

Picasso y su ayuda a los artistas españoles de los campos de concentración franceses

Por Miguel Cabañas Bravo
Dpto. Historia del Arte, IH, CSIC

Mucho se ha hablado del papel de apoyo que cumplió Picasso durante la guerra civil española a favor de la causa republicana, el cual dejara entre sus resultados uno de los cuadros de historia más famosos de la historia del arte: el *Guernica* (Fig.1). Sin embargo, se conocen mucho menos sus inmediatas respuestas, tras el desmoronamiento de la República, a las desesperadas demandas de ayuda lanzadas desde el sector intelectual y artístico-cultural. Entre ellas, ocupa un puesto privilegiado la atención prestada a diversos colegas españoles que reclamaron su ayuda para eludir o salir de los campos franceses de hacinamiento.

Nuestra intención es, en consecuencia, revisar y contextualizar esta última actuación del malagueño, centrándonos especialmente en el diferente caso de tres pintores sobre quienes se sabe de su ayuda directa: Manuel Ángeles Ortiz (1895-1984), Pedro Flores (1897-1967) y Antonio Rodríguez Luna (1910-1985); a quienes, no obstante, emparentaba una similar trayectoria previa de profesores de instituto y de compromiso con la República (con visibilidad confluyente con la de Picasso, por ejemplo, en la participación de todos ellos en el pabellón español de la Exposición Internacional de 1937 en París). Mas, aunque la intervención de Picasso respecto a ellos es bastante representativa del auxilio prestado a los artistas españoles que acudieron a él ante el mismo trance, hay que comenzar indicando que sólo se trata de unos casos significativos con referencias, de una ayuda más amplia de la que, directa o indirectamente, también se beneficiaron, además de sus propios sobrinos, los pintores Xavier y Josep Vilató Ruiz (J. Fin), a quienes sacó del campo de Argelès-sur-Mer, artistas como los escultores Baltasar Lobo y Apel.les Fenosa, socorridos económicamente, Antoni Clavé y Carles Fontseré, auxiliados paralelamente a Flores, o Josep Renau, Miguel Prieto, Ramón Gaya, etc., a los que prestó una ayuda común a los miembros del consejo editorial de la revista valenciana *Hora de España* y a la Junta de Cultura Española, fundada en 1939 en París.

* * *

Pablo Picasso no había sido un artista especialmente preocupado por la política, pese a sus juveniles simpatías barcelonesas hacia los anarquistas y algunas otras muestras puntuales sobre su posición ideológica, especialmente evidenciadas con su acercamiento al surrealismo. Pero esto iba a cambiar a lo largo de los años treinta y, especialmente, tras el surgimiento de la guerra civil española. El acercamiento al

surrealismo, de hecho, también fue dotando a su pintura de tensiones, obsesiones y angustias, de manera que, entre 1930 y 1935, con frecuencia llevó a su producción temas como los del mito de minotauro, con su carga trágica y elegíaca, y las corridas de toros, con su ritual de enfrentamiento del toro y el caballo en el ruedo, asuntos ambos que estuvieron en la base su creciente interés por el tema de la agresión y la violencia. Todo ello, además, se halla en la misma línea de incremento de su politización que, sin duda, potenciará su unión con Dora Maar (una concienciada fotógrafa y artista, amiga de los surrealistas, que le presentó en 1936 Paul Eluard) y, sobre todo, el estallido en 1936 del conflicto bélico¹.

A partir de aquí, por consiguiente, fueron abundantes las muestras de apoyo del malagueño a una República que, en 1936, a iniciativa del director general de Bellas Artes, Josep Renau (Fig.2), tuvo el detalle reconecedor –y no menos propagandístico– de nombrarle director del Museo del Prado², aunque no llegara a ocupar el cargo. Por propia iniciativa, Picasso también realizó, en enero de 1937, su irónico lienzo *Figura de mujer*, a cuya reaccionara caracterización le acompaña una inequívoca leyenda: “Retrato de la marquesa de culo cristiano echándoles un duro a los soldados moros defensores de la virgen” (Fig.3), con el que su autor crítica a los principales apoyos del bando sublevado: la Iglesia, la aristocracia y el ejército de África. E, igualmente, ese mismo mes, comenzó a elaborar su aguafuerte-aguatinta *Sueño y mentira de Franco I-II*, dos planchas divididas en viñetas, al modo de las tradicionales aleluyas españolas, de propósito eminentemente propagandista y antifranquista, que fueron acabadas en junio de 1937, tras haber sido entregado el *Guernica*.

1 CABAÑAS BRAVO, Miguel: *El arte posicionado. Pintura y escultura fuera de España desde 1929*, Madrid, Espasa Calpe (Col. “Summa Artis”, nº 48), 2001, pp.66-80

2 La verdadera iniciativa del nombramiento, que el malagueño aceptó y plasmó el ministro de Instrucción Pública, Jesús Hernández, en la Orden de 19-IX-1936, pocos días después de que asumiera el cargo Renau (7-IX-1936) y el ministro hubiera anunciado la iniciativa en la prensa (“Entrevista con Jesús Hernández”, *Mundo Obrero*, Madrid, 12-IX-1936), pese a todo, está llena de incertidumbres. En el Archivo Histórico Nacional (AHN), no obstante, se conserva un documento, sin fecha, de Antonio Deltoro, que fuera por entonces secretario personal de Renau, en el que indica sobre el hecho: “El impacto de nuestra guerra fue definitivo en la obra de Picasso y en su actitud humana y política posterior. Un hecho no suficientemente conocido originó su incorporación activa a nuestra causa. La Dirección del Museo del Prado estaba vacante y, como en otras ocasiones, se podía ocupar por cualquier figurón al uso; pero el momento exigía otra cosa. 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 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 (esta o parecidas eran sus palabras).” El mismo Renau, además, en un libro sobre su propia gestión en torno a Picasso y el “Guernica”, precisamente titulado *Albures y cuitas con el “Guernica” y su madre*, varias veces rehecho, con una última versión firmada en 1981 y aún inédito, que sepamos (aunque con extractos en *Cimal*: RENAU, J.: “Albures y cuitas con el ‘Guernica’ y su madre”, *Cimal: Cuadernos de Cultura Artística*, nº 13, Valencia, Mayo 1982, pp.20-27), no sólo recoge también este escrito, sino que comenta ampliamente el episodio y otros relacionados con su gestión y el apoyo del pintor malagueño a la causa republicana. (AHN, Diversos y Colecciones, Bellas Artes, Leg. 391). Por otro lado, del carácter propagandístico que revistió el citado nombramiento, del que el malagueño siempre se sintió orgulloso, puede dar ejemplo cómo, en diciembre de 1937, la prensa republicana aireó cuanto pudo el telegrama enviado por Picasso al Congreso de Artistas Americanos que se celebraba en Nueva York, en el que excusaba su presencia y daba 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 ALVAREZ LOPERA, José: *La política de Bienes Culturales del Gobierno republicano durante la guerra civil*, Madrid, MCU, 1982, vol. 1, p.140).

En la misma línea, este magno lienzo-mural provino, en cambio, de un importante encargo oficial de la República Española (otra vez vía Josep Renau), en principio sin temática concreta y destinado a ser exhibido en la gran llamada de atención sobre la situación republicana con la que se concibió el citado pabellón español de 1937 en París. Trascendiendo al conocido hecho inspirador, incluso al documento histórico sobre unas circunstancias concretas, la obra final del *Guernica*, que estuvo precedida de numerosos apuntes, estudios y bocetos preparatorios, acabaría por convertirse en todo un símbolo universal e intemporal del lado más destructivo de la naturaleza humana. Poco nuevo cabe añadir sobre este trascendente encargo, de sobra conocido y culminación creativa del citado proceso de concienciación política de su autor. Ante el gran cuadro, como punta de lanza, revistas de gran prestigio en el mundo artístico y cultural, como *Nueva Cultura*, de Valencia, detrás de la que también estuvo Renau; *Cahiers d'Art*, de París, fundada por Christian Zervos, o *Frente a Frente*, de México, órgano de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, bien pudieron argumentar en diversos contextos y con gran énfasis el apoyo de Picasso a la causa republicana³. Pero también conviene hacer notar que, el mismo drama general inspirador del *Guernica*, originó las obras del llamado post-scriptum, dominadas por el rostro femenino llorando, y que, dada la notoriedad del mural y su obra circundante, el conjunto fue aprovechado para organizar exposiciones en varios países y ciudades (Oslo, Copenhague, Estocolmo, Gotemburgo, Londres, Manchester, Nueva York, Los Ángeles, San Francisco, Chicago, Harvard, etc.)⁴, con las que ir recaudando fondos con destino a la ayuda de los españoles exiliados (Fig.4). Además, el mismo Juan Larrea, testigo aventajado en París de su ejecución e impulsor del citado peregrinaje de las obras –a las que dedicó un pionero e importante ensayo en 1947–, además de proclamar que su autor siempre sería para los que se mantenían en la difícil situación de exiliados “un símbolo primordial”, insistió en que el activo compromiso de Picasso había ido mucho más allá durante el período bélico, recordando que, desde los

3 Así, por ejemplo, además de otras referencias, la primera reproducía en el verano de 1937, a páginas completas, los diferentes estados de elaboración del *Guernica* y la carpeta, con texto y 18 aguafuertes, de *Sueño y mentira de Franco*. Todo ello precedido 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*, nº 4-5, Valencia, Junio-Julio 1937, pp.3-13). *Cahiers d'Art*, aparte de publicar en su número 1-3 de 1937 un artículo de José Bergamín que identificaba a Goya y Picasso (pp.5-35), la serie *Sueño y mentira de Franco* (pp.37-50) y un poema de Paul Eluard sobre la ciudad de Guernica (p.36), dedicó su número monográfico 4-5 de 1937, 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 Mabilie (p.118), Eluard (p.123), Michel Leiris (p.123), Bergamín (pp.135-140) y Juan Larrea (pp.157-159), quien se centraba más en Miró. La revista mexicana, por su parte, también se refirió a la actuación y sentido de Picasso y el *Guernica*, obra de un gran español y un patriota al que de nuevo se comparaba con Goya. Aunque, entre los elogios prodigados, llegaba a atribuirle desmedidas actuaciones en las que no intervino, como las siguientes: “Nombrado Director del Museo del Prado por el Gobierno de la España Republicana, acepta desde luego con entusiasmo y con plena conciencia de su papel, de suma importancia. De esta tarea y de su acercamiento decidido al pueblo de su país, el gran pintor saca lecciones admirables que dar al mundo. En Valencia tiene oportunidad de examinar el estado de los cuadros que los defensores de Madrid han sacado del Museo del Prado, al que los rebeldes fascistas bombardearon infinidad de veces. (...) Organiza entonces una exhibición de esas obras en París, para que el mundo entero contemple allí la prueba palpable de cómo el pueblo de España vela por el arte y la cultura”. (CRESPO DE LA SERNA, J.: “Un suelo magnífico”, *Frente a frente*, nº 13, México, enero 1938, pp.9 y 18)

4 CHIPP, Herschel B.: *Picasso's Guernica*, Los Ángeles, University of California Press, 1988, pp.156-169

inicios de la guerra, éste incluso facilitó la compra de armas y subvencionó luego en Madrid y Barcelona comedores infantiles que llevaron su nombre⁵.

