauguración oficial del magno evento. Ente ellas, la foto 08 [1] muestra el eje del Trocadero, con la torre Eiffel al fondo, donde se situó este pabellón. Las fotos 09 [2] y 20 [13] dejan ver el pabellón de la URSS, de Yofan, coronado por el grupo escultórico de Vera Mujina. La 18 [11] también deja ver el pabellón alemán, obra de Speer, coronado con el águila sosteniendo una esvástica y enfrentado al soviético, situado en la misma línea que el español. La 10 [3] presenta en primer plano a los arquitectos Lacasa y Sert delante del pabellón de España y el contiguo de Polonia, también todavía en construcción. AGGCE, PS-Madrid, caja 2760, docs. 10 (A7), PS08 [1], 09 [2], 10 [3], 11 [4], 12 [5], 13 [6], 14 [7], 15 [8], 16 [9], 17 [10], 18 [11], 19 [12] y 20 [13].

³⁶ Con fecha 25-V-1937 José Gaoz dirigía a Antonio María Sbert, consejero de Cultura de la Generalitat, una carta de presentación de Sert, en la que indicaba que "va a esa para resolver definitivamente todas las cuestiones relacionadas con el material que ha de ser expuesto" y que se había "tomado la determinación de que él haga este viaje, en vista de la falta de noticias acerca de la mayor parte del material, de que los primeros que han llegado con él han mostrado que no habíamos conseguido dar allí una idea suficientemente exacta de lo que nuestro pabellón y su contenido tiene que ser" (AGGCE, PS-Madrid, caja 1704, leg. 1633). También José Prat, en carta dirigida a Gaoz desde Valencia el 31-V-1937, le señalaba: "Aquí, hemos tenido el gusto de recibir la visita del Sr. Sert con el cual nos hemos ocupado de todos los puntos que él ha traído a consulta"; y, como veremos, en la respuesta de Gaoz a Prat de 4-VI-1937 asimismo aludía a los detalles que conocería "por la reciente visita de Sert" (AGGCE, PS-Madrid, caja 2760, doc. 30). Por otro lado, indiquemos que el arquitecto, junto al agregado cultural de la Embajada Max Aub, fueron para Gaoz dos apoyos fundamentales en la organización del pabellón, como el propio comisario general le hacía saber así al mismo embajador en una nota sin fecha: "Max Aub me comunica la intención que V. tiene de enviarle a España con una delegación. Yo me permito rogarle a V. encarecidamente que sustituya por otra persona a Max Aub. Este me resulta absolutamente preciso, justamente estas semanas, en que he tenido que ponerle al frente del pabellón, para dirigir su



Fotografía del interior del pabellón de la República en París, 1937

La Comisión presidida por Renau que había de viajar a París, efectivamente, había llegado a esa capital el 29 de mayo,³⁵ lo que rápidamente impulsó la parte gráfica del pabellón y, especialmente, la Sección de Artes Plásticas. El mismo artista valenciano, por otro lado, describió luego extensamente tanto el estimulante marco con el que se encontró y convivió en este segundo viaje suyo a París, como en qué consistió su trabajo y el de sus colaboradores para el pabellón:

Esta vez tenía que hacerme cargo de la realización e instalación de los elementos gráficos que debían animar el perfecto *container* que era el pabellón de España... Llegué a París con una orientación muy precisa y bien pertrechado de materiales de los archivos de la Dirección General de Bellas Artes, de la Subsecretaría de Propaganda y del mío propio. Para la apertura de la Exposición, el punto más importante que se había previsto consistía, precisamente, en un gran conjunto monográfico sobre la salvación y defensa del Tesoro Artístico (aunque yo debería ocuparme también de los demás aspectos gráficos del pabellón). Este conjunto ocuparía la mayor parte de la III sección del pabellón. Me traje a Gori Muñoz y al cartelista Alonso como los más competentes colaboradores y, ya en París, se nos agregaron otros gráficos y fototécnicos franceses. [...]

Llegamos en plena efervescencia constructiva y creadora. El pabellón andaba bastante atrasado todavía. José Luis Sert y su mujer desplegaban una energía prodigiosa. Luis Lacasa, más flomático, era particularmente eficiente en las discusiones decisorias de orientación. Alberto Sánchez andaba totalmente absorbido en su gigantesco "cactus" [...]. Me traje de España los "nudos" temático-visuales ya resueltos en fotomontajes y bocetos, reducidos a la escala espacial de los recintos del pabellón. En principio, lo más difícil fue que mis colaboradores se familiarizaran con los métodos fototécnicos con que yo había concebido los conjuntos gráficos, poco comunes entonces. Mas pronto formamos un equipo bien acoplado y operativo. [...]

Por fortuna, el método de trabajo que seguíamos era bastante flexible y estaba concebido con un mínimo de subjetivismo, a fin de que fuera operativo para diversas personas, independientemente del papel de cada una de ellas en el equipo. Era un método lecto-visual sencillo. Así, aparte de los citados fotomontajes y bocetos ya preparados, se trabajó desde un principio con una especie de guión "filmico", pero más bien de corte y montaje, en el que el hilo de la secuencia lo constituían los textos (ya escritos en el guión) y, en vez de "filmaciones", había fotonegativos ya seleccionados para ser ampliados y montados según el carácter y ritmo temáticos. Tales fotonegativos iban numerados con un orden doble: el primero (en negro) establecía la sincronización general de las imágenes y los textos, marcando los fotonegativos que había que ampliar a gran tamaño, a veces según su propio valor, con independencia de los textos; la segunda ordenación (en rojo) se aplicaba a grupos de estos mismos fotonegativos, mas con una temática similar, señalando su orden de prelación cuando el espacio disponible era el criterio que decidía cuántas imágenes podían utilizarse. Trabajamos con una demasia de material gráfico, a fin de disponer de un margen de seguridad. A este respecto, la "elasticidad" funcional de los espacios diseñados por Sert, facilitaba considerablemente nuestra tarea...³⁶

Renau también comentó que fue entonces cuando surgió la referida propuesta de la OIM, procedente de su presidente, el museógrafo griego E. Foundoukidis, quien le había sido presentado por Tristan Tzara, de pronunciar en París una conferencia sobre la defensa del tesoro artístico español,⁴¹ la cual terminó dando origen a un importante informe publicado por el organismo.⁴² Los citados "nudos temático-visuales" ya estaban resueltos y sólo faltaba solucionar problemas de transición entre ellos, pero sus colaboradores ya habían

incipiente organización. Yo me encuentro imposibilitado para hacerlo como es menester, por el despacho y por la asistencia simultánea a varios congresos en representación de España. Además, uno de los pilares de la organización del pabellón, el arquitecto Sert, se ha marchado quince días, en busca de un reposo que necesitaba de todo punto." (AGA, 10 [96], caja 54/11254, exp. 6240).

³⁷ La memoria indicaba también que la construcción del pabellón podía estar completamente terminada el 10 de junio, pero que dados los retrasos en el envío del material a exponer y que para su mayor coordinación convenía terminar de rotularlo en París, no sería posible la inauguración del conjunto antes del 15 o 18 de junio, aunque se podía hacer una inauguración parcial, como habían hecho otros pabellones, e inaugurar antes del patio con un festival. La construcción y distribución del pabellón se había pensado para que permitiera "una fácil y rápida renovación del material expuesto", pero convenía unificar la presentación y que el material estuviera en París "a más tardar, día 5 o 6 de junio, pues teniendo en cuenta que este material ha de componerse, ampliando fotografías, dibujando gráficos y redactando títulos, calculamos se necesitan en París diez o quince días para la composición y montaje". (Memoria descriptiva de 31-V-1937, AGGCE, PS-Madrid, caja 2760, doc. 3).

³⁸ Carta de Prat a Gaoz de 31-V-1937 y respuesta de Gaoz a Prat de 4-VI-1937 (AGGCE, PS-Madrid, caja 2760, doc. 30).

³⁹ Así se deduce tanto de las referencias a su llegada en la correspondencia citada entre Prat y Gaoz, como de la relación y fichas rellenadas por el personal a las órdenes del Comisariado del Pabellón, que —a instancias del Ministerio de Defensa— ocasionó una solicitud al mismo del embajador Ángel Ossorio (carta fechada: París, 1-XI-1937), quien podía que le fuera remitida una "relación completa del personal a sus órdenes en esa Oficina con expresión del Reemplazo al que pertenecen, fecha desde la cual tienen fijada su residencia en el extranjero y si tiene constituida aquí familia a la que sostengan con su trabajo", la cual le fue enviada por el comisario general adjunto José-Lino Vaamonde (París, 10-XI-1937). Tanto en esta relación, como en las más completas fichas previas cumplimentadas por este personal (entre las que se hallan las de los pintores Félix Alonso, Gori Muñoz, Francisco Galicia, Javier Colmena, Luis Mayoral o José María de Uzelal), la fecha de salida de España indicada por Alonso y Gori Muñoz es la del 28-V-1937 (el primero indica como causa que motivó su salida "Orden de Presidencia del Consello", y el segundo "trabajar en el Pabellón"), mientras que la fecha que indica José-Lino Vaamonde en la relación es el 20-X-1937. (AGGCE, PS-Madrid, caja 1704, leg. 1633).

⁴⁰ Renau, *op. cit.*, 1980, pp. 19-26.

⁴¹ Renau también da cuenta así de otros componentes de aquel ambiente en el que se movió y de esta propuesta: "En las escasas horas de esparcimiento que el trabajo nos permitía por entonces, solíamos

acudir al café Le Select, de boulevard Montparnasse, a la tertulia de Louis Aragon, Paul Eluard, Tristan Tzara, Sadeou y otros más que mi memoria omite injustamente; de entre nosotros, Luis Lacasa, Sort, Albert, Juan y Güite Larrea, Óscar Domínguez, Hernando Wifes y su mujer... Pronto me hablaron todos de tú a tú. Ligué una estrecha amistad especialmente con Tristan Tzara — hombre abierto y extremadamente simpático — y con Óscar Domínguez... Tzara se interesó por las peripecias del salvamento del Tesoro Artístico en España y le acabó presentando a Fouadoukidis, quien, tras subrayarle — dice Renau — "la importancia de lo que estábamos haciendo en España, totalmente nuevo en la experiencia internacional, que era absolutamente necesario generalizar y recoger...", le propuso "elaborar un *exposé* detallado del conjunto de nuestras experiencias y trabajos, con vistas a una conferencia de información oficial exclusivamente para especialistas. Me hizo una fuerte presión *política*: la cosa era muy importante también para la propia España, en razón de las persistentes alarimas y especios que circulaban acerca de la suerte de nuestro patrimonio." (*Ibidem*, 1980, pp. 24-25).

⁴² J. Renau: "L'organisation de la défense du patrimoine artistique et historique espagnol pendant la guerre civile", *Museion*, vol. xi, n.º 39-40, París, 1937, pp. 7-64 (traducido y comentado por el mismo Renau en *op. cit.*, 1980, pp. 45-118).

⁴³ Renau, *op. cit.*, 1980, pp. 26-27.

⁴⁴ Gaos, en su carta a Prat de 18-VI-1937, le señalaba: "hemos decidido en principio hacer un esfuerzo para inaugurar el día 30 de este mes, con los elementos que podamos disponer, pues confiamos en poder abrir todas las salas en esa fecha, aunque no esté todo el material [...]. Hasta ahora hemos recibido a parte de todo el material vasco que se ha salvado, pues parte del recogido ha perecido en los incidentes de la dura lucha en Vizcaya, el material del Ministerio de Hacienda, parte del de Instrucción y está para llegar la masa de Cataluña; creemos que unas cajas cuyo anuncio de llegada acabamos de recibir son del Instituto de Previsión y esperamos de un día para otro la llegada de Renau con otra buena partida." (AGGCE, PS-Madrid, caja 2760, doc. 5).

