

París, Nueva York, Madrid:

Picasso y Dalí ante las grandes exposiciones internacionales[\[1\]](#)

By Miguel Cabañas Bravo (Consejo Superior de Investigaciones Científicas) and

Idoia Murga Castro (Universidad Complutense de Madrid)

En principio fue admiración, luego competencia y, finalmente, una conducta que, guardando mucho de las anteriores, se mantuvo entre el hostigamiento provocador y exhibicionista, la rivalidad simulada o expresa y el reconocimiento. Así podríamos definir la trayectoria de la actitud que mostró Dalí hacia Picasso, la cual halló sus momentos más álgidos en las grandes exposiciones y certámenes internacionales. Por su parte, el comprometido malagueño, que sostuvo una actitud totalmente contraria, pero atenta y serena frente al impetuoso figuerense, permaneció siempre distante de estas provocaciones.

París 1937, Nueva York 1939 y Madrid 1951: tres momentos y tres grandes ciudades, nada ajenos a la confrontación tanto del arte contemporáneo como de estos dos grandes pintores españoles, ejemplifican bien los picos del pulso que mantenía esta relación. Los tres sirvieron para poner en escena, en un contexto internacional, la divergencia en los posicionamientos, compromisos y formas de entender y orientar el arte y su correspondencia con España que mantenían Dalí y Picasso. Tras examinar los orígenes del trato iniciado con su presentación en 1926, serán estos tres espacios y situaciones los que marcarán nuestro análisis y exposición sobre esta sugestiva relación.

El joven Dalí: De la admiración a Picasso a la promoción en Madrid, París y Nueva York

Los focos culturales de Madrid, París y Nueva York fueron especialmente importantes en la proyección artística de Picasso y Dalí y escenario de sus encuentros y desencuentros. Por un lado, Picasso había pasado por Madrid a comienzos del siglo XX, después París se convertiría en el escenario principal de su desarrollo artístico, mientras que Nueva York tuvo un papel fundamental en su promoción. Por otro lado, Dalí llegó a Madrid a comienzo de los años veinte y su ambiente le facilitó dar el salto a París al final de la década, aunque la ciudad americana se convertiría posteriormente en el gran

centro propagandístico y publicitario de su arte. Finalmente, la obra de ambos artistas acabaría midiéndose de nuevo en Madrid, adonde la administración española siempre intentó atraerlos.

Este camino artístico y promocional partió en Dalí en 1922, cuando llegó a la capital española con apenas dieciocho años. El figuerense se había trasladado allí para formarse en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, y se había instalado en la Residencia de Estudiantes, donde entablaría una especial amistad con Federico García Lorca, Luis Buñuel y José Moreno Villa, quienes le allanarían mucho el camino. Bien conocida es la amistad con los dos primeros, pertenecientes a su misma generación y con quienes protagonizó atrayentes iniciativas, pero no tanto la que mantuvo con el malagueño. A pesar de ser diecisiete años mayor que el figuerense y de pertenecer a una generación anterior –la del 14, como su paisano Pablo Picasso–, Moreno Villa desarrolló un claro papel de apoyo y mentor sobre ellos. Fue esta, en consecuencia, una amistad básica para la promoción del primer Dalí, que estuvo muy conectada con los impulsos iniciales del figuerense para conocer a Picasso. Aunque luego –como otras– quedaría ensombrecida y olvidada por el proceder de Dalí, esta relación tuvo el aliciente de provenir de un gran conocedor del arte desde lo práctico y la crítica artística.

En efecto, como pone de relieve el estudio de la amistad entre Dalí y Moreno Villa (Cabañas Bravo, 1990: 171-189), entre su llegada a Madrid en 1922 y su primer viaje a París en 1926 –en el que se dirigió a saludar a Picasso para reconocerle, dirá luego, “el ascendiente que tenía sobre mí” (Dalí, 1975: 108)–, el ampurdanés estuvo esencialmente inmerso en los planteamientos del cubismo y fascinado por su maestro fundador. El mismo Moreno Villa, con quien convivía en la Residencia y cuya fama de crítico de arte crecía de día en día, llevó un cuadrito de Dalí al Museo del Prado para que los estudiantes a los que guiaba desde 1923 pudieran comparar su minuciosa ejecución con la de los flamencos. También pintaron juntos desde 1924 en la Academia Libre de Pintura de Julio Moisés, mantuvieron correspondencia postal e intercambiaron dibujos y experiencias creativas, abundando siempre en ello las referencias a Picasso, al cubismo y la nueva vuelta al clasicismo. Pero, sobre todo, el crítico malagueño fue de los primeros en Madrid en hablar del arte del ampurdanés con ocasión de su primera salida a escena en la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos, inaugurada el 28 de mayo de 1925 en el Retiro.^[2] Incluso, tras inaugurar Dalí en octubre del mismo año su primera individual en la Galería Dalmau de Barcelona y escribirse sobre el hecho con el crítico malagueño (Cabañas Bravo, 1990: 185-188), continuaría este en nuevos artículos,

contestándole, alentándole y destacando el buen oficio del ampurdanés, su gusto por el cubismo, la geometría y el clasicismo y su admiración por Picasso (Moreno Villa 1925d: 1; 1926: 1; 2001: 297-300).