No resulta extraño, pues, que también interesara entre el pueblo la figura comprometida de Picasso y que se le recordara en los últimos momentos de la guerra para alentar la resistencia y la combatividad. De hecho, ese fue el objetivo de la última conferencia que, desafiando los peligros, se pudo pronunciar en el Ateneo de la Barcelona republicana, la cual precisamente fue dedicada a Picasso, insistiendo en cómo a través de obras como su *Guernica* o su *Sueño y mentira de Franco*, se había hecho símbolo portavoz del sentir colectivo del momento⁶.

Por otro lado, Picasso, aparte de facilitar el activo peregrinaje del gran lienzo-mural, también convertido en símbolo exiliado, durante el período que siguió al desenlace bélico español, no sólo ayudó a los exiliados de diferentes formas, sino que asimismo, con las limitaciones que pronto impondría la nueva guerra internacional, firmó diferentes declaraciones en favor de la República, participó con intelectuales y artistas en varias asociaciones y exposiciones antifranquistas y realizó una afectada producción que, como podríamos sintetizar en *Gato devorando a un pájaro* (1939), *Pesca nocturna en Antibes* (1939), *El hombre del cordero* (1943-1944), *El osario* (1944-1946) o el *Monumento a los españoles muertos por Francia* (1945-1947), muestran por donde fue pasando el sentir concienciado del malagueño. Paralelamente, aunque su presencia entre los escritos y los miembros directivos de varias actuaciones y asociaciones de los primeros años, esencialmente se debiera a su carácter testimonial y prestigiador, también conllevó implicaciones de ayuda más directa. Así, no sólo se contó con Picasso en 1938 para ciertas iniciativas expositivas –paralelas a prolegómenos asociativos–, acaso tendentes a emular, más privada y modestamente, la experiencia del pabellón oficial de 1937; sino que, antes de julio de 1939, ya finalizada la guerra, el malagueño había entrado a formar parte del recién creado Comité de Ayuda a los Intelectuales Españoles en Francia (presidido por el escritor y senador francés René Jouvenal y al que, entre otros, también pertenecían

5 Con ocasión de la inauguración en 1940, en el MoMA de Nueva York, de una exposición de Picasso presidida por el *Guernica*, Larrea, que daría cuenta de ella en el primer número de *España Peregrina*, dirá: “Picasso será siempre para nosotros un símbolo primordial en este filo en que estamos. Su triunfo actual es considerado por nosotros como nuestro. Al felicitarnos por él nos felicitamos también de que una gran parte de su obra se encuentre en América...”. Incluso insistirá sobre el ensanchado compromiso del pintor: “¿Se sabe que desde el primer momento de la guerra,..., estuvo Picasso facilitando, a cuantos se lo pidieron, lo necesario para que no faltaran al pueblo español armas con que defender sus vidas de la agresión injusta? ¿Se sabe que cuando penetraron las tropas facciosas en Madrid hallaron funcionando en la capital invicta, como antes los habían encontrado en Barcelona, cuatro comedores infantiles subvencionados por centenares de miles de francos por Picasso, que ostentaban abiertamente su nombre?” (recogido en *España Peregrina*, véase LARREA, J.: “A manera de epílogo”, en *España Peregrina*, edición facsímil (nº 1 a 9, 1940-1941, y 1ª ed. del 10, que quedara inédito, preparada por Larrea), México, Alejandro Finisterre, 1977). Véase también de LARREA: *Guernica. Pablo Picasso*, Nueva York, Curt Valentin, 1947 (edición española en Ed. Cuadernos para el Diálogo, 1977).

6 La conferencia estuvo a cargo de la diputada y crítica de arte Margarita Nelken, quien luego recordó en sus inéditas memorias, bajo el epígrafe “La voz colectiva de Picasso”, la emoción y gravedad que revistió el acto para el público que acudió a escucharla: “centenares de hombres y mujeres [que] conscientemente, se jugaban la vida al albur del adelanto o el retraso de un bombardeo, (...). Todos, serenamente, con conocimiento cierto del peligro, habían venido a escuchar una conferencia que formaba parte del programa de resistir, no sólo físicamente, materialmente, sino también con todos los recursos espirituales”. (NELKEN, M.: *Presencias, evocaciones*, México, Abril, 1947, manuscrito inédito, pp.38-41, AHN, Diversos, Títulos y familias, Leg. 32244, exp.4).

Cassou, Bergamín, Le Corbusier, Aragon, Malraux, Marquet, Perret o Tzara), entidad a la que, además, el pintor cedió el 25% de sus ventas de obras en Estados Unidos⁷ y con la que colaboró directamente en algunas actuaciones, como la de sacar a ciertos españoles de los campos de concentración y su evacuación hacia otros países. Incluso, también en el 16 de ese mismo mes de Julio, Picasso participó en la galería J. Bucher-Myrbor, junto a artistas como Miró, Óscar Domínguez, Bores, Viñes, Torres García, Arp, Braque, Chagall, Dufy, Gross, Kandinsky, Leger, Lipchitz, Matisse, Marcoussis, Man Ray, Ernst, Masson, Viera y otros, en una exposición a favor de los niños españoles⁸.

Poco antes, Picasso había pasado a ser miembro de la Junta de Cultura Española, creada en marzo de 1939 en París, bajo los auspicios de las embajadas de España y México. Presidida por José Bergamín y con Juan Larrea como secretario, además de Picasso, la Junta contó entre sus integrantes –aunque en diferentes momentos y circunstancias– con artistas y creadores como Josep Renau, Rodríguez Luna, Miguel Prieto, Roberto Fernández Balbuena, Rodolfo Halffter o Eduardo Ugarte y escritores e intelectuales como Joseph Carner, Emilio Prados, Corpus Barga, Antonio Sánchez Barbudo, José Herrera Petere, Joaquín Xirau, Agustín Millares, Antonio Sacristán, José Bejarano, Ricardo Vinós, Joaquín Xirau, etc. La llegada a México de buena parte de sus integrantes supuso, no obstante, además de la creación tanto de su órgano de expresión (la revista *España Peregrina*, aparecida en febrero de 1940), como de su nueva sede en la capital azteca (la Casa de la Cultura Española, inaugurada al mes siguiente con una gran exposición de “pintura en el destierro”)⁹, ambas presididas por Bergamín, la reestructuración de su composición y finalidad¹⁰, aunque siempre manteniendo a Picasso

7 Javier Tusell, que parte de la documentación privada del artista del Museo Picasso de París, previo a la constitución en 1939 de dicho Comité, señala la existencia de dos iniciativas frustradas de exposición. Una con la que, en febrero del 1938, el Comité para la Defensa de la Cultura Española y la Asociación de Pintores y Escultores de la Casa de la Cultura, a través de Tristan Tzara y el escultor Lipchitz, se dirigieron a Picasso para pedirle su colaboración en una muestra “excepcional” de ayuda del pueblo español, y, otra, cuya propuesta partía, en abril del mismo año, de hispanistas como Jean Cassou y Marcel Bataillon, pertenecientes al joven Centro Cervantes (que pretendía constituirse en un centro de referencia documental sobre la España republicana y del pasado y “de acogida de los intelectuales españoles” que residieran o pasaran por París), para la que ya contaban con la disposición de varios artistas españoles residentes en París (González de la Serna, Miró, Mateo Hernández, Julio González, García Condoy, Lagar), a la que se sumaban otros tantos de la vanguardia (Leger, Lurçat, Dufy, Laurens, Fleundlich, Lipschitz) y el apoyo de la galería Wildenstein. (TUSELL, Javier: “Entre política y arte. Españoles de París en Praga (1946)”, en *Artistas españoles de París: Praga 1946*, Madrid, Sala Casa del Monte (Caja de Madrid), Diciembre 1993-Enero 1994, p.77-82)

8 En total figuraban 74 artistas plásticos, comprendiendo también la muestra libros y fotografías originales de, entre otros, P. Valéry, Eluard, Brassai, Capa y Gerda Taro; además de dibujos de niños españoles. (Véase FERNÁNDEZ, Dolores: “Acerca de los artistas españoles en Francia y su relación con Picasso”, en MANCEBO, M.F.; BALDO, M. y ALONSO, C. (ed.): *L'exili cultural de 1939. Seixanta anys després*, vol.1, Valencia, Universitat de València, 2001, p. 81)

9 Así lo anunció, por ejemplo, la revista *Romance*, que dirá: “Para celebrar la inauguración oficial de su casa –que lleva el nombre de Casa de la Cultura– la Junta de Cultura Española abrirá al público mexicano, el día 16 del mes actual, en sus salones de la calle Dinamarca, 80, una interesantísima exposición colectiva de pintura española moderna”; comentado luego la participación que se esperaba y la gran expectación que causaba en México (“Exposición de pintura española. Organizada por la Junta de Cultura Española”, *Romance* n° 4, México, 15-III-1940, p.7)

10 Los orígenes se remontan a octubre de 1938 y la llegada con misión de apoyo cultural de Bergamín a la Embajada de España en París, donde también se hallaba dedicado a tareas similares Juan Larrea. Ambos tomaron la iniciativa de convocar una reunión para planificar una futura vida intelectual en el exilio. Así, el 13 de marzo de 1939, acogidos por Marcel Bataillon en el Círculo-Centro Cervantes, se debieron

(Fig.5). Y es que, dado el apoyo y notoriedad del pintor, pese a su ausencia física de México, no sólo fueron frecuentes las referencias a él en la revista de la Junta y en otras, sino que también, la misma exposición inaugural de la referida sede de la Junta en México, además de la obra de los exiliados, contuvo prácticamente una exposición monográfica sobre Picasso, la mayor que se había visto hasta el momento en el país azteca¹¹ (Fig.6).