⁴⁵ Renau señalaba en 1977 con evidente orgullo: "En nuestra revista apareció, por primera vez en el mundo, el proceso de los nueve estados consecutivos del *Guernica*, cuyas fotos, de Dora Maar, me entregó personalmente Picasso en París con este fin (año III, núms. 4-5, junio-julio 1937). Meses después las publicó en París Christian Zervos, en su revista *Cahiers d'Art*, que tenía la exclusiva en la reproducción de las obras de Picasso." (J. Renau: "Notas al margen de *Nueva Cultura*", *Nueva Cultura* [introducción a la edición facsimilar], Vaduz, Liechtenstein, Topos Verlag AG, 1977, p. xxix). Y, en efecto, debió de tratarse de una iniciativa únicamente de Picasso, pues Dora Maar, preguntada en 1988 por la ejecución del *Guernica* y el nombre de José Renau, no le sonaba éste (véase Juan Martín: "Conversando con Dora Maar", *Goya*, n.º 311, Madrid, marzo-abril 2006, p. 117).

asimilado los métodos, lo que le permitió centrarse en la redacción de la conferencia, tras hacerse con "la copiosa información que hubo que movilizar" y que, pasado el tiempo, no podía precisar si le fue enviada o si, como le parecía más verosímil, él mismo se trasladó a Valencia para obtenerla.⁴³

Efectivamente, Renau no permaneció por mucho tiempo en París en esta segunda estancia suya, pues antes de que mediara el mes de junio, fecha en la que asistía a una de las sesiones de la Comisión Interministerial, el cartelista se hallaba en Valencia con objeto — además del motivo señalado — de preparar el envío de una nueva partida de material de artes plásticas; cuestión que, por entonces, comunicó Gaos a Prat, a quien también le indicaba los esfuerzos que harían para inaugurar el pabellón el 30 de junio y el material recibido hasta la fecha.⁴⁴ No obstante, de la estancia ya realizada en París por el joven director general de Bellas Artes, también se sacarían beneficios propagandísticos hacia el interior de España, pues seguramente fue ahora cuando Renau trajo a Valencia las famosas fotografías sobre los diferentes estados de ejecución del *Guernica* (iniciado por Picasso el primero de mayo), tomadas en el taller del pintor por Dora Maar, la fotógrafa y compañera de entonces del malagueño. Estas imágenes, realizadas en el 7 Rue des Grands Augustins, donde el malagueño alquiló un amplio estudio para poder ejecutar el mural, según Renau se las entregó personalmente Picasso para ser publicadas en la revista *Nueva Cultura*,⁴⁵ donde, efectivamente, aparecieron publicadas en su número de junio-julio (junto a la serie de aguafuertes *Sueño y mentira de Franco*, realizada por Picasso entre el 1 de enero y el 7 de junio), adelantándose con ello a su publicación a finales de año en la reputada revista parisina *Cahiers d'Art*.⁴⁶ Esta primicia ofrecida por la revista valenciana, acontecimiento que también ha relacionado con efusión Pérez Contel, además de su trascendencia en el mundo artístico, asimismo significaba un gran logro propagandístico y un importante estímulo para los intelectuales, por cuanto demostraba e insistía en el apoyo del malagueño a la causa republicana.⁴⁷ Así, el contacto de Renau con Picasso, que tuvo también otros momentos de interés durante la ejecución del *Guernica*,⁴⁸ además de esta fructífera incidencia cultural y propagandística de entonces a través de aquella publicación valenciana, asimismo nos dejaría en nuestros archivos estatales una importante colección de fotografías de Dora Maar, que documentan las fases de realización de ese gran mural y la participación de Picasso en el pabellón de 1937 y que, con bastante probabilidad, parecen tener su origen en esta certera mediación de Renau.⁴⁹

Mas, en cuanto a lo realizado en el ámbito interior de cara a la representación de las artes plásticas en el pabellón, que, como dijimos, dejando aparte la participación de Cataluña y el País Vasco, de la que se encargarían sus propios gobiernos autónomos, fue gestionada por la DGBA, el impulso de Renau desde su cargo también fue

importante, y pronto comenzó su interés por la concurrencia de los artistas, lo que le llevó a incentivar y preparar el envío, centralizando la selección, gestiones y recogida de obra en Madrid y Valencia. Para ello, en la primera ciudad, se contó con la estrecha colaboración de Fernández Balbuena (delegado para esa zona de la DGBA, presidente de la Junta Delegada del Tesoro Artístico y responsable de la Escuela Superior de Bellas Artes) y algunos comisionados (Ángel Ferrant, Cristino Mallo, Ramón Pontones, etc.), incluso toda la DGBA puso un especial empeño en conseguir una buena representación del escultor Alberto Sánchez (participó destacado en París en el montaje del pabellón, especialmente de la Sección de Artes Populares) y, sobre todo, en la de otros dos escultores, ambos muertos en noviembre en el frente de Madrid y a quien se quería homenajear: Emiliano Barral y Francisco Pérez Mateo.⁵⁰ Aunque, en realidad, bajo su control y sus subvenciones, el departamento ministerial encargó de la recogida de obras en Madrid al Sindicato de Profesionales de las Bellas Artes, de la UGT. De hecho, Renau mismo se dirigió el 25 de marzo de 1937 al secretario del ministro de la Guerra, solicitándole ayuda económica, destinada a que los artistas invitados a participar por esa DGBA pudieran acceder a los materiales que necesitaban, y subvencionó luego a los concurrentes del citado sindicato,⁵¹ al cual el valenciano confirmó de manera oficial, el 22 de abril, que, bajo la supervisión de la Delegación de Bellas Artes, se encargara del acopio del material artístico madrileño para mandarlo a Valencia, donde se centralizarían los envíos para París.⁵²

Respecto a la actuación en la capital valenciana, no sólo hubo encargos y apoyos similares a los artistas valencianos de la Aliança d'Intel·lectuals per a la Defensa de la Cultura, el Sindicato de Profesiones Liberales (CNT-FAI) y los desplazados que trabajaban en la Casa de la Cultura, sino que Renau también creó allí, dependiente de la DGBA y vinculada a la Aliança, una Comisión Organizadora de la Sección de Artes Plásticas que compondría la representación española. Tuvo ésta como secretario al escultor Vicente Beltrán (director de la Escuela Superior y del Museo de Bellas Artes de Valencia, así como miembro de la Junta Delegada del Tesoro Artístico valenciana) y por misión la de selección, centralización y envío a París de todas las obras recibidas en Valencia. Esta Comisión, cuya sede estuvo en la Secretaría de la Escuela de Bellas Artes, convocó en nombre de la DGBA un concurso dirigido a todos los artistas de la España republicana, para el que editó un folleto con las bases del mismo. Éstas comenzaban por caracterizar el sentido que había de tener la obra concursante; establecían unos límites al tamaño de las obras; ofrecían por parte de la DGBA, como ayuda, "un crédito para materiales" a los artistas invitados directamente y a las agrupaciones y sindicatos de artistas que lo solicitaran, y reservaban a esta misma DGBA los derechos tanto de "imponer sucesivas selecciones de las obras pre-

⁴⁶ *Nueva Cultura* reproducía en el verano de 1937, a páginas completas, nueve estados de elaboración del *Guernica* y un fragmento del estudio de la cabeza del caballo hacia abajo y la carpeta de Picasso *Sueño y mentira de Franco* (compuesta por un texto y 18 aguafuertes, sobre la que también se anunciaba que "de esta obra donada por Picasso al pueblo español" habían sido tirados 30 ejemplares fuera de comercio, 150 en papel Japon Imperial y 850 en papel Montval, todos ellos numerados y firmados por el artista). Estas fotografías y la carpeta iban precedidas de una gran foto del malagueño y la siguiente leyenda: "Pablo Picasso, el gran artista español que, en estos momentos dramáticos porque atraviesa España, ha puesto su arte y su persona al servicio de la lucha por la independencia de la patria" (*Nueva Cultura*, n.º 4-5, Valencia, junio-julio 1937, pp. 3-11). *Cahiers d'Art*, por su lado, aparte de publicar en su número 1-3 de 1937 un artículo de José Bergamín que identificaba a Goya y Picasso (pp. 6-35), la serie *Sueño y mentira de Franco* (pp. 37-50) y un poema de Paul Eluard sobre la ciudad de Guernica (p. 36), en diciembre de 1937 dedicó su número monográfico 4-5, dirigido por Zervos, al famoso lienzo mural, su obra preparatoria y sus etapas, con 69 ilustraciones, las fotografías de Dora Maar y artículos de Zervos (pp. 105-111), Jean Cassou (p. 112), Georges Duthuit (p. 114), Pierre Mabille (p. 118), Eluard (p. 123), Michel Leiris (p. 123), Bergamín (pp. 135-140) y Juan Larrea (pp. 157-158), quien se centraba más en Miró.

⁴⁷ Dice el escultor: "José Renau, Director General de Bellas Artes, se trasladó a París a finales de mayo del año 1937 [...]. Durante su estancia, una de las primeras vistas fue la del estudio de Picasso de Grandes Augustins. Conversando con el pintor, estando presente también la fotógrafa-pintora Dora Maar — unida sentimentalmente a Picasso —, el malagueño mostró a Renau una serie de fotos de obras del pintor, realizadas por Dora, entre las que se incluían las reproducciones de las fases y transformaciones que se habían producido durante el trabajo de Picasso. Al contemplar las copias fotográficas, Renau mostró su admiración y emitió juicios sobre la importancia que por primera vez se ofrecía con esta serie de fases tomadas fotográficamente, aleccionados sobre el proceso de la creación artística, y añadió más: 'Es indudable que sería aleccionador para el grupo de plásticos valencianos, miembros de la Aliança d'Intel·lectuals, el conocimiento y visión de esta serie, una auténtica lección magistral; todos ellos tendrían como el más preciado honor el reproducirlas en las páginas de la revista *Nueva Cultura*, para hacerla extensible a mayor número de gente'. Picasso no sólo accedió a la concesión de esta primicia, las fotos del *Guernica*, sino que le entregó sendas pruebas de autor de los dos planchas grabadas en cobre con el título de 'Sueño y Mentira de Franco'. Haciéndose eco del valor histórico y testimonial del cuadro, las reproducciones de las fases del *Guernica* fueron publicadas en *Nueva Cultura* por primera vez en el número 4-5, año III, correspondiente a los meses de junio y julio de 1937; todo un acontecimiento; porque las ocho fases se publicaron en nuestra ciudad tres

meses antes que las publicase Christian Zervos en el número 3-10 de *Cahiers d'Art*, donde se publicaron por segunda vez. Recuerda que en *Cahiers d'Art* fueron publicadas al clausurarse el Pabellón Español... (Pérez Cantel: *op. cit.*, 1986, vol. 1, pp. 243-244).

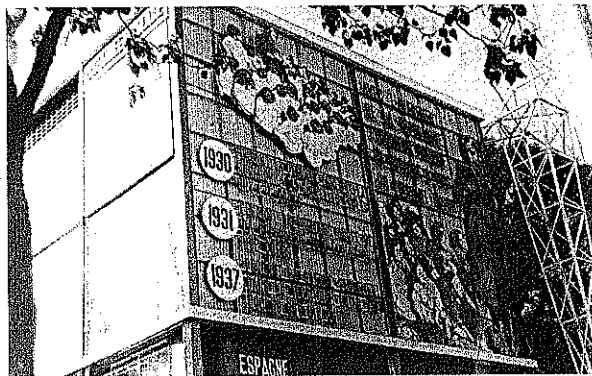
⁴⁹ Cuenta Renau, por ejemplo, sobre la última ocasión que estuvo con el malagueño: "Después del famoso cónclave ante el que Picasso arrancara los polígrafos retazos de *papier-tapis* que había pagado sobre su obra —con la adlamación de todos nosotros—, tuve un último encuentro a solas con él. Se me había ocurrido una verdadera blasfemia museográfica: '—¿Qué le parecería —le dije— si terminada la guerra preparásemos en el Prado una sala especial en que se expusieran juntos *Las Meninas*, su *Guernica* y *Los fusilamientos de la Mancha*...?' Me miró fijamente por unos instantes con profunda simpatía, volvió la cabeza y siguió trabajando. Nos despedimos tan cordialmente como siempre [...]. Desde entonces no me he encontrado nunca más con el maestro." (Renau: "Albures...", manuscrito citado, 1981, p. 142).