Pero volviendo a Francia y a los momentos más duros que vivieron los artistas españoles en los campos de concentración, la demanda de ayuda directa a Picasso, debió ser constante y, además, sobre todo tipo de cuestiones. Mercedes Guillén, esposa del escultor Baltasar Lobo, uno de los artistas a quienes en 1939 atendió el malagueño económicamente, al igual que a Apelles Fenosa, a quien compró numerosas esculturas¹²,

reunir con ellos, atendiendo a la invitación conjunta, Carner, Juan M. Aguilar, Fernández Balbuena, Corpus Barga, Pedro Carrasco, José Gallegos Rocafull, Halffter, Emilio Herrera, Eugenio Imaz, Manuel Márquez, Agustín Millares, Tomás Navarro Tomás, Isabel O. de Palencia, Augusto Pi y Suñer, Enrique Rioja, Luis A. Santullano, Vinós, Xirau y, representado por Larrea, Pablo Picasso. A quienes se sumó el pintor Fernando Gamboa, comisionado por el embajador mexicano en Francia Narciso Bassols. De aquí salió la fundación de la Junta, sus cargos y los propósitos de evitar la disgregación cultural y organizar la emigración hacia iberoamérica. Además de la aportación de la Embajada española, fue importante el apoyo financiero y organizativo de Gamboa, Bassols y su Legación, en la que se hicieron nuevas reuniones y se decidió costear los pasajes e instalación del grueso de los fundadores de la Junta en México, donde ésta tendría una nueva sede y publicaciones (LARREA, "A manera...", *Op. cit.*, 1977 y SANTONJA, Gonzalo: *Al otro lado del mar. Bergamín y la editorial Séneca*, Círculo de Lectores, 1997, pp.15-37). Por otro lado, también Renau se refirió a la composición original de la Junta fundada en París, citando entre sus integrantes a algunos luego no registrados en la reestructuración de México, como él mismo, Antonio Rodríguez Luna, Miguel Prieto, Emilio Prados, Eduardo Ugarte, Julio Bejarano, Herrera Petere y Antonio Sacristán (RENAU, J.: "Exili", *L'Espill* n° 16, Valencia, Tardor, 1982, p.98, citado por GARCÍA, Manuel: "Trayectoria mexicana de José Renau (1939-1958)", *Batlia* n° 5, Valencia, Otoño-Invierno 1986, pp.65-75). Y, como veremos más adelante, lo mismo hizo el escritor mexicano Juan de la Cabada, comisionado por Bassols para conducir a México al grupo de escritores y artistas de la Junta. Lo cierto, en cualquier caso, es que al poco tiempo del arribo a México, la Junta reestructuró sus miembros y sus propósitos, como expuso en el primer número de *España Peregrina* e informó, pidiendo la adhesión, en revistas de los exiliados como *Romance*. De manera que, básicamente, se volvió a los integrantes que citábamos al principio, ocupando la presidencia Bergamín, Carner y Larrea, la secretaria E. Imaz y figurando los demás, incluido Picasso, como vocales, aunque sin que se hallaran varios miembros de los citados por Renau y De la Cabada (*España Peregrina*, n° 1, México, febrero 1940 y "La Declaración de la Junta de la Cultura Española", *Romance* n° 10, México, 15-VI-1940, p.20). Pero los desajustes en la composición de la Junta, como observaremos respecto al caso de Rodríguez Luna, acaso se deban a la urgencia y justificaciones con las que hubo que acometer el asunto de la evacuación de intelectuales y artistas hacia México.

11 En realidad, como manifestaron las crónicas, la llamada "Exposición de Artistas Españoles" se compuso de dos muestras simultáneas. Una sobre Picasso (con tres óleos, la serie *Sueño y mentira de Franco* y numerosas ilustraciones para las *Metamorfosis* de Ovidio) y otra de 74 piezas que, salvo la *Composición* de Joan Miró, concentraba la producción de una serie de artistas españoles llegados al exilio en México: Pablo Almela, Manuela Ballester, Camps Ribera, Enrique Climent, Roberto Fernández Balbuena, José García Narezo, Elvira Gascón, Ramón Gaya, Soledad Martínez, Moreno Villa, Miguel Prieto, Josep Renau, Rodríguez Luna y Elena Verdes, sobre cuya obra se resaltó el arraigo artístico a la tradición española para expresar la amarga experiencia vital reciente y el grado combativo y testimonial existente. Así, el crítico Luis Cardoza y Aragón, en la revista *Romance*, diferenció claramente entre las dos exposiciones y destacó: "Treinta y seis dibujos integran esta exhibición, la más grande que de Pablo Picasso se haya presentado en México. Dos plorantes, prodigiosos, extraordinarios dibujos (¡feliz, Juan Larrea!) catorce ilustraciones para las *Metamorfosis* de Ovidio y dibujos de *Sueño y Mentira de Franco*, en todos presente el aliento de su genio". Reclamando, antes de realizar un juicio crítico de los demás expositores, "un conocimiento más detenido de cada uno de ellos", aunque caracterizaba la producción de algunos (Gaya, Climent, Renau, Rodríguez Luna) y prefería acudir a los comentarios de José Bergamín sobre el sentido combativo que caracterizaba al evento (CARDOZA Y ARAGÓN, L.: "Exposición de Artistas Españoles en la Casa de la Cultura Española", *Romance* n° 5, México, 1-IV-1940, p.7). Un sentido semejante, casi insistente en los mismos nombres, también hubo en la crónica de RODRÍGUEZ LOZANO, Manuel: "La Casa de la Cultura Española y una Exposición de Artistas Españoles", *España Peregrina* n° 3, México, Abril 1940, p.135

12 Movilizado durante la guerra, Lobo cruzó en 1939 la frontera con las tropas republicanas y estuvo en los campos de concentración, donde se dice que halló cierta inspiración en los juguetes que fabricaban las madres refugiadas a sus hijos. Hacia el mes de marzo de 1939 consiguió llegar a París y pronto visitó a Picasso, quien lo socorrió económicamente, como a otros compatriotas. Luego encontró la protección del escultor Henri Laurens (ZARZA, Víctor, texto: *Baltasar Lobo, un español en París*, Madrid, Galería L. Navarro, Febrero-abril 2006, pp.17 y 75). Fenosa, que ya conocía a Picasso desde 1923 y que trabajó durante la guerra en la retaguardia con las Juntas Delegadas del Tesoro Artístico Nacional, protagonizando llamativos salvamentos (véase ALVAREZ LOPERA, J.: *Op. cit.*, 1982, p.128), tras cruzar la frontera fue acogido por la familia Albis y en cuanto pudo telegrafió a Picasso solicitándole ayuda e instalándose cerca, en Versailles. Picasso le hizo encargos, le compró numerosas obras, le facilitó exposiciones y compartieron amistades. Fenosa llegaría a decir: "Picasso me hizo nacer, se lo debo todo". (Véase GARCÍA, Josep Miquel: *Fenosa y Picasso*, Burdeos, París, Lyon Toulouse, Instituto Cervantes, junio-diciembre 2004, pp.7-60)

publicó en 1960 en Madrid, con testimonios directos, la primera obra sobre la llamada Escuela Española de París; y, en ella, ya llamó la atención, suavemente, sobre un tipo de ayuda prestada por el malagueño. Esto es, sobre la recibida por los jóvenes artistas españoles reclusos en los campos franceses de refugiados que le escribieron pidiéndole material pictórico.¹³ Posteriormente, cuando la misma autora escribió una monografía sobre Picasso, también se refirió a la celebración en 1939 de una exposición patrocinada por el malagueño en la Maison de la Culture de París, que tuvo por objeto recaudar fondos para ayudar a los españoles que permanecían en los campos de concentración, quienes se sirvieron del precario material que pudieron hallar en ellos. De manera que la muestra exhibió guitarras elaboradas con latas de sardinas o esculturas realizadas con miga de pan, con maderas de las barracas, con trozos de la alambrada o con jabón; óleos, dibujos, acuarelas y guaches que recogían paisajes y escenas de los campos, retratos, bodegones sobre el rancho, interiores de las barracas, enfermos demacrados, soldados españoles remendándose la ropa; poemas, etc. Por otra parte, también reflejó allí la angustia que padecieron quienes se hallaron sin documentación ni recursos o había perdido la oportunidad de marcharse a América y acudían al autor del *Guernica* con todo tipo de asuntos: “Acercarse a Picasso –indicaba Guillén– era para los españoles el remedio supremo en esta soledad, en esta situación no sólo de abandono, sino también de desprecio... La integridad, la generosidad de Picasso durante esos días de angustia son inolvidables para muchos españoles que lo habían perdido todo”. Y describía así las variadas demandas y la forma de proceder del pintor:

“En la primavera de 1939, a la casa de Picasso, todavía en la Rue de la Boétie, frecuentada por los amigos habituales –pintores, poetas, editores, algún que otro *marchand*–, llegaban muchos españoles que en aquellos días esperaban la posibilidad de quedarse a trabajar en Francia. La casa se llenaba de compatriotas que llegaban a ella como a la tabla de salvación, en busca de una solución eficaz, en muchos casos la única que les quedaba. Picasso se desvivía por todos. Oía a uno tras otro, escribía en un trozo de papel o en la libreta más a mano una palabra, un número, un jeroglífico. Otras veces bastaba una mirada a su amigo Sabartés, casi siempre presente, para que éste comprendiera y apuntase una dirección, un nombre. Su intervención era siempre oportuna y justa: a cada uno lo suyo, lo que necesitase. No preguntaba nada –bastaba que fuera un exiliado español–, escuchaba, y encontraba inmediatamente la solución para cada caso.

13 “Desde un campo de concentración del sur de Francia –comenta la autora–, unos muchachos pintores escribieron a Picasso pidiéndole que les enviara “lo necesario para pintar”. A la mañana siguiente, cuando llegó su amigo Sabartés, le encontró muy preocupado./ –Lee esta carta – le dijo Picasso./ –Sí, hombre, está claro. Quieren que les mandes pinceles, telas, paleta, carboncillo, papel.../ –¿Eso es lo necesario para pintar?... Hay que enviárselo en seguida./ Unos días después, se recibió la carta de gracias de los jóvenes pintores.”(GUILLÉN, M.: *Conversaciones con los artistas españoles de la Escuela de París*, Madrid, Taurus, 1960, pp.30-31)

Interesaba a sus amigos para que colaborasen, ponía en juego su poderosa influencia sin el menor alarde, naturalmente, como si nada de aquello le costase esfuerzo alguno. Unas líneas para obtener un visado, una llamada telefónica para encontrar un trabajo o para organizar una exposición: otras veces se trataba de una recomendación para su propio médico, o para reclamar a un español –al que no conocía– de un campo de concentración, sin olvidar las idas a la prefectura para hacerse responsable, moral y materialmente, de artistas que necesitaban quedarse en París. Al darles el documento obtenido les decía: “Bueno, ahora no os metáis en líos, porque me fusilan a mí”. Y cuando un amigo le pedía una recomendación difícil: “Pero tú quién te crees que soy yo, si soy menos que un guardia civil”¹⁴.