⁴⁸ Existen, al menos, catorce fotografías de Dora Maar en el AGGCE, que parecen provenir del Ministerio de Presidencia del Consejo de Ministros y la citada Comisión Interministerial que se formó en él presidida por José Prat, de la que también formó parte Renau. Así, por un lado, se halla un conjunto de diez fotografías de Dora Maar, que muestran una sucesión de nueve estados de ejecución del *Guernica* y un fragmento figural del caballo con la cabeza baja). Tiene el conjunto una numeración interna (del 1 al 11, aunque falta el 5) y se corresponde del siguiente modo con los estados publicados en *Nueva Cultura* (n.º 2-4, junio-julio 1937): [1] (1), primer estado; [2] (2), segundo estado; [3] (3), tercer estado; [4] (4), fragmento del tercer estado; [5] (5), cuarto estado; [6] (7), quinto estado; [7] (8), octavo estado; [8] (9), sexto estado; [9] (10), estado definitivo; [10] (11), séptimo estado. (AGGCE, PS-Madrid, caja 2760, docs. 10 [A7], PS55-(1) [1], 55-(2) [2], 57-(3) [3], 58-(4) [4], 59-(6) [5], 60-(7) [6], 61-(8) [7], 62-(9) [8], 63-(10) [9] y 64-(11) [10]). Por otro lado, unidas a este conjunto, existen otras dos fotografías más de Dora Maar sobre la ejecución del *Guernica*: una, sobre el estado definitivo, inserta en una serie de imágenes descriptivas sobre el pabellón elaborada por el Comisariado regido por José Gaos (caja 2760, doc. 10 [A7], PS65-[14] [32], con la anotación al reverso: "Guernica de Picasso") y, otra, del propio Picasso pintando el *Guernica* en su taller, de procedencia diferente (caja 2760, doc. 10 [A7], PS54; tiene al reverso la anotación: "Foto sacada de la documentación PS-Madrid, Presidencia del Consejo de Ministros". Fue publicada en el monográfico de la revista parisina *Cahiers d'Art*, año 12, n.º 4-5, 1937). Finalmente, se hallan otras dos fotografías de Dora Maar sobre la instalación en el exterior del pabellón de España de dos esculturas de Picasso actualizadas por éste al efecto: *La dama doliente* (1933) y *Busto de mujer* (1931) (AGGCE, PS-Madrid, caja 2760, doc. 10 [A7], PS21 y PS22). Picasso realizó, expresamente para ser colocados en el pabellón, cuatro vaciados en cemento de cuatro de sus esculturas del período llamado de Boisgeloup (1931-1933).

sentadas hasta conseguir un conjunto de irreprochable calidad artística y de contenido social perfecto", como de realizar "algunas invitaciones personales", así como invitaciones colectivas a "determinadas agrupaciones artísticas", las cuales actuarían de enlace entre la DGBA y los artistas, facilitando su labor de selección y ayuda material; y, por último, acababan las bases fijando el plazo último de entrega de obras: el 30 de abril de 1937.⁵³ Los aportes de los artistas, que, en realidad, finalmente fueron canalizados por las agrupaciones de artistas y los sindicatos y sometidos a una difusa selección por parte de la Comisión y la DGBA,⁵⁴ fueron, por tanto, múltiples y muy variados, obligando luego incluso a establecer turnos rotatorios de exhibición en algunas secciones, aunque el aval de las invitaciones directas y las contribuciones conseguidas de algunos artistas y el cuidado montaje que protagonizaría Renau y sus coagentes asegurarían el éxito.⁵⁵

En lo que respecta al regreso a Valencia en junio del director general de Bellas Artes, éste fue sólo transitorio, pues había tanto que hacer en París que la estancia no podía dilatarse demasiado. José Prat comunicaba a Gaos el 21 junio que procuraría vencer "todas las dificultades de transporte que, como comprenderá, son graves en estos momentos", para que la inauguración se produjera en el proyectado día 30 de ese mes; así como que le mandaría "el material de Artes Plásticas probablemente por ferrocarril desde Port-Bou a París, e irá Renau poco más o menos a la vez".⁵⁶ Sin embargo, Gaos respondía tres días después al citado subsecretario: "La inauguración del Pabellón ha tenido que aplazarse forzosamente de nuevo unos ocho días más: por no acabar de llegar el material esperado, ni personas como Renau, absolutamente necesarias para proceder a su instalación; por una huelga y un lock-out que hemos sufrido estos días, por la necesidad de conocer si viene alguna personalidad de ahí de Valencia, y quién sea; en fin, por discrepar el Embajador del proyecto primitivo de fiesta inaugural".⁵⁷ Éste último, que había asumido el cargo hacía poco,⁵⁸ más crítico que su antecesor con toda la iniciativa de la concurrencia española a la Exposición Internacional, efectivamente, el 28 de junio se dirigió al ministro Jesús Hernández manifestándole cierto escepticismo sobre el pabellón: "Nuestro Pabellón es pequeño, demasiado pequeño, pero de buen gusto y adecuadas proporciones. Aunque me aseguran que se podrá inaugurar hacia el día 8, la verdad es que a mi me parece imposible que para entonces esté concluido el edificio y las instalaciones. Para estas se espera la llegada del Sr. Director de Bellas Artes". Asimismo Ángel Ossorio le insistía con franqueza a Hernández, en lo que tocaba a su asistencia y representación oficial en la inauguración, en "que en estos momentos la presencia de un Ministro comunista se prestaría a interpretaciones de tipo político que nos conviene evitar", además de exponerle otras críticas puntuales sobre la fiesta inaugural.⁵⁹

Por entonces, el reclamado director general de Bellas Artes, que tan necesario se hacía para los trabajos de instalación, se hallaba



Fachada del pabellón de la República en París, 1937

absorbido en la realización de su informe-conferencia sobre la defensa del patrimonio español, hasta el punto que —comentaría después sobre la inauguración— si este hecho "no fue la causa del retraso, tampoco fue del todo ajena a éste".⁶⁰ No obstante, la marcha de Renau a París se estaba preparando desde finales de junio, como atestigua una Orden ministerial del 26 de junio, que disponía: "Ausente de España, con motivo de la organización de la Exposición Internacional de París, el Director General de Bellas Artes don José Renau Berenguer, ese Ministerio ha acordado que durante su ausencia se encargue del despacho de los asuntos de la indicada Dirección General de Bellas Artes el Presidente de la Junta Central del Tesoro Artístico don Timoteo Pérez Rubio".⁶¹ Sin embargo, parece ser que su llegada, que debía producirse paralelamente al segundo envío de material de artes plásticas, se demoró hasta comienzos de julio, coincidiendo así más o menos con el envío de las obras preparadas por la DGBA, el cual salía el día 7. La remisión en ese día de "una expedición de tres camiones hacia la frontera francesa con el material pendiente de envío de Bellas Artes, y demás reunido hasta la fecha" había sido acordada en la sesión del 5 de julio de la Comisión Interministerial (a la que ya no asistió Renau),⁶² y dos días después, el secretario de ésta, Alfredo Bauer, comunicaba a su presidente, José Prat, su contenido y su partida en el día acordado.⁶³ El retraso en el envío del material muy posiblemente también originó el de la marcha de Renau, que así cabe la posibilidad de que hubiera estado presente en los inicios del Segundo Congreso Internacional de Escritores Antifascistas abierto el 4 de julio en

Las imágenes pertenecen a las dos que se situaron fuera del edificio: *La dama* en la fachada lateral y el *Busto* en la principal. Estas dos tomas de Dora Maar, como la fotografía anteriormente citada, no fueron publicadas en la revista *Nueva Cultura*, aunque todas ellas, incluyendo las de los estados del *Guernica*, si se publicaron en diciembre en el citado número monográfico dedicado a Picasso y al pabellón por *Cahiers d'Art* (año 12, n.º 4-5, 1937), que se ilustró con las fotos de Dora Maar.

⁵² Estas participaciones dieron lugar a diferentes intervenciones de Renau, Fernández Balbuena, Ferrant, Mollo, Gaos, etc. que quedan reflejadas en diferente documentación (véase Alix, *op. cit.*, 1987, pp. 51-53, 61-62 y 88-90). En cuanto al resultado de la sección que se dedicó a Barral y Pérez Matto en el pabellón, véase la fotografía de Kollar para ABC in.º 10734, de 5-X-1937), que fue difundida por la Subsecretaría de Propaganda (AHN, FC-Causa General, caja 1820-1).

⁵³ Decía Renau al citado secretario en oficio de esa fecha: "Debiendo facilitarse materiales a los Artistas invitados por esta Dirección General de para concurrir a la Exposición de Artes y Técnicas de París en el presente año se ruega que por la Sección correspondiente de ese Ministerio les sean facilitados los medios a la Casa S. Viqueur para poder comprar la pequeña cantidad de madera que se requiere para la fabricación de los bastidores que utilizan los pintores". Por otro lado, el secretario del referido sindicato escribía a Renau el 6-IV-1937 indicando: "Al mismo tiempo aprovechamos la ocasión para recordarle no demore la cantidad de la subvención de los artistas de este Sindicato que han de concurrir a la Internacional de París y preguntarle cómo y cuándo debemos cobrar esas pesetas. En este momento están trabajando ya muchos de ellos y sólo esperamos la ocasión de poder retribuir su trabajo en la forma que Ud. nos indicó cuando tuvimos el gusto de visitarle en Valencia." (recogido en Alix, *op. cit.*, 1987, p. 50).

⁵⁴ El sindicato, efectivamente, colaboró con los miembros de la citada delegación modélica y facilitó a los artistas los locales y la gestión de los créditos y materiales necesarios para la realización de las obras, que luego ayudó a transportar en camiones a Valencia (*Ibidem*, 1987, pp. 29 y 50).

⁵⁵ Las predicciones iniciales que comenzaban indicando estas normas decían: "Esta Exposición, a la que concurre el Gobierno de España en momentos decisivos, debe ser prueba de su pujanza en todos los órdenes y la comprobación más efectiva de que cuenta con todos los elementos más valiosos de la intelectualidad, la ciencia y el arte. El carácter que debe tener la Sección Española de la Exposición, debe alzar toda idea de representación una provocación para cualquier Gobierno que esté representado en París, con su respectivo Pabellón, pero puede y debe representar el momento presente y el esfuerzo maravilloso del pueblo español por defender su independencia y la causa de la paz en el mundo". (*Usos a que deben ajustarse los concursantes a la Exposición de Arte y Técnicas de París de 1937. Pabellón de España*, Valencia, Tip. Moderna,

s.f.; recogido en *ibidem*, 1987, p. 269; véase también sobre el concurso pp. 29, 49-50 y 53).

⁵⁴ Aunque, ciertamente, los envíos a París los hizo la citada Comisión (todas las obras expedidas fueron marcadas con una etiqueta que decía "Exposition Internationale Arts et Techniques dans la Vie Moderne, París, 1937", siempre firmada por su secretario, Vicente Belltrán), las competencias que se dieron a las agrupaciones de artistas, que serían —decían— concretamente las bases antes citadas— "un medio de unión entre la misma Dirección General y los artistas y facilitará la tarea de selección y ayuda material a los mismos", han hecho que algunos de los artistas entonces implicados, como Rafael Pérez Contel, eleven el papel cumplido por éstas en detrimento del de la DGBA e identifiquen la Comisión con la Alianza. Así, el escultor valenciano ha indicado que fue Renau, en nombre del MIP y la DGBA, quien invitó a participar "a los artistas de l'Aliança d'Intel·lectuals de València y a los evocados de la Alianza d'Intel·lectuals de València y a los evocados", así como a los artistas afiliados al Sindicato de Profesiones Liberales CNT-FAI (Libre Estudio al servicio de la CNT) de Valencia"; pero que, contrariamente "a cuanto han afirmado comentaristas de arte, sobre el particular, no hubo selección alguna por parte de la Dirección General de Bellas Artes, que delegó en las entidades citadas la responsabilidad de la selección de obras de artes plásticas que representarían al País Valenciano. En la Alianza d'Intel·lectuals, se nombró una comisión encargada de la inscripción de autores y obras, cumplimentando la ficha de participación con nombre y apellidos del autor, título de la obra, dimensiones, modalidad (pintura, escultura, grabado, etc.) y material empleado. Idénticas fichas se repartieron al Sindicato de Profesiones Liberales y a particulares. El envío de las obras de arte de Alicante y Castellón de la Plana se efectuó por las entidades artísticas de aquellas ciudades y [fueron] remitidas a Valencia para su reexpedición, con el envío de Valencia, a París... Y termina citando Pérez Contel algunos de los autores que recuerda que presentaron sus obras a través de la Alianza (Francisco Carreño, Eduardo Vicente, Ricardo Baix, Antonio Ballester, Pérez Contel, Souto, Rodríguez Luna, Gaya) y del Sindicato (Fernando Escrivá, Víctor-Hino, Arturo Ballester, Mora Cirujeda, Juan Borrás, Llavorat). Véase Pérez Contel, *op. cit.*, 1986, pp. 557-558.

⁵⁵ Sobre las invitaciones y gestiones realizadas por otros colaboradores de la DGBA y el comisario del pabellón ante Julio González (a quien Gaos convenía de que no sustituyese la *Maternidad Montserrat* por la *Mujer ante el espejo*), Calder, Alberto, Mateo Hernández (que no lograría a participar por la insistencia de Gaos), Celso Legar (que presentó dos cuadros que fueron recogidos por el Comisario el 24-VI-1937 y le eran devueltos al autor el 7-VII-1937), Vázquez Díaz (las gestiones de Fernández Balbuena ante Renau para lograr su incorporación a tiempo nos informarán también del aplazamiento general de las entregas hasta el 8 de mayo), etc., véase Alix, *op. cit.*, 1987, pp. 48-49, 88-127 y AGGCE, PS-Madrid, caja 1704, leg. 1633.

Valencia (que, en todo caso, le ofrecería una segunda oportunidad de asistencia con su clausura en París el día 17). Con independencia de ello, lo cierto es que el pintor valenciano estaba en la capital francesa, colaborando en las instalaciones gráficas y la representación artística española en el pabellón, días antes de la inauguración de éste. Esta inauguración se produjo el lunes 12 de julio y sabemos, por su propio testimonio, que Renau estuvo en ella.⁵⁶

Para la ocasión, no obstante, en la tarde de aquel día pronunciaron discursos Gaos, el comisario general francés Labbé y el embajador Ángel Ossorio, quien continuó ahondando en la misma línea del discurso de Araquistáin cuando se puso la primera piedra. Así, aprovechó el momento para remarcar que "los problemas de la instrucción pública preocupan hoy al Gobierno de España tanto como la guerra misma"; aunque también quiso insistir el diplomático, para deshacer infundios, en algunos aspectos que hasta se exponían gráficamente en los propios fotomontajes a los que Renau y su equipo más importancia concedieron para la inauguración: "Mientras algunas gentes estúpidas o malvadas preguntan si es verdad que hemos vendido el Museo del Prado, nosotros defendemos tenazmente ese y otros tesoros bombardeados con predilección por los aviones fascistas, erigimos nuevas escuelas, multiplicamos nuestras publicaciones, exhibimos en el extranjero a nuestros intelectuales y hacemos, en suma, una valoración del pensamiento tan grande o mayor que la de nuestra defensa armada. Y es que estamos enterados de que, a la larga, el destino de los pueblos no lo trazan los explosivos sino el cerebro." Como aval de aquello, además, el embajador citaba algunos proyectos de los que se ocupaba por entonces la DGBA y el MIP junto a la Embajada, así como la propia actividad prevista para el pabellón: "Quiero y debo proclamar aquí que para demostrar al mundo estas verdades, Francia nos ha prestado hospitalidad generosa y fraterna. En pleno éxito está la exposición de pintores primitivos catalanes. Dentro de poco podremos exhibir los 150 cuadros más gloriosos de la escuela española, conservados en el Museo del Prado. Literatos, científicos e investigadores hallan propicios los laboratorios y tribunales. Por este pabellón desfilarán demostraciones históricas o vivas de nuestras artes. Quisiéramos, en breve, dar a conocer algo de nuestras producciones teatrales. Y la existencia de este pabellón, erigido en medio de grandes dificultades, tiene idéntica significación".⁵⁷ Luego sonaron los himnos nacionales, interpetados por la Coblá Barcelona, se visitó el pabellón y hubo un *buffet*. Por la noche, además, tuvo lugar una recepción en la Embajada, acompañada de un programa de conciertos en el que intervino la Orquesta Española, la soprano Conchita Badía, el pianista Alejandro Villalta y, de nuevo, la Coblá Barcelona.⁵⁸

El 21 de julio, el propio comisario José Gaos informó pormenorizadamente al jefe del Gobierno, Juan Negrín, sobre esta

inauguración, advirtiéndole que habían seguido "la práctica de la mayoría de los pabellones, que han inaugurado y han seguido luego trabajando en las instalaciones", además de que "Renau debía haberle enviado un informe sobre la inauguración y estado del pabellón". También le indicaba el filósofo que el "acto inaugural fue doble", pues el sábado 10 habían invitado solamente a los periodistas, aunque para entonces el pabellón estaba "más atrasado que el 12, porque las últimas 48 horas fueron de vértigo". Habían acudido unos 150 periodistas, a quienes les dirigió unas palabras sobre el estado del pabellón y les repartieron una breve descripción escrita sobre cómo sería acabado. Sobre la inauguración del día 12, Gaos le comentaba algunas contrariedades, como el mal tiempo, la coincidencia con la inauguración del pabellón de la Enseñanza y, sobre todo, que no había asistido ni un solo representante del Gobierno francés, lo que había sido comentado hasta en la prensa gala, aunque habían contado con la presencia de los embajadores de Rusia y México y un público en torno a las 400 o 500 personas, de unas 700 invitaciones que se habían repartido.⁵⁹ Por otro lado, también sabemos que esta doble inauguración fue complementada con una noche de "fiesta dada a los artistas y obreros del pabellón", en la que actuaron en el escenario del patio "las muchachas de la Coblá catalana" y asistieron a ella incluso artistas tan destacados como Pablo Picasso o Joan Miró. De ello quedó constancia en la documentación gráfica que remitió sobre tal celebración el propio Comisariado General presidido por Gaos, el cual, además de las fotografías sobre esta fiesta, también enviaba otras que documentaban algunas visitas a las instalaciones, como la que guió este rector madrileño con el presidente del País Vasco y varios miembros de su Gobierno y, sobre todo, las que, formando parte de este mismo conjunto ilustrativo sobre el pabellón y sus actividades, encabezadas por los planos del edificio, visualizaban sus instalaciones y las grandes creaciones de arte exhibidas en él; importante serie de imágenes fotográficas que, además, eran explicadas en el texto adjunto remitido con tal finalidad por dicho comisario.⁶⁰

Esta serie de ilustraciones, que se mantiene adjunta a otra documentación gráfica procedente de Presidencia del Consejo, quizá también formara parte del informe de Renau al cual se refería Gaos en la citada misiva que envió a Negrín el 21 de julio, aunque, en todo caso, estas últimas notas redactadas por el rector madrileño con el deseo manifiesto, expresado en ellas, de responder a la demanda de información del propio presidente del Gobierno, son un digno complemento más de esas imágenes y la situación del pabellón en la fecha indicada. De este modo, aparte del aspecto comentado de las inauguraciones, Gaos hacía mención en esta carta de las características del pabellón por secciones, destacando como acabada únicamente la de Artes Plásticas, frente a la de Artes Populares, que era la más vacía. En las secciones del piso inferior, explicaba que

⁵⁶ Prat añade en su carta que, cuando se produjera la salida de ese material, avisarían por telegrama y avisarían una relación de lo que se remitía; así como que Renau había quedado encargado de hacer gestiones para encontrar el personal bien preparado que se encargaría del servicio de información y librería (carta de Prat a Gaos de 21-VI-1937, AGGCE, PS-Madrid, caja 2760, doc. 25).

⁵⁷ Carta de Gaos a Prat de 24-VI-1937, AGGCE, PS-Madrid, caja 2760, doc. 6.

⁵⁸ En dos decretos del Ministerio de Estado de 27-VI-1937, respectivamente se admitía la dimisión como embajador español en Francia de Luis de Araquistáin y se nombraba para el mismo cargo a Ángel Ossorio Gallardo (*Gaceta de la República*, n.º 148, de 28-VI-1937, p. 955).

⁵⁹ Entre estas puntualizaciones, el nuevo embajador indicaba al ministro que le parecía afinado "ser unas poesías de García Lorca, si es que cabe hacer de ellas una buena traducción (cosa que dudó)" y "la exhibición de una película, si es buena", pero "los bailes populares, sobre ser una cosa discordante con nuestra situación, se presta un poco a las críticas que siempre ha acarreado la España de panderos"; proponiendo también hacer "una recepción nocturna en el jardín de la Embajada, que tiene mucha más capacidad que el Pabellón". Finalmente pedía que se le explicara a quién competía "la jurisdicción sobre la Exposición", si al Ministerio de Instrucción Pública, como había creído en principio, o a una "Junta presidida, por delegación del Sr. Presidente del Consejo de Ministros, por el Subsecretario Sr. Prat" (Ángel Ossorio a Jesús Hernández, París: 28-VI-1937, copia sin firmar, AGA, Asuntos Exteriores, 10 [96], caja 54/11097, exp. 4491).

⁶⁰ Renau, *op. cit.*, 1980, p. 44.

⁶¹ Orden del MIP de 28-VI-1937 (*Gaceta de la República*, n.º 179, de 28-VI-1937, p. 1400).

⁶² Reunión de la Comisión Interministerial de 5-VII-1937, con asistencia de J. Prat y A. Bauer (AGGCE, PS-Madrid, caja 2760, doc. 2).

⁶³ Junto a su carta de 28-VI-1937, Bauer remitía a Prat una "nota de los envíos preparados por la Dirección General de Bellas Artes y por la Subsecretaría de Sanidad con destino al Pabellón Español de la Exposición Internacional de París". En esta nota adjunta se señalaba que la DGBA tenía preparados "60 bultos de un peso aproximado entre todos ellos de 3.500 kilos. El más voluminoso, que es un bajo relieve en piedra, pesa más de una tonelada. Hay dos bultos de 300 kilos y los restantes tienen un promedio de 50 kilos", así como que la Subsecretaría de Sanidad tenía preparados con el mismo destino "6 Bastidores de un peso aproximado, cada uno, de cuatro kilos y una caja conteniendo una maqueta de cuarenta por sesenta por diez centímetros, con un peso aproximado de unos diez kilos". Y, en su nueva carta de 7-VII-1937, Bauer remitía a Prat "las relaciones de la expedición de obras de arte remitidas a la Exposición Internacional de París por la Dirección General de Bellas Artes y de los envíos de otros departamentos, efectuados en el día de hoy

en los tres camiones de las fuerzas de Carabineros". (AGGCE, PS-Madrid, caja 2760, doc. 15).