* * *

Fueron muchos los artistas que, de un modo u otro, ayudaron a la causa republicana. Algunos de ellos, como es el caso de Flores, Manuel Ángeles o Rodríguez Luna, pero también el de otros, como Alberto Sánchez, Enrique Climent o Maruja Mallo, de seguro que, además, también se sentían agradecidos con el advenimiento de la República, junto a la que inauguraron una activa vida profesional, que pronto quisieron regularizar como profesores de dibujo de enseñanza secundaria, lo que también dio pie al fomento de las afinidades profesionales e ideológicas entre ellos. De hecho, entre finales de 1932 y el verano de 1933, el gobierno de la República ofertó, a través del Ministerio de Instrucción Pública y con objeto de reducir el peso de la enseñanza secundaria impartida por religiosos, un Cursillo de selección de plazas de Profesor de Dibujo para instituto. Se convocó un gran número de plazas (al que acudieron más de novecientos aspirantes) y los primeros ejercicios de selección se llevaron a cabo en Madrid, luego los seleccionados podían efectuar el Cursillo de Formación del Profesorado en Madrid o en Barcelona. Con objeto de realizarlo y preparar la oposición, en el verano se constituyó en Madrid, al igual que en otras ciudades, un grupo de artistas que básicamente estuvo formado por los artistas citados. Todos ellos acabaron obteniendo plaza en diferentes destinos (que aunque les alejaron de Madrid, no interrumpió la estrecha amistad alcanzada), de los que tomaron posesión en 1933, por lo que se les acabó conociendo como Profesores Cursillistas del 33¹⁵. Por otra parte, también cabe indicar que la ocasión de tales agrupaciones de artistas en Madrid y en otros lugares, sin duda originaron o coadyuvaron a crear –además de servir luego de sostén y empuje de sus actividades– asociaciones de

14 GUILLÉN, M.: *Picasso*, Madrid, Siglo XXI, 1975, pp.28-42

15 Entre las plazas que se cubrieron en 1933, varios artistas las ocuparon en centros de Barcelona, como Flores la del Liceo Balmes, Manuel Ángeles la del Instituto Maragall, Climent la del Instituto Salmerón y Rodríguez Luna la del Instituto de Mataró. Alberto Sánchez, en cambio, fue destinado al Instituto de Segunda Enseñanza de El Escorial y Maruja Mallo al Instituto de Arévalo (Ávila). Entre otros grupos, como el de artistas valencianos, predominaron destinos cercanos, que llevaron a Antonio Ballester al Instituto Blasco Ibañez de Valencia, a Francisco Carreño al Instituto Luis Simarro de Xàtiva y a Rafael Pérez Contel al Instituto de Alzira.

signo político-cultural, como la Unión de Escritores y Artistas Proletarios (UEAP), encabezada por Renau y nacida en 1932 en Valencia o las Asociaciones de Escritores y Artistas Revolucionarios (AEAR), surgidas al año siguiente en Madrid (a la que pertenecieron Rodríguez Luna, Alberto, Miguel Prieto, Cristóbal Ruiz, Pérez Mateos, Isaías Díaz, etc.), Barcelona y Sevilla, las cuales hicieron surgir varias publicaciones y organizaron algunas exposiciones. Muchos de aquellos profesores –y entre ellos los que nosotros significábamos–, quedaron así comprometidos con el sostenimiento de la República y su política¹⁶.

De hecho, todos ellos, que ya desde sus diferentes destinos vivieron e interiorizaron la experiencia revolucionaria asturiana de 1934, al estallar la guerra civil, que curiosamente les sorprendió en Madrid realizando un nuevo cursillo para revalidar su puesto¹⁷, se pusieron del lado republicano y tomaron parte activa desde su profesionalidad. Acabada la guerra, mientras casi todos eran internados en los campos de concentración franceses (donde de nuevo coincidieron y, cada uno a su manera, solicitó ayuda a Picasso), también se les haría formar parte de la Unión de Profesores Españoles en el Extranjero, constituida en 1939 en París y que pronto estableció su sede en México¹⁸.

Pero antes del exilio, tanto en Madrid como en Valencia y Barcelona, todos ellos realizaron una destacada labor en organizaciones como la Sección de Bellas Artes de la Alianza de Intelectuales y Artistas Antifascistas, en la que participaron Manuel Ángeles, Rodríguez Luna, Miguel Prieto, Alberto Sánchez, Renau, Ramón Gaya, Arturo Souto, etc., así como en diferentes revistas y publicaciones. Incluso también hallaron tiempo para participar en las muestras organizadas por la Dirección General de Bellas Artes. En 1938 y 1939, de hecho, los Cursillistas del 33 Rodríguez Luna, Manuel Ángeles Ortiz y Flores obtuvieron buenas críticas e incluso lograron algunas recompensas oficiales en los

16 Sobre estos Cursillistas del 33 y sus relaciones, véase CABAÑAS BRAVO, M.: *Rodríguez Luna, el pintor del exilio republicano español*, Madrid, CSIC, 2005, pp.31-34 y 60-61

17 Al cabo del curso escolar 1935-1936, el grupo aludido que había obtenido plaza de instituto, hubo de regresar a Madrid para realizar un breve cursillo de convalidación; ya que, tras las oposiciones, los que tenían el título de Profesor de Dibujo con estudios en la Escuela Superior de Dibujo, protestaron por que la mayoría no lo tuviera. Se acordó que, los aprobados sin titularidad, pasaran en un mes por un examen de las asignaturas de los cuatro años de carrera. Es mientras realizan el cursillo, que estalla la guerra, como ha narrado con soltura Ángeles Ortiz, quien lo hizo con Rodríguez Luna. (Testimonio recogido por RODRIGO, Antonina: *Memoria de Granada. Manuel Ángeles Ortiz y Federico García Lorca*, Diputación Provincial, 1984, pp.237-238. También se ha referido al mismo hecho respecto a Flores, que de nuevo coincidió en Madrid con Ángeles Ortiz y Rodríguez Luna, HERVÁS AVILÉS, José María: *Pedro Flores entre la Generación del 27 y la Escuela de París*, Murcia, Consejería de Cultura de la Región de Murcia-Caja Murcia, 1997, p.47)

18 Integrados en esta Unión de Profesores, en 1950, Mauricio Fresco añadía un listado que incluía a los profesores de institutos de segunda enseñanza. En su apartado de “Profesores encargados de curso incorporados al escalafón de catedráticos”, en cuanto al área de dibujo, relacionaba a Ángeles Ortiz, Climent, Flores, E. Hortelano, Ramón Pontones, Pérez Contel, Rodríguez Luna y Alberto Sánchez (FRESCO, M.: *La emigración republicana española: Una victoria de México*, México, Editores Asociados, 1950, pp.78-81)

certámenes convocados¹⁹. Pero no sólo compartieron las experiencias profesionales citadas, sino también, dado que todos habían sido movilizados, unas vivencias similares en la salida de España tras la entrada de las tropas franquistas en Barcelona –acaecida el 24 de enero de 1939– y el pronto desmoronamiento de la República; a las cuales, tras cruzar los Pirineos, se unieron otras tantas semejantes, ahora en los campos de concentración franceses a los que fueron conducidos.

La frontera francesa había estado cerrada a los españoles, pero, tras el derrumbe del Frente Catalán y la avalancha de refugiados que acudía por los pasos fronterizos del Departamento de los Pirineos Orientales, en la noche del 27 al 28 de enero de 1939, el gobierno francés decidió abrirla a los civiles y a los combatientes heridos. Entre el 5 y 6 de febrero ya la atravesaban también los representantes de los gobiernos de la República y las autonomías catalana y vasca, permitiéndose el paso a lo que quedaba del ejército republicano. A mediados de febrero, se calcula que habían entrado en Francia unas 465.000 personas, de las que al menos unas 275.000 fueron internadas en los campos de concentración (por lo general, a las mujeres, niños, hombres de edad y enfermos se les conducía a los ubicados en los departamentos del interior y a los antiguos combatientes a los de la playa). Los primeros campos de refugiados habilitados fueron los de Argelès-sur-Mer y Saint Cyprien, en la costa del Rosellón, que apenas eran unas extensiones de playa rodeadas de alambradas y carentes de lo más imprescindible, las cuales, a mediados de febrero, llegaron a contener unas 170.000 personas en pésimas condiciones y sometidas a fuerte vigilancia. Pero pronto se hicieron insuficientes e inadecuados y, a fin de aligerarlos, se fueron abrieron otros campos en la costa, como los de Barcarès y Adge (Hérault), y en el interior, donde fueron algo más pequeños y con mejores instalaciones, como los de Bram (Aude) –abierto desde febrero–, Gurs, Septfonds, Vernet-les-Bains, etc. Para los que entraron por las fronteras más occidentales, se habilitaron una decena de campos en la zona de Vallespir, como los de Prats-de-Molló, Arlés-sur-Tech o Bourg-Madame, pero al intenso frío hizo que al poco tiempo se trasladara a sus moradores a los de la zona costera²⁰. Aunque tardaron en organizarse, para tratar de mantener la tradición cultural republicana y combatir la degradación, la ociosidad y el drama de la vida diaria, los mismos responsables españoles y especialmente los profesores, estudiantes y artistas de estos campos, organizaron actividades culturales, artísticas y de ocio, entre las que destacan la realización de cursos, conferencias y recitales, la formación de bandas

19 CABAÑAS BRAVO: *Op. cit.*, 2005, pp.61-102

20 ALTED, Alicia: “El exilio republicano español de 1939: Rasgos de conjunto. Refugiados en Francia”, en *El franquismo: El régimen y la oposición. Actas de las IV Jornadas de Castilla-La Mancha sobre investigación en archivos*, Guadalajara, ANABAD Castilla-La Mancha, 2000, pp.735-750 y DREYFUS-ARMAND, Geneviève: *El exilio de los republicanos españoles en Francia*, [París, 1999], Barcelona, Crítica, 2000, pp.57-71

musicales, la confección de boletines, la realización de monumentos de barro y exposiciones en los barracones o en iglesias y ayuntamientos cercanos. Aún entre la precariedad de medios, algunos artistas que pasaron por ellos, como entre otros Rodríguez Luna, Antoni Clavé o Josep Bartolí, realizaron allí –o reelaboraron después, partiendo de sus apuntes y recuerdos– una interesante obra sobre la vida en estos campos²¹ (Figs.7-11).

Por otra parte, a falta de datos específicos sobre como se produjo la salida y el internamiento allí de muchos de los artistas españoles, bueno es recordar lo que ocurrió con los pintores cursillistas Manuel Ángeles, Pedro Flores o Enrique Climent. El relato del primero, narrado en primera persona, resulta así altamente ilustrativo sobre esa experiencia común y la mirada hacia Picasso.

“Con los franquistas ya en las puertas de Barcelona –dice Ángeles–, la Dirección de Prensa y Propaganda [de la Generalitat, en la que estaba integrado], en Muniquer esquina Diagonal, dio la orden de evacuar. A las dos de la mañana, con un fondo de cañonazos, abandonamos la ciudad. Íbamos en camiones, abarrotados, pero aquello era una gran suerte, pues miles y miles de criaturas salían a pie. Conmigo venían mi madre y mi hija. Llegamos a Figueras. A un grupo de pintores (Enrique Climent, Pedro Flores, entre otros), nos alojaron en un piso, en la casa donde estaba establecida la Dirección de Prensa y Propaganda. Allí me encontré con Miguel Pizarro. Como los bombardeos no paraban, en cuanto me fue posible embarqué a mi familia en unos camiones que evacuaban gente hacia la cercana frontera de Port Bou. A los hombres nos trasladaron al castillo de Figueras. Al cabo de unos días salimos a pie para el Perthus. Por la carretera nos adelantaron unos camiones con los cuadros del Museo del Prado. Nos refugiamos en una especie de hangares donde había miles y miles de personas, tiradas en el suelo, apoyadas unas a otras. Aquello debía ser un almacén de víveres, por la cantidad de cosas que había. (...) ...se desencadenó una disentería que nos hacía retorcernos por el suelo. (...). Me llevaron de urgencia a un punto de la Cruz Roja. Pero como había tantos heridos y enfermos, me evacuaron a una cuadra habilitada como hospital, llena de enfermos. En la cuadra estuvimos tres o cuatro días, encharcados en porquería, con insectos que nos comían vivos. (...).

En la frontera francesa del Perthus estaba Nancy Cunard, aristócrata inglesa,

21 Sobre las actividad artístico-cultural general de los campos, véase *Ibidem*, pp. 746-748 y 88-99 respectivamente, IZQUIERDO, Violeta: “El arte del exilio republicano español”, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* (www.cervantesvirtual.com) y FERNÁNDEZ, Dolores: “Complejidad del exilio artístico en Francia”, *Migraciones y Exilios* nº 6, Diciembre 2005, pp. 23-42, con numerosas referencias a los trabajos y artistas de estos campos. Sobre la obra concreta de los pintores citados, CABANAS BRAVO, *Op. cit.*, 2005, pp.102-114, SEGHRERS, Pierre y CABANNE, Pierre: *Clavé*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1988, pp.16-17, 34-35, 414 y BARTOLÍ, J.(dibujos) y MOLINS I FABREGA, N. : *Campes de concentració 1939-194...*, México, Ediciones Iberia, 1944

delegada de una asociación internacional de ayuda a los republicanos españoles. Yo le entregué una carpeta de dibujos para que se los enviara a Picasso. Allí iba el dibujo "El paso del Ebro" y el "Asesinato de Federico".

De allí nos llevaron al campo de concentración de Argèles-sur-Mer. Algunos refugiados, al paso por tierras de viñedos, arrancaban cepas para hacer fuego con ellas, porque además de hambrientos íbamos mal vestidos. Y por añadidura, aquel invierno fue excepcionalmente frío. La prensa francesa aprovechaba cualquier incidente para tratarnos de forajidos, de salvajes, a la vez que preconizaba nuestra expulsión de Francia.

Nancy Cunard nos facilitó un poco de dinero francés, y recuerdo que cuando quise comprar sellos de correos para escribir a Picasso y decirle cuál era nuestra situación, me echaron de mala manera del estanco del pueblo. Entonces me acerqué a un gendarme y le expliqué lo ocurrido. Este hombre me acompañó y la estanquera no tuvo más remedio que venderme los sellos."²²

El referente de Picasso entre los pintores como ayuda para salir de esta situación, fue manifiesto desde el primer momento. Pero, en el campo de Saint-Cyprien, cercano a la playa y rodeado de alambradas, en el que fueron reunidos y por el que pasaron numerosos republicanos españoles en lamentables condiciones, Manuel Ángeles Ortiz no se encontró solo, sino que, como recordará, con él se hallaban los escritores Arturo Serrano-Plaja, Rafael Dieste, José Herrera Petere, Fernández Canivet, Manuel Altolaguirre, etc., pertenecientes a unidades militares del Ejército del Ebro. Allí, en el campo de Saint-Cyprien, una mañana le avisó Dieste de que su nombre aparecía en una pizarra para recoger un giro postal, que resultaría ser de Pablo Picasso. Mientras esperaba la cola para recibirlo, los altavoces le reclamaron, pues, merced a la intervención directa del pintor malagueño, el propio ministro francés del Interior había dado orden al prefecto de los Pirineos Orientales, de su puesta en libertad. Al reverso del giro de Picasso, que el pintor luego tuvo siempre enmarcado en su estudio, también había un mensaje escrito de puño y letra del remitente, en el que decía: "Amigo Ortiz, aquí le mando mil francos. Su madre y su hija están aquí en París, en su taller de rue Vercingetorix. Cuando llegaron a la frontera me mandaron un telegrama y yo les mandé mil francos. Ayer fui a verlas y les di sus señas. Nos ocuparemos de usted y de los otros, haciendo todo lo que podamos para sacarlos de ese infierno. Un abrazo de su amigo Picasso. Hasta pronto, y escriba." (Figs.12 y 13) A las pocas horas el pintor salió del campo y, tras una noche en tren llegó a París, donde el propio malagueño lo esperaba en la estación y le llevó a su misma casa, donde

²² Testimonio recogido por RODRIGO, A.: *Memoria...*, *Op. cit.*, 1984, pp.239-241

recibió su hospitalidad²³.

Por otra parte, la propia hija del pintor, Isabel Ángeles, también ha comentado, en un reciente libro, toda la ayuda que recibieron ella y su abuela de manos de Picasso, a quien telegrafió poco después de cruzar la frontera y “dos horas más tarde recibía mil francos”, que les permitió llegar al taller de su padre en la calle Vercingetorix de París: “Teníamos la impresión –añade– de salir de una pesadilla. Telefoneé inmediatamente a Picasso quién vino enseguida a vernos. No encontraba yo palabras suficientemente fuertes para agradecerle. Me hizo callar y nos tranquilizó sobre mi padre el cual se encontraba en el campo de Saint Cyprien. Lo había localizado y, gracias a sus relaciones, iba a poder sacarlo rápidamente de ahí”. Efectivamente, pocos días después, Picasso recibía a Manuel Ángeles en su estudio de la rue de la Botie y hacía llamar a su familia. Incluso cuando, poco después, Isabel era detenida por no tener papeles, en menos de cuarenta y ocho horas, “Picasso que siempre ha sido nuestro salvador –dice– arregló una vez más las cosas”; cuidando luego de la madre de Manuel Ángeles cuando éste, a finales de noviembre de 1939, se embarcó en el Marsillia rumbo a Chile –aunque con escala en Buenos Aires, donde realmente se quedaría–, mientras su hija, recién casada, marchaba a Bulgaria²⁴.

En París, no obstante, el mismo pintor jienense ha recordado que, poco después de su llegada, se organizó allí una exposición para ayudar económicamente a los que quedaron en los campos, en la que estuvieron las obras enviadas por él a Picasso a través de Nancy Cunard²⁵. Mas el futuro próximo de Manuel Ángeles, como el de otros colegas, no se hallaría en la capital gala, sino en Buenos Aires, donde pasó los siguientes años hasta su regreso definitivo a París en 1948.

En cuanto a otros internados en aquellos campos de concentración, efectivamente, Nancy Cunard acudió en febrero 1939, como corresponsal de la prensa inglesa, a la

23 *Ibidem*, 1984, pp.240-241. La misma Antonina Rodrigo, termina comentando sobre este tipo de actuación de Picasso: “No se conoce lo suficiente los incommensurables alcances de la labor de Picasso con los exiliados republicanos españoles. El pintor fue la tabla de salvación para muchos de nuestros compatriotas. Escuchaba a todos sin preguntar nada; le bastaba sólo que fuese exiliado español. Encontraba siempre solución para cada caso, poniendo en juego su poderosa influencia. Ya fuese para obtener un visado, encontrar trabajo, casa, o reclamara a alguien, a quien no conocía, de un campo de concentración, haciéndose responsable moral y material ante la Prefectura de un artista o padre de familia que necesitase quedarse en París. Al darles el *recepissé* (permiso de estancia), les decía: “Bueno, ahora no os metáis en líos, porque me fusilarían a mí”. Y cuando alguien le pedía una recomendación difícil, mientras cogía el teléfono para hacer la gestión decía: “¿Pero quién se cree que soy yo? ¡Si soy menos que un guardia civil!” (pp.241-242)

24 ÁNGELES ALARCÓN, Isabel y DAVIDOV, David: *A la sombra de un olivo*, Madrid, Universidad Rey Juan Carlos, 2006, pp.57-75

25 Manuel Ángeles declaró a Ramos Espejo que, poco después de salir del campo de Argelès-sur-Mer, “en París, se organizó una exposición para ayudar económicamente a los que habían quedado en el campo de concentración. La gente que quedó, que no eran pintores sino obreros, colaboraron también con obras, cuadros, esculturas que hacían con jabón de lavar. Y salieron cosas muy extraordinarias. Yo presenté varios dibujos, entre ellos uno sobre la muerte de Lorca, que lo compró una periodista americana. Luego hice otro sobre el paso del Ebro, que lo compró el Centro Republicano de Buenos Aires.” (RAMOS ESPEJO, A.: “La Granada de Manuel Ángeles Ortiz (y 2)”, *Ideal*, Granada, 1-VII-1980, recogido en DAFOS, A.: “Biografía”, en *Manuel Angeles Ortiz en Granada*, Granada, Museo de Bellas Artes, 1998, p.107). Posiblemente se trató de la exposición, con obra procedente de los campos de refugiados y el apoyo de Picasso, realizada entre mayo y julio de 1939 en la Maison de la Cultura de París.

frontera franco-española y, desde allí, presenció el éxodo de los republicanos españoles y su conducción a aquellas inhóspitas instalaciones. Sus crónicas fueron apareciendo en el diario antifascista londinense *New Times and Ethiopia News* y, en la primera de ellas, realizada desde el campo de Argelès-sur-Mer, comentaba que había encontrado a unos sesenta mil refugiados españoles, internados en condiciones infrahumanas, sin comida, sin sanitarios, sin techado para guarecerse de las inclemencias del tiempo²⁶. La crónica que redactó el 16 de febrero, la dedicó a hablar extensamente de los escritores y artistas, también recibidos por las autoridades francesas como “criminales”; comentando que, en el campo de Saint Cyprien, se había podido comprobar, mediante las encuestas difundidas por los altavoces, que había internados unos quinientos escritores, artistas y músicos, “insultados por los guardias”, “muertos de hambre”, “encarcelados por las bayonetas de los senegaleses” y “obligados a dormir al aire libre, sin nada en el suelo, expuestos al gélido viento”. Añadía que, entre los que vivían en estas penosas condiciones, ella había visto a los siguientes:

“José Renau, Director de Bellas Artes; Vicente Salas Viu, ex director del periódico *El Sol*; Arturo Serrano Plaja, poeta; José Herrera Petere, hijo del General Herrera, famoso por sus experimentos estratosféricos; Rafael Dieste, dramaturgo, cuya esposa fue gravemente herida en uno de los últimos bombardeos de Figueras; [Ramón] Gaya, pintor, cuya esposa murió en los bombardeos de Figueras, y cuya hija quizás haya muerto ahí también; Juan Gil-Albert, poeta; Miguel Prieto, famoso por su teatro de guiñol; [Antonio Rodríguez] Luna, pintor; Bernardo Clariana, poeta y periodista; Hortelano, pintor, enfermo de tuberculosis; García Lesmes, pintor de unos 60 años, acompañado de un famoso músico de unos 65; [Antonio] Sánchez Barbudo, de *Hora de España*, y casi todo el equipo de esa distinguida revista literaria; Manuel [Ángeles] Ortiz, pintor.”²⁷

Josep Renau, efectivamente, como otros artistas, debió de estar en este campo y, al menos, también en el de Argelès-sur-Mer. De hecho, en el libro inédito que dedicó a su propia gestión en torno a Picasso y el “Guernica”, *Albures y cuitas con el “Guernica” y su madre*, al que ya nos hemos referido, alude no solo a este último internamiento, sino también a la continuada ayuda recibida de Picasso a su salida, prodigada también con

26 CUNARD, Nancy: “Terrible Conditions at Perpignan. Refugees Die of Hunger and Cold, Shelterless on Shear-shore”, *New Times and Ethiopia News*, Londres, 18-II-1939, p.1 (citado y comentado por VALENDER, James: “Los pasos perdidos: Emilio Prados sale al exilio”, en AA.VV.: *Los refugiados españoles y la cultura mexicana*, (Actas III Jornadas, 1999), Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2000, pp.53-54).