⁶⁴ Renau ha comentado que estuvo en aquella inauguración, donde incluso tuvo una conversación con el embajador de España en Londres, Pablo de Azcárate, sobre la memoria que estaba preparando respecto a la protección del patrimonio artístico español (*op. cit.*, 1980, p. 184).

⁶⁵ El texto del discurso, en castellano y en francés, le fue enviado por el embajador a José Prat en el oficio de 11-VII-1937, al que acompañaba un programa del concierto que con el mismo motivo se ejecutaría al día siguiente en la Embajada (AGGCE, PS-Madrid, caja 2760, doc. 23).

⁶⁶ Véase el programa "Embajada de España. Concierto con motivo de la inauguración del Pabellón Español en la Exposición Internacional de París. 12 de Julio de 1937" (AGA, Asuntos Exteriores, 10 [98], caja 54/11097, exp. 4491).

⁶⁷ Copia de la carta-informe sobre el pabellón de José Gaos a Juan Negrín de 21-VII-1937 (AGGCE, PS-Madrid, caja 2760, doc. 7).

⁶⁸ Además de siete imágenes con el alzado y una vista general del pabellón, un corte transversal y los planos de sus plantas, firmados por los arquitectos Lacasa y Sert, el conjunto de esta documentación gráfica lo componen 36 fotografías realizadas por Rones-Ruan (33), Dora Maar (1) y Kollar (2), a las que se adjunta el citado texto descriptivo del comisario. En este texto, además de los alzados y planos (sobre los que se señala el inicio de la visita por el segundo piso, al que conduce la rampa de acceso y del cual se desciende al primero, para salir fuera del pabellón por una escalera exterior), también se comentan, sobre el resto de fotografías, los exteriores [1-4 y 6-8], destacando el inicio del recorrido por la segunda planta, a la que se llega por la rampa de acceso (3 y 7), el gran éxito de la escultura de Alberto *España tiene un camino y al final una estrella* (falsa frente al pabellón, cerca del vecino pabellón pabaco) [2-4] y la ubicación exterior de la *Maternidad* realizada por Julio González [1], el patio [5, 9, 13, 27-28, 32], donde se describen las instalaciones y situación en él de la escalera de acceso, el escenario de actuaciones, el bar, el *Guernica* de Picasso [32], la exitosa *Fuente de Mercurio* de Alexander Calder [5], el toldo que se descorre eléctricamente [27-28 y 10] y el stand de librería de la parte cubierta [13]; la rampa de acceso a la segunda planta [6], en cuyo arranque se había instalado la escultura *La bañista* de Pérez Mateos; la segunda planta [11-12, 17-18, 20, 23, 29, 33], que se abría con el cuadro *Los aviones negros* de Horacio Ferrer ("el mayor éxito popular") [29] y contenía la sección de artes plásticas [11-12], donde quedaban bien visibles las dos nuevas esculturas de Picasso en el interior [20]; así como el acceso a la Sección de Folclore, que mostraba tras una barandilla las dos plantas que ocupaba un gran mapa de España (en cristal, a colores e iluminado por la noche) [18], al igual que, en el lado opuesto y en la escalera de descenso, el gran mural de Joan Miró *Pays catalán an rebellió* [33] y la propia Sección de Folclore, compuesta con

las paredes centrales habían sido revestidas de carteles y fotos y que faltaban las vitrinas. Para el escenario y actuaciones del patio tenían asegurados, por un tiempo, el cine y la música gracias a Luis Buñuel y la mediación de Alejo Carpentier. En cuanto al personal colaborador, destacaba especialmente el trabajo del escultor Alberto y su escultura de la entrada, una de las máximas atracciones junto al *Guernica* de Picasso. Gaos acababa su carta con un comentario sobre las soluciones al asunto, transmitido por Max Aub, relativo a la necesidad de destacar la bandera de la República, que en principio ondeaba a la misma altura que las de Cataluña y el País Vasco.⁶⁹

Amplia y notable, pues, fue la nómina de artistas y colaboradores en el pabellón, muchos de los cuales continuaron trabajando por largo tiempo en sus instalaciones tras su inauguración, aunque con frecuencia resulta difícil determinar sus intervenciones exactas.⁷⁰ En cuanto a Renau, salvo sus repetidos comentarios sobre su responsabilidad general en el conjunto de los aspectos gráficos del pabellón y en el "monográfico" dedicado a la defensa del tesoro artístico, del que se ocupó para la apertura del pabellón, se tienen pocas noticias concretas más sobre otras intervenciones. En general, no obstante, como también confirma en la correspondencia citada la insistencia en la necesaria presencia de Renau para proceder a la instalación del material —dejando ahora aparte incluso su segura intervención en la selección e instalación de lo exhibido en la Sección de Artes Plásticas—, cabe atribuir al valenciano una responsabilidad muy amplia en el resultado gráfico final y su unidad. Lo que supone, además, una tarea más considerable que los celebrados trabajos de los fotomontajes interiores y exteriores, en los cuales, con gran razón, se insiste a menudo.⁷¹ La labor desarrollada en el pabellón, en este aspecto, fue especialmente amplia e importante, como atestiguan los numerosos trabajos auxiliares encargados a varias casas de fotografía parisinas, especialmente para agrandamientos y reproducciones.⁷² Pero, en concreto, la tarea de Renau en este contexto fue, además, especialmente directa en muchos casos, como se advierte en varias facturas del establecimiento Photographies L. Gros expedidas en el mes de julio al Comisariado General del pabellón. En ellas se anotan trabajos de agrandamientos de fotos donadas por el mismo Renau y ciertas procedencias ("Tesoro", "Misiones", etc.) y encargos del mismo tipo en los que interviene el valenciano.⁷³

Todo ello, unido a las imágenes conocidas del pabellón y sus instalaciones, además de darnos a conocer su presencia creadora incluso con algún cartel exhibido, como el de la leyenda "Campesino, defiende con las armas al Gobierno que te dio la tierra...", nos ofrece bastante seguridad al hablar de la autoría de Renau respecto a conocidos grupos de fotomontajes. Es éste el caso del ya citado de la *Salvaguarda del Tesoro Artístico*, grupo en el cual se representaba el traslado de obras de arte de Madrid a Valencia y su depósito en las

torres de Serranos, para su protección de los bombardeos, lo que se acompañaba de más información gráfica, como una imagen de los milicianos visitando en la capital valenciana la exposición de las obras rescatadas del palacio de Liria o un plano del Museo del Prado con indicación de dónde habían caído las bombas. Igualmente resultaba de gran interés el fotomontaje dedicado a las *Misiones Pedagógicas*, que introducía la sensación de relieve y tercera dimensión, al simular una proyección de cine ante un grupo de emblesados niños, y cuyo éxito, posiblemente, hizo que algunas de sus figuras, como la niña leyendo y el atento grupo infantil, fueran llevadas a una de las fachadas laterales del pabellón. Pero hubo una enorme cantidad y variedad de fotomontajes, que, añadamos, siempre se disponían cerca de los textos correspondientes a la información o propaganda ofrecida. Algunos se dedicaron a mostrar los logros republicanos en varias regiones, como el de la *España Central*, con su gran campesino con una horca entre las manos ante un campo de trigo, o la *España del Norte*, con el trabajo de la mujer en las minas; *Cataluña y Levante*, con sus payeses, escolares, frutas, salvaguarda de monumentos, etc. También estaban los que ilustraban y ofrecían datos sobre la *Agricultura española y sus reformas*, con su fondo de labrador arando tras su caballo, o sobre la *Industria de guerra*, con su maquinaria, sus fábricas, su miliciano, etc. Muchas de las imágenes ahora exhibidas, de hecho, habían sido empleadas por Renau en otros trabajos gráficos o lo serían posteriormente, como es el caso, por poner algunos ejemplos, del labrador arando tras su caballo, ya presente en su cartel y cubierta del folleto *El fruto del trabajo del labrador es tan sagrado para todos como el salario que recibe el obrero*, o del campesino de la horca entre las manos, base icónica del octavo fotomontaje, relativo a la reforma agraria, de su futura serie *Los trece puntos de Negrín* realizada a partir de comienzos de mayo de 1938.

Por otro lado, en la estrategia de la difusión cultural y propagandística republicana en el exterior, así como en su impulso por los responsables de la DGBA, encabezados por Renau, las publicaciones tuvieron un lugar importante y el pabellón prestó una ocasión excelente. En este sentido podemos recordar, sólo en lo que atañe a la colaboración de los creadores, los variados álbumes y carpetas de artistas que se vendieron y exhibieron en las vitrinas del pabellón, muchos de los cuales habían sido realizados expresamente en apoyo de la causa republicana, aunque tampoco se prescindió de los artistas del pasado. Sobre estos últimos, el caso más singular y notable fue el de los aguafuertes y obra gráfica de Goya, cuyo nuevo y complejo tiraje por la Calcografía Nacional fue puesto en marcha por la DGBA a finales de julio de 1937,⁷⁴ alcanzado a estar presentes en las vitrinas del pabellón.⁷⁵ En cuanto a los artistas del momento, el caso más destacado fue el de los aguafuertes de Picasso *Sueño y mentira de Franco*, que también se exhibían y se anunciaba su venta

todos fotográficos de las diferentes regiones españolas y fotomontajes de Renau y su equipo y vasosres con carabinas y objetos populares diseñados de Alberto Sánchez [17, 23]. La primera planta [10, 14-16, 19, 21-22] contenía las vitrinas y recintos de exposición dedicados a los fotomontajes elaborados por Renau y su equipo sobre diferentes aspectos, datos y logros de las instituciones republicanas y la guerra. Finalmente, la información ofrecida se complementaba con las citadas imágenes sobre la "fiesta dada a los artistas y obreros del pabellón", con actuaciones de la cobb catalana en el teatro del patio [24-26] y la asistencia de los pintores Picasso y Miró [30], así como se adjuntan varias imágenes de actividades en ese mismo patio, como lo que parece la presentación a los periodistas de las instalaciones (realizada con unas palabras de Gaos el 10 de julio) o un acto similar ante el escenario [31] y la visita a esas instalaciones del lehendakari vasco y varios miembros de su Gobierno, acompañados también por Gaos [34, 35, 36]. Véase AGGCE, PS-Madrid, caja 2760, doc. 10 [A7]. Los alzados y planos en PS23 a PS07; el resto de las imágenes en PS23-110 [1], 24-19 [2] (anotación al reverso: "Escultura hecha por Alberto para el Pabellón, vista por detrás"), 25-14 [3] (anotación: "Vista exterior del Pabellón. Proyecto de Lacasa y Sert"), 28-18 [4], 27-116 [5] (anotación: "La fuente luminosa del Mercurio de Almadén"), 28-117 [6] (anotación: "Pabellón español. Rama de acceso a la sección de Folclore"), 29-15 [7], 30-16 [8] (anotación: "Vista exterior del Pabellón"), 31-113 [9], 32-120 [10] (anotación: "Primer piso, lado F"), 33-119 [11] (anotación: "Pabellón Español. Variación de la Sección de Artes Plásticas"), 34-120 [12], 35-115 [13] (anotación: "Pabellón Español. Stand de la Librería"), 36-127 [14], 37-131 [15], 38-130 [16] (anotación: "La Ciudad Universitaria de Madrid en el Pabellón"), 39-123 [17] (anotación: "Pabellón Español. Sección de Folclore: un aspecto"), 40-122 [18], 41-132 [19], 42-121 [20] (anotación: "P. E. Sección de Artes Plásticas: un aspecto"), 43-129 [21], 44-128 [22], 45-124 [23], 46-134 [24] (anotación: "La cobb catalana en el teatro del pabellón español"), 47-135 [25], 48 [26], 49-112 [27], 50-111 [28] (anotación: "El Teatro del Pabellón Español"), 51-119 [29] (anotación: "Cusado de Ferrer"), 52-133 [30], 53 [31], 65-114 [32] (anotación: "Guernica de Picasso"), 66-125 [33], 67 [34], 68 [35] y 69 [36]. De Dora Maar es la foto [32], de Kollar (París) la [27] y la [29], y el resto de Rones-Ruan (París). (El número que aparece entre paréntesis se refiere al que a veces figura en la foto y en el citado texto, en las que describe con esa indicación; el que aparece entre corchetes es el dado por nosotros a este conjunto).