27 CUNARD, Nancy: “French Government as Franco’s Agent. Miseries of the Concentration Camps. Spanish Refugees Received as Criminal. Poets and Painters Starve behind Senegalese Bayonets. Ten Die at Argelès in a Single Night”, *New Times and Ethiopia News*, Londres, 25-II-1939, p.8 (recogido y comentado por VALENDER en *Ibidem*, 2000, pp.54-55).

otros refugiados y que en conjunto suponían más que lo que el Estado había pagado por el encargo de lo que luego sería el Guernica:

“Cuando en 1939 –dice Renau– 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”²⁸

En Saint Cyprien, además, estuvieron también pintores como el cordobés Rodríguez Luna (por otro lado, miembro del consejo editorial de *Hora de España*) o el murciano Ramón Gaya, quien años después relató como eran aquellos inhóspitos campos de concentración junto al mar y las habilidades de los internos para escaparse²⁹.

Poco conocemos de como llegó hasta allí Rodríguez Luna. Se sabe que, una vez instalado en la Ciudad Condal y ante el acoso bélico que sufría ésta, se alistó en el Ejército para defender el aeropuerto de los ataques fascistas, siendo enviado al departamento de Cartografía. Luego, según su hijo, el también pintor Antonio Serna, parece ser que salió el 28 de enero de 1939, con todo el Ejército Republicano, con destino a un campo de concentración francés³⁰. Desde luego, como vimos, hay constancia de que a mediados de febrero ya se encontraba internado en Saint Cyprien con los citados pintores e intelectuales, aunque igualmente conocemos que estuvo en el campo de Argelès-sur-Mer unos cuarenta días, según testimonio de Francisco Zueras, amigo del pintor con el que compartió infortunio, incluso que Picasso, especialmente, hizo gestiones para su salida³¹.

28 RENAU, J.: *Albures y cuitas con el “Guernica” y su madre*, manuscrito inédito, 1981, GUER-143 (AHN, Diversos y Colecciones, Bellas Artes, Leg.391)

29 “Era –indicó– un campo desorganizado... es decir, era la playa... En el desorden siempre hay un margen en el que la pillaría de cada cual puede acomodarse... Estar tirados en la arena, sucios, sin podernos lavar, llenos de arena... porque, claro, en esa playas hay viento de los Pirineos que, mira, una cosa que es tremenda, llegamos a tener que hacer hoyos, la gente hacía hoyos y se metía allí dentro para no sufrir el viento... esos hoyos tremendos que eran una especie de tumbas... después empezaba aquello a llenarse, a filtrarse de agua, y había que salir y hacer otro un poco más adentro. Ahí estuve 16 días. Fue una cosa horrorosa y lo único que se podía hacer era escaparse. Con cierta habilidad, claro, el hombre encuentra en seguida triquiñuelas. Una de las cosas que hacíamos era salir con una técnica un poco chaplinesca. De pronto decían: “hay que recoger leña”. Entonces, en cuanto veías una de esas colas de salida, te ponías detrás y, marcando el paso, salías. Podías estar un rato por allí y después volver, si no tenías a dónde ir./ (...)/ Había gente que se echaba al mar, que quería salirse del campo, porque las alambradas estaban hasta dentro del agua, entonces muchos que nadaban muy bien hacían así y se salían. Bueno, hemos visto cómo les disparaban desde barcas. Cosas de ésas espantosas, de una vergüenza ajena horrible.” (De la entrevista a R. Gaya realizada por Elena Aub en Valencia (Departamento de Estudios Contemporáneos, INAH-SEP, 1981, PHO/10/Esp.30), parcialmente recogida en MEYER, Eugenia (coor.): *Palabras del Exilio. De los que volvieron*, 4, México D.F., SEP-INAH-Instituto Mora, 1988, pp.83-84)

30 RODRÍGUEZ SERNA, Antonio: “Luna vivo. Boceto biográfico”, en ORDIALES, Gabriela (textos): *Rodríguez Luna*, México, Grupo Financiero Bital, 1995, p.164. (Como artista, su hijo firmará con el apellido materno).

31 ZUERAS, Francisco: “Antonio Rodríguez Luna”, en *Antonio Rodríguez Luna (1910-1985)*, Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba-Ayuntamiento de Montoro, 1986, s./p.

Pero, aparte de mayores o menores precisiones sobre su marcha de España, su internamiento y su salida de estos campos, lo que podemos concluir es que, a la caída del frente de Cataluña a comienzos del 39, Rodríguez Luna hubo de cruzar los Pirineos, posiblemente por el paso del Perthus y en principio sin su mujer ni su hijo, con los que se reuniría después. Fue internado –en unas condiciones similares a las descritas– en varios campos de refugiados del Rosellón francés: al menos en el de Argelès-sur-Mer, en donde debió tomar apuntes o fijar algunas dolorosas imágenes sobre el mismo que son bien conocidas (Figs.7-9), en el de Saint-Cyprien, donde lo encontró Nancy Cunard y en el de Bram (Aude), campo que, al igual que los anteriores, no sólo reflejó en alguno de sus aguafuertes (Fig.14), sino del que también se conserva un retrato suyo que le realizara a lápiz su amigo Enrique Climent. Firmado y fechado por éste en marzo de 1939, nos presenta el rostro del cordobés tocado con sombrero de paja y mirada ausente, al que el pintor valenciano añadió una elocuente dedicatoria: “Al amigo Luna en recuerdo de nuestros días tristes del campo de concentración de Bram” (Fig.15).

De aquellos campos, los refugiados españoles salieron de diferente modo, pero la ayuda de figuras como Picasso para lograrlo y permitir su residencia en Francia fue fundamental, como no sólo ocurrió con Manuel Ángeles Ortiz, sino también con artistas como Pedro Flores y el Rodríguez Luna instalado en Castel Novel, paso previo, como veremos, de su marcha a México junto a otros artistas e intelectuales. El caso de Flores y sus compañeros, en cambio, fue diferente. El murciano viajó en un camión hasta Figueras en compañía de otros artistas. Desde allí, y en medio de los continuos bombardeos de la aviación sobre la ciudad –en uno de los cuales murió la mujer de Ramón Gaya–, intentó ganar la frontera marchando a pie hacia el paso de Perthus. Al llegar al país vecino, los refugiados eran conducidos a esos campos de internamiento que apenas eran cercados de alambre de espino cercanos a la costa; pero Flores, que llevaba consigo algunos guaches y dibujos sacados de su estudio, logró llegar a Perpiñán y vagar por sus calles, donde el entonces desconocido pintor rosellonés Martín Vives le ayudó, incluso le pidió que le dejara sus dibujos para organizar una exposición. El artista murciano, con todo, fue apresado por una de las patrullas de la gendarmería francesa, que buscaba refugiados no controlados, y fue conducido al campo de internamiento de Les Haras, donde se reencontró con el pintor barcelonés Antoni Clavé.

Clavé, también movilizado por el Ejército Republicano, con el que estuvo en el frente de Aragón y ejerció de dibujante, cruzó la frontera francesa siguiendo su retirada. Como muestran sus dibujos y croquis de sus compañeros y de los senegaleses que guardaban los campos, así como sus dedicatorias, estuvo en los campos de Prats-de-Molló (Fig.10), Saint Cyprien y Les Haras, cercano a Perpiñán. Gracias también al perpiñanés Martín Vives, al cabo de un mes, el pintor fue liberado, junto a Flores y Carles Fontseré, y

el 5 de abril de ese año, día en que cumplía 27 años, realizó su primera exposición en Perpiñán, en La Maison Vivant, pastelería-salón de té regentada por Marie Martin, donde presentó con gran éxito una serie de dibujos, guaches y retratos a lápiz realizados en los campos de concentración. Ella y Martín Vives también se ocuparon de su alojamiento y manutención hasta que, en abril, a pesar de carecer de documentación personal, pudo llegar a París, donde conocerá a Picasso. En aquella capital, donde comenzó siendo alojado por el médico catalán Anguera de Sojo y donde continuó estando muy unido a Flores y Fontseré, convivió y compartió estudio con el pintor José Palmeiro. En París, además, hubo de permanecer durante toda la ocupación alemana, pues perdió todo tipo de identificación, como infructuoso resultado de su intento de huir en junio de 1940 a la zona libre en bicicleta (los tanques alemanes le hicieron retroceder en Malesherbes), para luego marchar a Venezuela.

De los campos de concentración sólo se podía salir con garantías si algún residente o ciudadano francés se hacía cargo del refugiado o si éste acreditaba disponer de un trabajo o una suma de dinero suficiente para emprenderlo. Como Clavé, Flores recibió en el campo la visita de Martín Vives, quien le había ayudado en Perpiñán y que le entregó tres mil francos por la venta de sus obras en una improvisada exposición que le había realizado. La acreditación de la posesión de este dinero, hizo que le pusieran en libertad, incluso parece que también sirvió para sus compañeros de confinamiento Clavé y Fontseré. De hecho, diferentes fotografías (Figs.16-18) muestran en Perpiñán, a su salida del campo de Les Haras, a Martín Vives, Marie Martin, Pedro Flores, Antoni Clavé y al cartelista, pintor y fotógrafo Carles Fontseré, que compartió la misma suerte que los últimos, pues también pasó por Saint Cyprien y Les Haras y expuso en La Maison Vivant, aunque tras la segunda guerra mundial se instaló en Nueva York y su trayectoria fue diferente.