⁶⁹ Dada Gaos sobre estos asuntos en su largo informe, más por extenso: "El Pabellón está aún bien lejos de lo proyectado. Vayamos por secciones. La primera, destinada a pintura, escultura y grabado, es la única que puede considerarse acabada. Se compone de una parte de planta, formada exclusivamente con las obras de Solana, Luna, Souto, Eduardo Vicente. Una parte de dibujos, y algunas esculturas. La segunda Sección, destinada a las artes populares, es la más desdichada, siendo en la idea la más importante, es hasta ahora la más vacía. Unas cuantas fotos en las paredes, alguna

magnífica, pero es todo, y llegado anteayer la cerámica, aún no colocada. [...] En todo caso, si llegasen por fin los 60 trajes regionales tan anunciados por Renau, haríamos una buena exposición sobre maniqués, que salvaría acaso ella sola, sociación y pabellón. Por el momento, debemos considerar esta sección como un lamentable pero verdadero fracaso. En fin, en cuanto al patio, destinado esencialmente a grupos de actores y a las manifestaciones escénicas, la situación es esta: Tenemos aquí un par de obreros de Eibar, con los que vamos a empezar. Y la promesa de dos o tres grupos más de artesanos catalanes. Gracias a Buñuel, tenemos asegurado el cine para dos o tres semanas. Y adquiriéndolas por medio de Alejo Carpentier, tendríamos una buena colección de música española. En cuanto a los grupos de canto y baile popular... Si no vienen, el patio con su escena, es decir, la sección dinámica y viva del pabellón, se pierde. En cuanto al personal colaborador, a medida que vayan acabando las tareas que tienen entre manos, irán reintegrándose a sus puestos, menos aquellos que siempre serán aquí necesarios, para renovar las instalaciones. Aparte de Lacasa y Sert, crea indispensable a Alberto, cuya inventiva y algo más, cuyo genio es una esperanza para subsanar deficiencias como las producidas precisamente en lo popular. Así, gracias a la presentación que va a dar a la cerámica, ocupará con ésta mucho de lo primitivamente pensado, y es posible que la sección entera sea presentable como una exposición de cerámica. Su estructura de la entrada del pabellón es también el éxito más general de éste. Placa a los doctos y a los indoctos. Y ha sido una sorpresa. Lo que no ha sido la gran pintura de Picasso, cuyo éxito estaba descontado. [...] Sé por Max que le ha preocupado a usted el asunto de las banderas del Pabellón... Ahora Max nos ha traído la sugerencia de usted, ya en realización, porque es verdaderamente la más acertada. Aparte conservar las tres banderas juntas, no sin que la de la República siga siendo mayor que las otras dos, (9 y 7 metros respectivamente), va a alzarse un mástil con una bandera que serán los mayores de toda la Exposición: 40 metros el uno, 14 la otra. (Gans a Negrín, 21-VII-1937, AGGCE, PS-Madrid, caja 2760, doc. 7).

70 Prueba de la prolongación de los trabajos son los variados recibos extendidos por la administración del pabellón durante los meses de julio a noviembre de 1937, firmados por varios artistas, entre ellos Esteban Francés, Alberto Sánchez, Gori Muñoz, Félix Alonso, Renau, Francisco Galicia, Javier Colmena, Lucha Vargas, Antonio Bonet, etc. AGGCE, PS-Madrid, caja 2760 ("Quittances du Personnel"), docs. 63, 230, 162, 169, 158, 175 y recibos conjuntos de 11-VIII-37, 6-X-37, 21-X-37, 23-IX-37, 4-X-37, 3-XI-37). Por otro lado, en uno de los cuadros sobre el personal del Comisariado Español del que dispuso la empresa constructora Labelette Frères, se relaciona, además de los mecanógrafos, vigilantes, botones y personal del bar, a José Gans como comisario general y al pintor Hernando Viñas como secretario general; en el buró del pabellón, a Max Aub como comisario adjunto, al ingeniero-consejero Joseph Atili y al agente comercial Emilio Estilhes; entre los dibujantes y diseñadores empleados, a Félix Alonso, Gregorio Muñoz, Antonio Bonet, Luis Mayoral,

en la vitrina de la planta baja, encargándose de su comercialización Juan Larrea, además de editarse diferentes tarjetas postales sobre los mismos.⁷⁶

La Cámara Oficial del Libro de Madrid, dependiente del MIP, fue la encargada de la organización y venta de los libros españoles en la Exposición Internacional de París.⁷⁷ De todos modos, fueron muy variados los organismos oficiales que remitieron e hicieron ediciones especiales de libros, carteles y folletos informativos y propagandísticos sobre sus propias labores (algunos de ellos con intervención de Renau). Esta diversidad la muestran bien, por ejemplo, los acuerdos que sobre esta materia fue adoptando la citada Comisión Interministerial, entre los cuales hasta se refleja el singular papel de los artistas, como es el caso del adoptado en su reunión del 23 de junio de 1937, que resolvía —sin que parezca ser ajena la presencia allí de Renau— que se dedicaran "50.000 pesetas a la edición de folletos de dibujantes españoles, que formarán una colección de unos diez trabajos, que serán vendidos en el pabellón español de la Exposición".⁷⁸ No obstante, entre los trabajos expresamente realizados para el pabellón por los artistas, sin duda adquiere una especial importancia, por la celeridad de la empresa y su resultado, el álbum de dibujos, con sus respectivos textos de pensamientos relacionados con la imagen, *Recuerdos de España*. La iniciativa surgió de una propuesta del Sindicato de Profesionales de las Bellas Artes valenciano, hecha a finales de julio de 1937, que encontró el patrocinio de los ministerios de Instrucción Pública y Presidencia del Consejo.⁷⁹ A pesar de la fecha tan tardía en que se hacía, antes de que mediara septiembre el proyecto ya contaba con la realización de diez mil ejemplares traducidos al francés de este álbum, producido en Barcelona por Seix Barral y que contenía una decena de dibujos, de los que eran autores Cañavate, Ortells, Jesús Molina, Servando del Pilar, Miciano, Girón, Lozano, Juana Francisca Rubio, Quintanilla y Parrilla, y habían recibido comentarios de Antonio Porras, Antonio Machado, Jacinto Benavente, Antonio Zozaya, Enrique Moles, Díaz Canedo, Corpus Barga, Zamacois, Alberti, José Mas y León Felipe.⁸⁰

Pero no fue ésta la única realización, pues, paralelamente, Seix Barral de Barcelona también producía otros diez mil ejemplares del álbum de dibujos *Madrid*, una carpeta de homenaje a esta capital editada por el MIP, nuevamente por iniciativa del citado Sindicato y también con destino al pabellón de París (al que se envió a la vez que la anterior).⁸¹ Contenía ésta, tras la portada de Enrique Climent y el poema introductorio de Machado, láminas grabadas por Gutiérrez Solana, Macho, Miciano, Souto, Molina, Bardasano, Puyol, Espert, Lozano, Del Pilar, Mateos y E. Vicente. Ambos álbumes, además, fueron saludados calurosamente en el mes de octubre por críticos como Antonio Otero y Eduardo Ontañón, que hicieron referencia a su aprecio y a que ya se hallaban agotados desde hacía tiempo.⁸² Mas, apar-



Fachada del pabellón de la República en París, 1937

te de estas carpetas colectivas de dibujos, en el pabellón también se debieron de distribuir, entre otras, las individuales de *El sitio de Madrid* de Francisco Mateos, la colección de diez litografías de Ramón Puyol, los *Dieciséis dibujos de guerra* de Rodríguez Luna, los *Dibujos de guerra* de Arturo Souto o *Galicia mártir* y *Atila en Galicia* de Castela, además de la presencia de diferentes folletos en los que habían participado artistas como Renau.⁸³

Sabemos también que tras la inauguración del pabellón el director general de Bellas Artes continuó en París atendiendo a las instalaciones gráficas de éste y a la redacción de la conferencia que daría ante la OIM. En este último sentido, por ejemplo, existe una

Javier Colmena y Lucha Vargas; como arquitectos, a Luis Lacasa y J. L. Sert; entre el personal empleado en la librería, a Antonio Sáenz de Jubera, Carmen García Antón, María Alonso (esposa del pintor) y Montcha Sert (esposa del arquitecto); y, finalmente, como miembros de la Junta de Relaciones Culturales, a José Bergamín y Juan Larrea (que se especifica que es el encargado de la venta de los aguafuertes de Picasso). (AGGCE, PS-Madrid, caja 1857). En cuanto a la situación en noviembre de 1937, ya nos referimos a la relación y fichas del personal que originó una demanda del Ministerio de Defensa transmitida por el embajador Angel Ossorio (carta al comisario general de 1-XI-1937) y respondida ya por el comisario general adjunto José-Lino Vaumonde (10-XI-1937). Entre otros artistas, delineantes y arquitectos que figuran en estos documentos están Félix Alonso, Gori Muñoz, Francisco Galicia, Javier Colmena, Luis Mayoral, José María de Uzelai, Wilfredo Ubeda, José Luis Sert o Vaumonde (AGGCE, PS-Madrid, caja 1704, leg. 1633).

71 Véase una amplia descripción y comentario de esa labor acometida por Renau y sus colaboradores en Alix, *op. cit.*, 1987, pp. 139-145.

72 Especialmente las casca L. Cigany Photographie, cuyas facturas se extienden entre el 19 de abril y el 24 de julio de 1937, Photo Rap, que especialmente se refieren a fotos sobre la guerra, el País Vasco y España adquiridas por J. L. Sert el 5 y el 12 de julio de 1937, y, sobre todo, del establecimiento Photographies L. Gros de Paris-Neully, las facturas de cuyos más variados trabajos se extienden desde el 18 de junio al 13 de diciembre de 1937 (AGGCE, PS-Madrid, caja 2760).

73 Así, por ejemplo, en la factura n.º 4 de L. Gros, de 1-VII-1937, referida a 197 agrandamientos de 18 x 24, se anota "Doneses par Renau"; en la factura n.º 8 de 9-VII-1937, en el agrandamiento de 120 x 90 del grupo "Miliciens devant tableaux"; se anota "Renau-Tesoro"; en la factura n.º 9 de 9-VII-1937, en el agrandamiento de 45 x 35 del grupo "Theatre en plein air"; se anota "Renau-Misiones"; en la factura n.º 10 de 15-VII-1937 (librada el 10 de julio), en los agrandamientos de los grupos "Les oranges" (170 x 130) y "Doux avant-bras" (50 x 60) y en las tomas de fotos en el pabellón, cliché y pruebas del tema "Doux avant-bras" (también se anota "Renau"; en la factura n.º 11 de 19-VII-1937, en el agrandamiento 60 x 80 del tema "Doux avant-bras" igualmente se anota "Renau". (AGGCE, PS-Madrid, caja 2760, facturas L. Gros).

74 Véase J. Álvarez Lopera: "Aportaciones documentales sobre la edición de grabados de Goya de 1937", *Archivo Español de Arte*, n.º 232, Madrid, CSIC, octubre-diciembre 1985, pp. 413-419.