Flores, como posiblemente también Clavé y Fontseré, tomó el tren y viajó clandestinamente hasta París. Como carecía de permiso de residencia para estar allí, no se atrevió a volver de inmediato a su antiguo estudio de Montparnasse y fue alojado por unos amigos americanos que conoció en Barcelona, mientras recurrió a Picasso y a Jean Cassou, que hicieron valer su prestigio e influencia y consiguieron poner sus papeles en regla. Pudo así recuperar su estudio de la rue Bocca y la posibilidad de trabajar, de manera que, en junio de 1939, expuso en la galería municipal del Hotel de Ville de Tours, a finales del mismo año, en la Galerie Michel de Perpiñán y, entre abril y mayo de 1940, exhibió una gran individual en la galería Castelucho Diana de París, que fue presentada por Jean Cassou y visitada por Picasso, quien le compró una de las obras, al igual que Juan Negrín. Permaneció luego en París, con breves ausencias, durante toda la ocupación,

convirtiéndose en referencia para otros colegas.³² (Fig.19)

Rodríguez Luna, en quien nos detendremos un poco más para ejemplificar el caso de los artistas que hallaron su futuro destino en los países iberoamericanos, también salió de aquellos campos; aunque de una manera diferente, pero en la que tuvo mucho que ver la vehemente actuación de su esposa, Teresa Serna Arcones, y el apoyo de Picasso. Como ha narrado el hijo del pintor cordobés, mientras su padre era conducido junto al Ejército Republicano a los citados campos, su madre salió hacia Francia, “andando por carreteras atestadas por la aviación” y con dos preocupaciones esenciales: “su hijo en una mano y los dibujos de su marido en la otra”. Tras los acontecimientos iniciales, fueron transportados por las autoridades francesas durante varios días “en un tren con cientos de mujeres y niños, que en su calidad de refugiados tenían que ver en qué localidad eran aceptados”, hasta que lo fueron por las autoridades socialistas del pueblo de Saint Quentin (Aisne), cerca de la frontera belga. Allí pudo ya Teresa Serna dedicarse a la búsqueda de su esposo, comenzando por escribir a los diferentes campos e incluso a Picasso³³, a quien volvió a pedir ayuda cuando lo halló:

“Mi padre –indica el hijo– narraba la indescriptible emoción que sintió cuando, una mañana, oyó vocear su nombre por los altavoces. Inicialmente miedo, miedo de no saber quién lo buscaba ni qué querían de él; se acercó temeroso a la barraca, entró en la oficina y le dieron una carta... Una de las cartas que mi madre había escrito a todos los campos había cumplido su misión y lo había encontrado. Una vez que mi madre supo con certeza de su paradero, escribió a Picasso pidiéndole que escribiera a Luna al campo, para infundirle ánimo. Picasso lo hizo, y poco tiempo después logró que a través de la Alianza de Intelectuales, de la cual era presidente en esos momentos, se consiguiera para artistas e intelectuales españoles que salieran de los campos, la residencia temporal en Castel Novel, en la Correze, donde Henry Jouvenel ponía a disposición de los españoles su casa. (...)

A partir de ese momento todo se precipitó vertiginosamente. Luna salió del campo y se dirigió a la residencia conseguida por Picasso; su mujer e hijo tardaron

32 Sobre los procesos de estos tres pintores y las fotografías, véase CRESPELLE, J. P.: *Montparnasse Vivant*, París, Librerie Hachette, 1962, pp. 300-308; HERVÁS, *Op. cit.*, 1997, pp.49-58, 323-349; SEGHRETS, P. y CABANNE, P.: *Op. Cit.*, 1988, pp.16-17, 34-35, 414; TUSELL: “Entre política...” y MARTÍNEZ NOVILLO: “Semblanza de una generación perdida”, en *Op. cit.*,1993-1994, pp.82-83, 96-119 y 286-304; FONTSERÈ, C.: *Un exiliat de tercera. A París durant la Segona Guerra Mundial*, Barcelona, ECSA, 1999; DREYFUS-ARMAND: *Op. cit.*, 2000, pp.278, 282-283, 403 n. 233 y 405 n.258 y FERNÁNDEZ, D.: *Op. cit.*, 2005, p.28, 32-35

33 “...desde San Quintín –comenta Antonio Serna–, mi madre, que sabía perfectamente francés, buscaba en los periódicos la historia del millón de hombres que entraban en el país, entre los cuales estaba su marido. Localizó los diferentes campos de concentración que las autoridades francesas habían establecido, y se puso a escribir a todos ellos pidiendo información sobre mi padre y de todos los amigos o conocidos. Eran listas interminables, pues en ellas figuraban los nombres de los familiares de la mayoría de las mujeres refugiadas en aquel pueblo./ Al mismo tiempo escribía a Picasso, a la Alianza de Intelectuales, a la Argentina con Norberto Frontini, gran amigo que con motivo de esa correspondencia levantó en su país un movimiento de ayuda para los refugiados españoles en Francia. Pablo Neruda desde Chile hacia lo mismo, y rápidamente empezaron a mandar dinero con la finalidad de pagar la salida de los españoles de los campos de concentración franceses, pues era una condición para poder salir. (...)” (RODRÍGUEZ SERNA, A.: *Op. cit.*, 1995, pp.163-166).

más en llegar desde San Quintín. La historia de los salvoconductos, pases y permisos que hubo que sortear para llegar al destino prometido, fue tensa y difícil. Las autoridades francesas habían dispuesto que ningún español entrara en París, y al que atraparan sin los papeles requeridos, lo enviaban otra vez al campo. Fue gracias a la generosidad y simpatía de muchos franceses, que mis padres pudieron reunirse, y después de unos idílicos días en Castel Novel, donde se llegó a formar un grupo considerable de amigos y compañeros que habían pasado todos por semejantes vicisitudes, cumplimos con la parte que el destino nos había marcado y embarcamos para México.”³⁴

Se conservan algunas fotografías del grupo y la familia del pintor (Figs.20-21) y, sobre todo, varios dibujos a pluma realizados por Rodríguez Luna sobre el paisaje y construcciones del castillo de Castel Novel, alguno fechado el 12-IV-39 (Fig.22), por lo que podemos deducir, que se encontraba allí antes de mediar el mes de abril. Allí también pensaron en el ofrecimiento de Frontini de marchar a la Argentina, pero sin duda pesó más la carta que les dirigió desde París, el 30 de abril de 1939, el pintor mexicano Fernando Gamboa (Fig.23), encargado de organizar la emigración española a su país de acuerdo con la Junta de Cultura Española; carta en la que, aun sin conocerle más que profesionalmente, le indicaría:

“...en mi estancia en Perpignan luché mucho por localizarle en los campos de concentración y rescatarle. Los ingleses lo obtuvieron primero, por último le supe en la dirección en la que le escribo.

Estoy trabajando por el problema de los emigrados y desde luego con los compañeros intelectuales. He puesto todo mi esfuerzo por serles útil y desde la Junta de Cultura integramos una primera lista en la que le hice figurar con el propósito de llevarle a México. Hace tiempo ud. suscribió un cuestionario que le fue enviado y hoy, mañana quizá, recibió un telegrama firmado por Larrea informándole que se prepare a salir rápidamente esta misma noche rumbo a París, para estar aquí el martes a las 9. Efectivamente, un grupo de 15 artistas y escritores, en general de intelectuales, los más representativos, habrán de salir a México en avanzada el próximo día 6. Me permití incluirle en esa lista por razones obvias de explicar y seguro de que estará dispuesto, sólo lamento que no se le

³⁴ *Ibidem*, 1995, pp.163-166. En el mismo texto se reproduce la carta (fechada: París, 1-3-1939) enviada al Etablissement Laboire Refugiée Espagnole de St. Quentin a Teresa Serna por René Blech, secretario administrativo del Comité d'Accueil y del Secretariado Internacional de la Association Internationale des Écrivains por la Défense de la Culture (puesto para el que había sido designado al clausurarse el 17-VII-1937 en París el II Congreso de dicha Asociación). En ella le comunicaba que ellos harían todos los tramites necesarios “por faire sortir a votre mari du Camp d'Árgelès et pour l'envoyer à Castel Novel, dans la Corrèze, où j'ai des amis qui mettent à notre disposition leur chataux”, así como también harían lo necesario para que ella se reuniera allí con él.

haya avisado más oportunamente.

Puede ud. venir con su familia, mujer y niño, según sé que todas las cuestiones materiales están resueltas, sus pasajes listos y asegurada su vida y trabajo por los 4 primeros meses en México, amén de condiciones materiales que han sido estudiadas y que serán duraderas.

Los fines que encierra el programa de la Junta de Cultura han recibido toda la solidaridad de nosotros los mexicanos y me he atenido además a mi solidaridad antifascista, en el reconocimiento de sus valores profesionales para interesarme vivamente por su integración en ese grupo representativo de lo mejor de la intelectualidad antifascista española.

Su viaje empezará saliendo el día 4 de París rumbo a Amberes, donde embarcarán hasta New York y de allí irán en automóvil hasta la capital de México. El grupo lo preside nuestro mutuo amigo el gran escritor Bergamín.

Salga inmediatamente para París, traiga a su familia, véngase con documentos o sin ellos, aquí está arreglado todo en la Legación. (...)."³⁵

Seguramente, Rodríguez Luna, siguió las instrucciones de la carta de Gamboa y viajó a París dispuesto a embarcarse rumbo a México con varios de los miembros de la Junta de Cultura Española, a la que vimos que también pertenecía Picasso. En su salida de los campos de refugiados y su marcha hacia México, además de Picasso y Gamboa, tuvieron mucho que ver instituciones tan cercanas a ellos como Alianza Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, el Comité d'Accueil aux Intellectuels Espagnols y la Junta de Cultura Española. De hecho, como indicamos, el pintor de Montoro parece que también entró a formar parte de los primeros miembros de esta última tras su fundación en París, aunque luego saliera tras su reestructuración en México. Este hecho, junto con el de su pertenencia –al igual que otros miembros de dicha Junta– al consejo editorial de *Hora de España*, sin duda fue importante para ser elegido entre los intelectuales y artistas que encabezaron una primera salida de Francia rumbo a México. Así, con otros compañeros de la Junta y sus familias, el cordobés zarpó del puerto francés de Saint Nazaire, con destino a México, el 6 de mayo de 1939. Viajaron en el trasatlántico holandés Vendamm, de la compañía Holland-America Line, que fue pasando por Southampton (Gran Bretaña) y Halifax (Canadá), hasta arribar a Nueva York³⁶. Iban junto al pintor cordobés en esta expedición notables intelectuales y creadores españoles, entre ellos los

35 Recogida en *Ibidem*, p.166

36 Véase GARCÍA, M.: "Trayectoria...", *Op. cit.*, 1986, pp.65-75, donde se comenta este viaje en relación a Renau (quien tomó varias fotos de esta expedición y el grupo de refugiados españoles que le acompañaba, que fueron publicadas a muerte en 1982 en la revista valenciana *L'Espill*).

pintores valencianos Josep Renau y Manuela Ballester (matrimonio que viajaba con parte de su familia, los Reanu-Ballester-Gaos), el pintor manchego Miguel Prieto, el pintor y arquitecto Roberto Fernández Balbuena, el escritor y escenógrafo teatral Eduardo Ugarte, los escritores madrileños José Bergamín y Antonio Sánchez Barbudo, el poeta catalán Josep Carner, el poeta andaluz Emilio Prados, el poeta castellano José Herrera Petere, el compositor madrileño Rodolfo Halffter, el dermatólogo y jefe de los servicios sanitarios republicanos José Bejarano, Antonio Sacristán, etc. (Figs.24-25) Con sus familias, el grupo casi alcanzaba a las cuarenta personas. Sólo les acompañaba un mexicano, el escritor Juan de la Cabada (Fig.26), que había viajado en 1937 a España, integrado en la delegación de la LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios), para tomar parte en el II Congreso Internacional de Escritores y que, seguidamente, se enroló en el Ejército, hasta que el embajador de México en Francia, Narciso Bassols, le envió de vuelta a México en el Vendamm con "un grupo de artistas y escritores de la Junta de Cultura Española"³⁷. El destino final, efectivamente, era México, no obstante permanecieron unos días en Nueva York, donde Juan de la Cabada les sirvió de guía, y desde allí, durante unos cuatro días y haciendo alguna noche en Missouri, continuaron el viaje por vía terrestre, en el Grey Hound, hasta llegar el 27 de mayo al país azteca.

Atrás quedaba para el pintor cordobés no sólo la importante ayuda de Picasso y Gamboa, sino también los campos de concentración, Castel Novel, el paisaje y las vivencias francesas, París, etc., que fueron dejando diferente rastro en su producción; la cual, aparte de sus sórdidos dibujos de guerra y los efectuados en los campos de concentración que figuraron en la exposición, apoyada por el malagueño, que se realizara entre mayo y julio de 1939 en la Maison de la Culture de París (la cual recolectó este tipo de obra entre los artistas de varios campos de refugiados, llevándolos luego a exhibir también a Londres y a Estados Unidos)³⁸, fueron aumentados y reelaborados, con diferente carácter, a su llegada a México, donde no tardaría mucho en dar a conocer su obra³⁹.

37 El propio De la Cabada, al tiempo que rememoró su experiencia en la guerra de España, indicaba sobre la expedición de regreso a México: "Narciso Bassol, que me quería mucho a mí, pensó que yo era más útil en México que allí. Por eso me dio el pasaje para venirme.../ (...) ...Fui el único mexicano que iba en el *Vendamm*. Ya era mayo-junio de 1939 y lo que había que hacer, desde París, sobre los refugiados, estaba hecho./ Yo realmente iba a todas las partes donde me llamaban.../ Fui con un grupo de artistas y escritores de la Junta de Cultura Española./ (...) / Sí, fuimos [desde Francia a Nueva York] en el barco holandés *Vendamm*. Estuvimos unos días en Nueva York. Yo ya había estado en 1935 en Nueva York y conocía la ciudad. Y vinimos hasta México en el *Grey Hound*. Unos cuatro días de viaje. Fue muy bien. Hicimos noche en Missouri. Venían niños también. Lo pasamos muy bien./ [Venían en el viaje] José Renau, José Bergamín, Eduardo Ugarte, Josep Carner, Antonio Sacristán, Roberto Fernández Balbuena, Miguel Prieto, Antonio Rodríguez Luna, José Herrera Petere, Emilio Prados, José Bejarano, etcétera." (Testimonio recogido en GARCÍA, Manuel: "Presencias mexicanas en Valencia (36-39): Cabada, Chávez y Gamboa", *Batlia* n° 5, otoño-invierno 1986, pp.148-149)

38 ARVERAS ORIAS, C.: "Arte español en el exilio", *España 1941*, n° 1, Bogotá, Octubre 1941, p.19

39 Ya aludimos a la existencia de esos dibujos de los campos de concentración y de Castel Novel; no obstante, la producción que realizara o inspiraran sus vivencias francesas fue bastante más amplia. Su biógrafo Juan Rejano llegó a indicar que, lo que el pintor montoreño se trajo de Francia y grabó, pintó y dibujó incansablemente a su llegada a México, fueron "escenas de los campos de concentración, en primer lugar,

* * *

Aunque entonces ellos no lo sospecharan, iban a tardar muchos años en regresar a España y, más aún, en que su obra fuera conocida con normalidad en su país, especialmente la de los artistas que emigraron a lejanos países. Picasso, sin embargo, quedó en Francia, pero a pesar de la lejanía y de que el avance de la guerra mundial dificultó los contactos y disminuyó las posibilidades de ayuda, éste continuó teniendo un inmenso prestigio y gozando de un gran reconocimiento incluso entre esos artistas españoles exiliados en aquellas otras latitudes. No es de extrañar, pues, que durante la segunda guerra mundial, en países receptores como México, no sólo se realizaran muestras de su obra como la que comentamos de 1940 para inaugurar la sede de la Junta de Cultura Española, sino que también, en los años siguientes, además de múltiples artículos y referencias, aparecieran de mano de los refugiados españoles algunos interesantes ensayos sobre el pintor, como el colectivo que, respondiendo a una nueva exposición celebrada en 1944, le dedicaron Renau y otros españoles de la Asociación de Amigos del Arte Moderno⁴⁰ o la monografía que publicó Ceferino Palencia⁴¹. Al igual que, por ejemplo, en Buenos Aires había aparecido en 1942 la monografía de Joan Merli, quien había sido secretario general de la Junta de Exposiciones del gobierno autónomo catalán⁴², o, tras la guerra, Juan Larrea, que desde 1940 venía destacando el papel patriarcal de Picasso entre los exiliados, publicó en Nueva York su libro testimonial sobre el pintor y su *Guernica*.

Ya hemos aludido también al gran prestigio y deuda de gratitud que mantuvieron los españoles que quedaron en Francia hacia el malagueño. Picasso siguió siendo para ellos un referente, cercano y accesible, como vimos comentar a Mercedes Guillén, y como luego se ha insistido –en parte siguiendo testimonios como el suyo– en referencias de otros estudios⁴³. Y es que, además de su indiscutible ayuda primera ante el tema de la

como vivencias propias, y con ellas una serie de cuadros en los que el artista busca nuevos territorios donde fundar su universo plástico-poético: mujeres, paisajes, frutas, composiciones libres.” (REJANO, J.: *Antonio Rodríguez Luna*, México, UNAM, 1971, pp.20 y 33). Y, efectivamente, mucho de esto ya se pudo ver en las primeras exhibiciones de su obra en México, esto es en la citada muestra colectiva que inauguró la sede azteca de la Junta de Cultura Española en marzo de 1940 y en la primera individual del cordobés en el país, abierta el 27 de abril de 1940 en la prestigiosa Galería de Arte Mexicano; ambas muestras de gran influencia en su futura definición estilística del pintor. (Véase CABAÑAS BRAVO: *Op. cit.*, 2005, pp.109-110, 168-184).

40 Véase el catálogo de la exposición *Picasso. Sociedad de Arte Moderno*, México Sociedad de Arte Moderno, Junio 1944, que contiene declaraciones de Picasso de 1923 y estudios sobre el pintor de José Moreno Villa, Agustín Lazo, Carlos Mérida y Josep Renau. Este último, además, ya hemos comentado que dejó inédito un libro en torno a su papel respecto a Picasso y el *Guernica*, con numerosas versiones hasta 1981 (RENAU, J.: *Albures...* *Op. cit.*, GUER-9 (AHN, Diversos y Colecciones, Bellas Artes, Leg. 391).

41 PALENCIA, C.: *Picasso*, México, Leyenda, 1945.

42 MERLI, J.: *Picasso*, Buenos Aires, Poseidón, 1942 y 1948.

43 Véase, entre otras reiteraciones, BALLESTER, José María: “El exilio de los artistas plásticos”, en ABELLÁN, J.L., (dir.): *El exilio español de 1939*, t. V, Madrid, Taurus, 1978, pp.27-45; RODRÍGO, A.: *Op. cit.*, 1984, pp.241-242; TUSELL, *Op. cit.*, 1993-1994, pp. 97, 118, 192; HERVÁS, *Op. cit.*, 1997, p.51; DREYFUS-ARMAND: *Op. cit.*, 2000, p.283; FERNÁNDEZ, D.: *Op. cit.*, 2001 y 2005, pp.77-90 y 23-42 respectivamente.

salida de los campos de concentración, los permisos de residencia y la evacuación, durante la ocupación alemana y, en realidad, durante todos los años cuarenta, Picasso – pues tras el reconocimiento que se le hizo el Salón de la Liberación de octubre de 1944, su prestigio y simbolismo aumentó muchísimo– igualmente se convirtió en una referencia de apoyo a la que acudieron con asiduidad los artistas españoles. De hecho, no sólo pueden añadirse a los casos ya citados de primera hora, la ayuda económica que prestara el malagueño en el exilio, a través de la compra de obra, a artistas como los escultores catalanes Joan Rebull o Enric Casanova, sino también, por ejemplo, el apoyo a pintores como Eduardo (Lalo) Muñoz Orts, para su salida del campo de Mathausen y su realce en la escena artística de París⁴⁴. De ahí que, de una u otra forma, a menudo como respaldo – y muchas veces figurando su nombre o su obra en cabeza–, Picasso participara en gran cantidad de exposiciones, asociaciones y acciones solidarias. El malagueño, por tanto, concluyamos, tras haber mostrado claramente su posición durante la guerra sin desechar los lenguajes vanguardistas, con su implicación y eficacia ante el drama de los campos de concentración, afianzó de una manera más efectiva el lado más humano y solidario de aquel compromiso, especialmente entre aquellos que se hallaban próximos profesionalmente. De esta manera, además de prestigiar y reafirmar el mantenimiento – aún en el destierro– de las posiciones ideológicas y las independencias vanguardistas, el malagueño vino a convertirse para los artistas españoles exiliados, a la vez que en símbolo, en faro de otros numerosos menesteres, muchas veces dotados de fuerte carga humana. Esto es, para ellos, Picasso devino en una poderosa y simbólica presencia valedora no sólo de su situación de desterrados, sino también referente de apoyo humano y profesional –que además, entre los instalados en París, sirvió de claro aglutinante–; de modo que, con éxito frecuente, echaron mano de él al ritmo de los acontecimientos político-sociales y artístico-culturales que les atañían.

44 El escultor y dibujante valenciano Rafael Pérez Contel, por ejemplo, ha aludido a estos tres casos, destacando, respecto a los primeros, lo importante que fueron “los donativos que [Picasso], de manera anónima y particular, hacía llegar a los que vivían en forzada pobreza en el exilio”, caso de Rebull y Casanova, “quienes pudieron resolver su angustioso problema económico merced a la adquisición, por un personaje desconocido (Picasso), de sendas esculturas”. En cuanto a Muñoz Orts, además, añade anecdóticamente Pérez Contel sobre lo que le ocurrió tras pasar cinco años en Mathausen: “En París, después de la liberación por un equipo de artistas que presidía Picasso, su expresión artística la orientó hacia la plástica port-cubista. Poco tiempo después de regresar de Mathausen, Picasso, Leger, Matisse, Braque y Marquet, maestros de la vanguardia francesa, organizaron, en el Petit Palais, una exposición de Arte “Homenaje a los Artistas Muertos y Perseguidos por los nazis”, a la que fue invitado Lalo./ El día de la inauguración Eduardo Muñoz fue a buscar su cuadro (...). Contrariado [por no haberlo hallado en la “Sala del Crimen”], cuando salía por la puerta del Petit Palais, al no encontrar su cuadro, se encontró con Picasso que entraba en aquel momento. Picasso le dijo: “¿Has visto tu cuadro?”, y Lalo, fingiendo, le contestó: “No he tenido tiempo, no he visto nada”. Picasso, cogiendo del brazo a Lalo le llevó hacia el lugar de honor donde estaban los cuadros de los maestros. (...) Picasso le dijo: “Mira dónde hemos colocado tu cuadro –el cuadro de Lalo presidía en el lugar de los maestros– y Picasso le dijo, hablando en catalán: “Jo que soc manco que un Guardia Civil no podia fel-li la guardia a ningú que no fossis tú, que tant has patit”. Efectivamente, los dos cuadros de Picasso jalonaban al de Eduardo Muñoz, que presidía el panel.” (PÉREZ CONTEL, R.: *Artistas en Valencia, 1936-1939*, vol.1, Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciencia de la Generalitat Valenciana, 1986, pp. 225-226 y 245)