75 Véase Alix, *op. cit.*, 1987, p. 146.

76 En uno de los cuadros de personal del Comisariado Español, el propio Juan Larrea figura como parte de éste, en calidad de miembro de la Junta de Relaciones Culturales y como "chargé de la vente des eaux-fortes de Picasso" (AGGCE, PS-Madrid, caja 1704, leg. 1633).

77 Así se lo recordaba el subsecretario del MIP, Wenceslao Rocas, al subsecretario de Presidencia, José

Prat, en su oficina de 1-VII-1937, urgiéndolo al mismo tiempo a que se tramitara el pasaporte al secretario de dicha Cámara, Antonio Sáenz de Jubera, para que pudiera trasladarse a París, y a que se facilitase a la Cámara 10.000 francos para atender al viaje y la instalación de los libros. (AGGCE, PS-Madrid, caja 2760, doc. 20).

⁷⁸ En esa misma reunión también se acordaba, por ejemplo, subvencionar "con 40.000 pesetas los gastos de edición del trabajo publicado por el Instituto Nacional de Previsión". En su reunión de 4-VI-1937, la Comisión también trató de la petición de un crédito a este Instituto para realizar un libro sobre su labor, que se regaría en el pabellón, así como "tarjetas de divulgación", con participación en sus gastos de los ministerios de Propaganda y Presidencia del Consejo, y de la gestión del transporte de "dos colecciones de folletos del Ministerio de Trabajo que se encuentran en Madrid". En su reunión de 5-VII-1937 se resolvía apoyar la participación de la Cámara Oficial del Libro de Madrid planteada por Wenceslao Roces. Entre otras remisiones, por ejemplo, el subsecretario del Ministerio de Agricultura informaba el 21-VII-1937 de que el Instituto de Reforma Agraria había enviado, en conjuntos de 25 ejemplares, los folletos "Decreto de 7 de Octubre", "Discurso del Excmo. Sr. Ministro pronunciado en el Teatro Apolo", "Por una Cooperativa en cada pueblo dentro de la Reforma Agraria", "La Reforma Agraria en España", "La siembra", "El barbecho" y "Censos de Campesinos", así como los carteles murales "Propietario faccioso", "Ni un palmo de tierra laborable sin cultivar", "Ni hambre de pan ni de tierra en el campo", "Dos caminos" y "Decreto de 8 de Junio". Recordamos la autoría artística de Renau, al menos, del primer folleto y los dos primeros carteles, todos ellos editados por el Ministerio de Agricultura. (AGGCE, PS-Madrid, caja 2760, docs. 2 y 15).

⁷⁹ Con fecha 26-7-1937, el subsecretario del MIP, Wenceslao Roces, firmaba una carta de presentación dirigida al subsecretario José Prat para que atendiera "a estos amigos del Sindicato de Bellas Artes, que van a exponer un proyecto muy bien ideado para nuestro Pabellón en la Exposición de París" (AGGCE, PS-Madrid, caja 2760, doc. 36). Era el punto de arranque de la iniciativa que ha sido puesta de relieve por Josefina Alix (*op. cit.*, 1987, pp. 147-148).

⁸⁰ Estos colaboraciones también fueron muy rápidas. De hecho, el 31-VIII-1937, José Prat se dirigió a Jacinto Benavente agradeciéndolo en nombre del presidente del Consejo "su generosa aportación a la Edición de *Recuerdos de España*, colección que remitimos al pabellón de la Exposición de París y que su preciada colaboración tanto prestigia y avalora" (AGGCE, PS-Madrid, caja 2760, doc. 37).

⁸¹ *Madrid. Álbum de homenaje a la gloriosa capital de España*, Valencia, Ministerio de Instrucción Pública y Sanidad (Barcelona, Gráficas Sotx Barral), [1937]. Puede consultarse un ejemplar en AGGCE, PS40 Láminas-20.

⁸² Así decía Otero: "Reciente está el éxito extraordinario de su álbum *Madrid* [del Sindicato], que constituye

factura, de comienzos de agosto, emitida por la casa L. Gros y en la que se especifica que los trabajos anotados eran "pour la conférence de Mr. Renau",⁸⁴ así como, el 6 de agosto, el valenciano enviaba un telegrama a José Prat en el que le indicaba: "agotados fondos ruégole si cree conveniente comunique Gaos entregarme dos mil francos para pasar los días que restan instalación definitiva pabellón"; seguido de otro telegrama del subsecretario a José Gaos con la indicación de que se sirviera facilitar esa cantidad a Renau, a justificar con cargo a los créditos de la Exposición.⁸⁵ Esta permanencia en París no le permitió atender a los museólogos británicos F. Kenyon y J. Mann, delegados que visitarían España entre el 12 y 20 de agosto atendidos por Pérez Rubio, pero no debió demorar mucho más su regreso el cartelista, pues, en la segunda quincena de agosto, ya se hallaba en Valencia colaborando con la delegación mexicana llegada al citado congreso internacional allí celebrado, la cual posteriormente organizó la muestra "Cien años de grabado político mexicano", que se celebró en el Ateneo de la ciudad entre el 13 y 31 de ese mes.⁸⁶

El pabellón y la actividad desarrollada en él durante todo el tiempo que permaneció abierto, con todo, siguió siendo importante para Renau durante su regreso a España. De hecho, el 27 de agosto enviaba desde Valencia un telegrama al embajador de España en París, urgiéndole a que se remitiera al MIP un informe sobre el Congreso Mundial de la Documentación Universal, celebrado en esa capital entre los días 16 y 21 de agosto, en el marco de la Exposición Internacional.⁸⁷ Y, paralelamente, el valenciano continuó preparando su informe y conferencia para los museólogos de la OIM, lo que, de hecho, le llevaría de nuevo a París en el otoño de ese año. Mientras, en el pabellón, donde el arquitecto José-Lino Vaamonde, en sustitución de Gaos, había asumido temporalmente la dirección como comisario general adjunto, se seguía con el programa de actividades y la renovación de las instalaciones, en coincidencia, si era posible, con los intereses del momento.⁸⁸ Este parece ser el sentido del telegrama que el arquitecto dirigía a Renau el 27 de octubre a Valencia, en el cual le rogaba que autorizara a recoger de su habitación los planos de las torres de Serranos para proceder a la reforma del *stand* del Tesoro Artístico.⁸⁹ Una tarea que sería seguida más tarde con otros trabajos de fotomontajes acerca de la protección de monumentos y obras de arte.⁹⁰ Con todo, no fueron estos los últimos contactos del valenciano con el pabellón, puesto que a la clausura de la Exposición Internacional, que tuvo lugar el 25 de noviembre de 1937 (posiblemente incluso con asistencia de Renau, que por entonces pronunciaba la conferencia aludida en relación con la OIM), el Museo del Hombre del palacio del Trocadero solicitó a la DGBA que le prestase la colección de trajes, cerámica y objetos de arte popular y la documentación gráfica relacionada que se habían mostrado en el pabellón de España, para una exposición que estaría abierta en sus salas entre mediados de junio y mediados de octubre.

Renau mismo se dirigió el 4 de febrero de 1938, con un telegrama, al subdirector de este museo etnológico parisino, Jacques Soustelle, comunicándole que accedía a sus deseos y que el embajador español se pondría en contacto con él para que verificara el depósito en su museo, contra un recibo e inventario. Y, efectivamente, el 18 de febrero mandaba otro telegrama al embajador Ángel Ossorio aludiendo al enviado antes a la dirección del Museo y solicitándole que realizara la entrega oficial. Ángel Ossorio hizo el encargo, poniéndose previamente de acuerdo con el comisario general José Gaos, quien el 19 de febrero le advertía de la conveniencia de fijar las condiciones de entrega, custodia y devolución de los objetos y dar "forma documental a dicha entrega, ya materialmente hecha por esta Comisaría, dada la necesidad de desalojar urgentemente el Pabellón". De manera que Jacques Soustelle, el 5 de marzo, remitía al embajador una comunicación en la que aseguraba que los objetos solicitados ya se encontraban depositados allí y que, desde el punto de vista administrativo, serían asimilados a las propias colecciones del Museo respecto a las condiciones de seguridad, cuidado y conservación hasta su devolución, adjuntando una relación de los mismos.⁹¹ Pero esta exposición, por problemas internos del centro, se retrasó mucho, hasta que realmente se pudo celebrar entre octubre de 1938 y enero de 1939, lo que paralelamente retrasó también la devolución de las obras, de las cuales ya se hizo cargo el Servicio de Recuperación del Patrimonio, acabada la guerra.⁹²

Tras la crisis ministerial del Gobierno de Juan Negrín a comienzos de abril de 1938, saldada con una honda reorganización que llevaría a éste a equilibrar el peso político prescindiendo de los comunistas en el MIP, el 22 de ese mes, como indicamos, Renau presentó su dimisión como director general de Bellas Artes. Fue nombrado poco después director de Propaganda Gráfica del Comisariado General del Estado Mayor Central, con el grado de comisario de batallón, lo cual supuso un relanzamiento de su creatividad y de su acción propagandista en este nuevo puesto, en el que permaneció hasta el final de la guerra y donde también desarrolló algunos trabajos con una finalidad semejante a la de París, como sus grandes fotomontajes de la serie *Los trece puntos de Negrín*, destinados a la participación española en la Exposición Universal de Nueva York de 1939,⁹³ con la cual el Gobierno pensaba reeditar el éxito de la concurrencia española en la Exposición Internacional gala de 1937, aunque el desenlace de la guerra no lo permitiera.

Estos fueron ya los últimos nueve meses de la intensa actividad que desarrolló Renau durante el periodo bélico, a la que, como él mismo ha narrado, hubo de poner fin el 25 de enero de 1939, pues, en cuestión de minutos, tuvo que salir precipitadamente de su "domicilio de la Bonanova cuando las avanzadas franquistas estaban ya en el Tibidabo", con una familia numerosa de siete personas y dejando

hasta ahora el más alto exponente del arte antifascista. Del álbum *Madrid* se han vendido en la capital de Francia, en pocos días, más de veinte mil ejemplares. Y tanto de allí como de otras capitales europeas siguen llegando los pedidos en tal cantidad, que el sindicato ha pensado tirar otra edición aún más copiosa que la primera. Tiene el álbum-homenaje una serie de láminas admirables a pluma, a lápiz o a acuarela de los más ilustres dibujantes, pintores y escultores de España. La sola enumeración de las firmas que en él han colaborado, junto a unas palabras transidas de honda y alto fervor, de Antonio Machado, da ya una idea de su importancia: José Gutiérrez Solana, Teodoro Micián, Víctor Macho, Arturo Souza, Molina, Bardasano, Puyol, Espert, Julián Lozano, Servando del Pilar, Mateo, Eduardo Vicente y Enrique Climent. También se nos agotó hace ya algún tiempo —me dice un miembro de la Directiva [del Sindicato]— nuestra primera serie *Recuerdos de España*, formada por diez dibujos, en forma de crisis, y otros tantos pensamientos autógrafos de nuestros mejores ilustrados. En esta serie han colaborado, con los dibujantes Molina, Quintanilla, Juana Franciska, Cañavete, Parrilla, Glón, Ortell, Miliano, Servando del Pilar y Lozano, los escritores Díez Canedo, Zamacois, Antonio Machado, *Corpus Bargo*, Alberti, Antonio Porras, José mas, León Felipe, Benavente y Zozaya". Por su parte, Eduardo Otañón indicaba entre la abundante actividad de los dibujantes: "Y ahora *Madrid*", esta cuádrupla carpeta que acaba de editar el Ministerio de Instrucción Pública, con láminas de Solana, Eduardo Vicente, Climent, Francisco Mateos, Servando del Pilar, José Espert, Ramón Puyol, José Bardasano, Jesús Molina, Miciano, colaboración de los escultores Macho y Lozano, y una acuarela de Souto, de gran sobriedad y sugestión. Toda esta actividad, toda esta obra continua de los dibujantes de España, ha creado un público, una visión, un buen perfil de la guerra. Gracias a ella, nuestra lucha tiene un sentido artístico para los ojos extranjeros, un ánimo y un ejemplo para los propios españoles." (A. Otero Seco: "Madrid. El Sindicato de Profesionales de las Bellas Artes, trinchera antifascista", *Mundo Gráfico*, Madrid, 13-X-1937; y E. de Otañón: "Los dibujantes dan el ejemplo.", *El Sol*, Madrid, 17-X-1937; ambos recogidos en M. Á. Gamonal, *op. cit.*, 1987, pp. 111-112 y 290-292, respectivamente).

⁸³ Véase sobre las carpetas citadas y el conjunto de las publicaciones enviadas Alix, *op. cit.*, 1987, pp. 145-151. Además, algunas fotografías de Kollar reproducidas por esta autora (pp. 140 y 150) dan prueba de la presencia en el pabellón de obras como *Gelicia mártir* de Castella o incluso de folletos editados por el Ministerio de Agricultura e ilustrados por Renau, como los ya citados titulados *7 de Octubre. Una nueva era en el campo* o el *Fruto del trabajo del labrador es tan sagrado para todos como el salario que recibe el obrero*.

⁸⁴ Factura n.º 15 de la casa L. Gros, de 2-VIII-1937 (AGGCE, PS-Madrid, caja 2760, facturas L. Gros).

⁸⁵ Telegramas de Renau a Prat de 6-VIII-1937 y de Prat a José Gaos de 6-VIII-1937 (AGGCE, PS-Madrid, caja 2760, doc. 20). Igualmente, Renau firmaba el 11-VIII-1937 por delegación el cobro del salario del mes de

agosto correspondiente a Gori Muñoz (que también recibían conjuntamente respecto a esos meses los compañeros del equipo Félix Alonso y Alberto Sánchez; del mes de julio Antonio Bonet, y del 20 de julio al 20 de agosto Javier Colmena). (AGGCE, PS-Madrid, caja 2760).

⁸⁸ Según José Chávez Morado, que junto con Fernando Gamboa eran los únicos pintores de la delegación, el montaje de la exposición en Valencia fue realizado por ellos dos, a quienes se unió Renau y otro compañero. (Manuel García: "Presencias mexicanas en Valencia [36-39]. Cabada, Chávez y Gamboa", *Batúa*, n.º 5, Valencia, otoño-invierno 1996, pp. 146-157).

⁸⁷ Telegrama de 27-VIII-1937, AGA, Asuntos Exteriores, 10 [96], caja 54/11254, exp. 6240.

⁸⁸ Sobre el conjunto de las obras y trabajos suplementarios que se realizaron en el pabellón hasta el 25-IX-1937, resultan de gran interés las relaciones-facturas de la casa Entreprises Labalette, la cual, además de la obra de construcción, se encargó de la realización del mobiliario y los pequeños trabajos de instalación. El propio Vaamonde enviaba a esta casa un adelanto sobre tales cuentas el 5-X-1937 y otro el 22-X-1937. El administrador de la empresa, en su carta de 19-II-1938 al comisario general del pabellón, le expresaba ya su satisfacción con él y sus colaboradores, que habían permitido la buena edificación del pabellón y la realización de sus trabajos de detalle. (AGGCE, PS-Madrid, caja 1857).

⁸⁹ Telegrama de Vaamonde a Renau, 27(I*)-X-1937, AGGCE, PS-Madrid, caja 1704, leg. 1633.

⁹⁰ En este sentido son de gran interés las facturas emitidas por la casa L. Gros el 2-XII-1937 y 3-XII-1937, en concepto de agrandamientos de fotos para el primer piso del pabellón, referidas a "Protection des monuments" y "Protection oeuvres d'art", cuyas temáticas eran, en la primera factura, armaduras de protección, Goya, interior demolido de Madrid, tumba de Cisneros, Alcalá de Henares, fuente, Neptuno, revisión de tapices, "photomontage protection oeuvres d'art", etc., y en la segunda, trabajos encargados por Gori Muñoz sobre "Protection des monuments". (AGGCE, PS-Madrid, caja 2760).

⁹¹ Véase el telegrama del director general de Bellas Artes al embajador de España (Barcelona, 18-II-1938), el telegrama del embajador a la DGBA (París, 19-II-1938); la carta de José Gaus al embajador (París, 19-II-1938), que reproduce el telegrama de Renau de 4-II-1938, y la carta de Jacques Soustelle al embajador español (París, 5-II-1938), que adjunta el inventario de objetos depositados en el Museo. (AGA, Asuntos Exteriores, 16 [96], caja 54/11097, exp. 4491).

⁹² Véase Alix, *op. cit.*, 1987, p. 189.

⁹³ Renau, que afirmó que "el período más bajo" de su productividad artística precisamente fue el de su gestión como director general de Bellas Artes, también añade: "Sólo la parte gráfica del pabellón de España en la Exposición Internacional de París, 1937, y los grandes fotomontajes sobre los llamados '13 puntos de Negrián' (destinados a la Feria Interna-



Fachada del pabellón de la República en París, 1937

todas sus pertenencias en Barcelona.⁹⁴ Ya entonces intuyeron muchos responsables oficiales lo que la marcha en estas condiciones, tan generalizables, significaría para la reconstrucción en la memoria de toda aquella actividad. El mismo Renau, ante la falta de documentación más precisa sobre uno de los hitos más destacados de su gestión en la DGBA, como fue el conseguir la participación de Picasso en el pabellón español de 1937 que dio origen a *Guernica*, ha apostillado lo que, ya desde la caída de Barcelona, se imponía con la retirada, haciendo más difícil la posterior reconstrucción de hechos y gestiones como aquella:

...me gustaría describir la trágica y ejemplar retirada de los luchadores republicanos hacia la frontera francesa, que me tocó parcialmente controlar en mi función de comisario político de batallón. Pues sólo a escala del pueblo que tenemos puede uno medir casos tan insólitos como el del *Guernica*... Con el fin de preservar en lo posible la suerte de quienes no pudieran salir, iban sistemáticamente quemándose ficheros y archivos de ministerios, sindicatos, etc., que contenían documentos que hoy serían de un valor inestimable. Y nosotros lo sabíamos. Como sabíamos también lo que se nos venía encima con la derrota de la República. Y hubo que optar entre el valor de los papeles para la historia y el de las vidas de quienes estaban haciéndola.⁹⁵

Luego, al otro lado de los Pirineos, le esperaban los campos de concentración, pero también la solidaridad para con él de Picasso:

Cuando en 1939 salí del horrendo campo de concentración de Argelès-sur-mer, Picasso me envió 1.500 francos cada uno de los tres meses que permanecí en Toulouse. Luego me enteré de que otros intelectuales españoles refugiados también habían recibido su ayuda. De modo que, con toda probabilidad, Picasso devolvió con creces los famosos "150.000 francos —de entonces—" que había recibido de la República en concepto de los gastos que pudiera ocasionarle la ejecución de una obra aún desconocida.⁹⁶

Mas estos meses sólo eran la primera etapa de un exilio mucho más largo, que continuaría, a partir de su arribo el 27 de mayo de 1939, en la capital de México;⁹⁷ y luego, desde marzo de 1958, en Berlín oriental, siempre unido su trabajo al mundo de la cartelística y la publicidad gráfica, ámbito en el que logró acreditar sobradamente su saber y profesionalidad. En España, sin embargo, poco bueno le esperaba con el régimen triunfante en la guerra, pues, como ocurrió a muchos otros republicanos, se procedió a incoar su expediente de responsabilidades políticas.⁹⁸ Mientras, Renau continuó en el exilio y únicamente decidió retornar —y en estancias esporádicas— a partir de la muerte de Franco y la realización de la muestra "España. Vanguardia artística y realidad social. 1936-1976" para la Bienal de Venecia de 1976, en la que incluso se llegó a reconstruir el pabellón español de 1937 en París y para la cual fue requerido el valenciano por sus organizadores.⁹⁹ Era el comienzo de la recuperación de una de las páginas más notables de nuestro arte de una brillante centuria, esa a la que en más de una ocasión nos hemos referido como nuestro Siglo de Plata.

cional de New-York, 1939) fueron hechos dentro del tiempo de mi cargo" (Renau, *op. cit.*, 1980, p. 14). Sin embargo, estos irrenunciables postulados de paz del jefe del Gobierno no se hicieron públicos hasta el 30 de abril de 1938 y, lógicamente, este trabajo de Renau es posterior.

⁹⁴ Renau: "Albures...", manuscrito chado, 1981, pp. 4-5.

⁹⁵ *Ibidem*, 1981, pp. 21-22.

⁹⁶ *Ibidem*, 1981, p. 143.

⁹⁷ Véase M. Cabañas Bravo: *Rodríguez Luna, el pintor del exilio republicano español*, Madrid, CSIC, 2005, pp. 110-113, 149-156.

⁹⁸ Existen dos expedientes de responsabilidades políticas contra él. Uno es el seguido por el Tribunal Regional de Responsabilidades Políticas de la Audiencia Provincial de Madrid, incoado el 27-VI-1940, con fallo por el Tribunal Nacional el 17-III-1945 (condena a seis años de inhabilitación absoluta y pago de 50.000 pesetas), que fue sobreseído por el Juzgado Especial de la Comisión Liquidadora de Responsabilidades Políticas el 28-VI-1962 (AGA, Justicia, [7], caja 42/2858, exp. 5212). Otro es el expediente seguido contra él por el Tribunal Nacional de Responsabilidades Políticas, también incoado el 27-VI-1940, con fallo el 17-III-1945 (condena a seis años de inhabilitación absoluta y pago de 50.000 pesetas, devuelto a la Audiencia Provincial de Madrid el 11-IV-1945 (AGA, Justicia, [7], caja 75/750, exp. 1796-163).

⁹⁹ La muestra, que fue organizada por una amplia comisión de historiadores y artistas (Tápies, Saura, Ibarrola, Equipo Crónica, Josep Renau, Alberto Corazón, Oriol Bohigas, Pérez Escollano, Tomás Llorens, Veleriano Bozal, Inmaculada Julián, José Miguel Gómez y Manuel García), tuvo tres secciones, una dedicada al arte y la realidad sociopolítica en la guerra civil, con la reconstrucción del citado pabellón del 37; otra que de forma monográfica presentaba a artistas ligados a la actividad de ese momento (Picasso, Miró, Alberto, Julio González y Renau); y, finalmente, una tercera que mostraba un desarrollo crítico de la escultura y pintura desde entonces, con obra de numerosos artistas. Lógicamente, por otro lado, la muestra no pudo estar exenta de polémica, máxime cuando el catálogo fue retenido, por mandato judicial, ante el supuesto delito de propaganda ilegal. Con algunas modificaciones y en medio de gran polémica, de diciembre a febrero de 1977, la exposición fue presentada en la Fundación Joan Miró de Barcelona ("Avanguardia artística i realitat social a l'Estat espanyol: 1936-1976") y para la ocasión, el catálogo, que no pudo ser comercializado por las razones referidas, fue publicado en forma de libro (V. Bozal y T. Llorens [eds.], *España. Vanguardia artística y realidad social, 1936-1976* [Venecia, 10 junio - 10 octubre 1976]; Barcelona, G. Gili, 1976). La revista *Comunicación XXI* lanzó un número extraordinario titulado *Venecia 76. Toda una polémica* (n.º 31-32, Madrid, 1977), donde reflejó todo el debate y ambiente vivido con esta exposición, que dio pie a Renau para su retorno a España.

Josep Renau y su familia con Rosa esposa de Ángel Gaoi y Josefina, hermanas de Manuela Ballester, México, noviembre de 1941