No es extraño, pues, que Dalí también se acordara de Moreno Villa en el viaje que realizó entre el 11 y 28 de abril de 1926 a París y Bruselas, adonde quería rendir un doble tributo admirativo a la pintura de ayer y de hoy. Es decir, por un lado y dado su clasicismo y potente construcción geométrica, quería contemplar la pintura antigua de flamencos y holandeses, lo que le llevaría a visitar Bruselas en los días finales de la estancia. Por otro, deseaba apreciar la pintura vanguardista de París que encarnaba el cubismo, teniendo también previsto visitar a Pablo Picasso como su cabeza más visible. Dalí, que viajó con su hermana y su tía, fue recibido en París por Luis Buñuel –instalado en esa capital desde el año anterior y que asimismo les acompañó a Bruselas– e iba muy bien orientado y recomendado artísticamente con varias cartas de presentación en el bolsillo. Dos de ellas, aunque no las debió de emplear, se las había proporcionado el galerista barcelonés Dalmau y se dirigían a dos reputados promotores de los movimientos cubista y surrealista, esto es a Max Jacob, poeta y amigo de Picasso (que acaba de pasar en febrero por la Residencia de Estudiantes), y a André Breton, líder de la joven tendencia que no tardaría en imponerse. Pero además también llevaba una carta de García Lorca para el pintor Manuel Ángeles Ortiz, gran amigo del poeta y que fue quien realmente le presentó a Picasso. Para esta esperada ocasión, a la que el figuerense se ha referido siempre entre ambigüedades e imprecisiones cronológicas, pero concediéndole una gran relevancia y significación (Dalí, 1944: 288-289 y 1975: 107-108), Dalí también llevó dos obras que mostró al malagueño: [Muchacha de Figueras](#) y [Départ. Homenaje al Noticiero Fox](#). Picasso, según las narraciones del ampurdanés, las miró largo tiempo sin decir nada y luego le estuvo enseñando su producción durante un par de horas. A la salida, con un simple cruce de miradas, Dalí le dio a entender al malagueño que, con ese recorrido por sus pinturas, había captado la idea que le serviría de orientación (Cabañas Bravo, 1990: 190-191).

Moreno Villa, por otro lado, siguió promocionando al ampurdanés y fue el primero en darlo a conocer en Nueva York. Marchó el polifacético malagueño en febrero de 1927 a esta ciudad para casarse con Florence Loucheim –*Jacinta la Pelirroja*, como la llamó en los versos y artículos donde narró esa estancia kafkiana de tres meses con boda frustrada– y, a su paso por Barcelona, recibió a través de Dalmau un regalo de boda de su amigo Dalí, el cuadrito [Venus y cupidos \(1925\)](#), obra procedente de la última

exposición en su galería.^[3] Luego, ya en la ciudad del Hudson, el 17 de marzo el crítico pronunció en el Philosophy Hall de la Universidad de Columbia la conferencia *Arte moderno en España*, en la que, según su propio testimonio, presentaba “la obra todavía incipiente de Dalí por primera vez en América”, conferencia que fue repetida al día siguiente por la propia Florence en un colegio de chicas (Moreno Villa, 1944/1976: 130, 136-137; Cabañas Bravo, 1990: 195-196; Huergo, 2001: 79).

La fama de Dalí, que en 1929 regresó a París e, introducido por Buñuel, no tardó en integrarse en el grupo surrealista capitaneado por André Breton, fue en aumento, mientras quedaban atrás sus vínculos con los amigos de Madrid. La misma amistad con Moreno Villa no tardaría en enfriarse, como le pasó con otros amigos de la Residencia, como Luis Buñuel, Pepín Bello, Rafael Alberti o Rafael Sánchez Ventura. Entre los motivos figuraron, con un gran peso, su unión a Gala ese mismo año y, más tarde, sus futuras concesiones a la política de derechas. En el caso del crítico malagueño, además, este último recordó la reveladora anécdota del cuadrado regalado por Dalí que poseía Moreno Villa que, unos años después, yendo con Gala a visitarle a la Residencia, la pareja se llevó bajo el brazo con la excusa de que la cotización del figuerense estaba subiendo mucho (Cabañas Bravo, 1990: 196-197).

Los citados precedentes, sumados a nuevos factores, sin duda habían preparado el terreno para una entusiasta irrupción de Dalí en Estados Unidos. Entre estos, en primer lugar, se habían recibido los buenos informes sobre Dalí que desde 1927 venía recabando Margaret Palmer en España para el Instituto Carnegie de críticos como Moreno Villa, que luego le abrirían las puertas de sus exposiciones internacionales. En segundo lugar, fue notorio el impacto producido en aquel país por obras suyas como *La persistencia de la memoria* (1931) [http://www.salvador-dali.org/cataleg_raonat/fitxa_obra.php?text=persistencia&obra=265], presente tanto en la exposición surrealista inaugurada en enero de 1932 por la galería neoyorquina de Julien Levy como luego en la Feria Mundial de Chicago (abierta, en una primera fase, entre mayo y noviembre de 1933 y, en una segunda, entre junio y octubre de 1934). Por último, tras estos éxitos, el mismo arribo de los Dalí a Nueva York en noviembre de 1934 invitados por Levy para formar parte en su tercera individual americana (Pérez Segura 2012: 154-183; Robledo 2011: 105-120). No obstante, la Guerra Civil española pronto hizo acto de presencia, cambiando enormemente el panorama.

En este nuevo marco, la intervención de Moreno Villa continuó relacionando las figuras de Picasso y Dalí en su nueva estancia en Estados Unidos, desde el 17 de febrero de 1937, cuando fue enviado en misión de propaganda cultural y apoyo a la República española. Estuvo allí hasta mayo pronunciando conferencias y realizando exposiciones de dibujos de guerra en diferentes universidades y centros culturales hispanos en Washington, Nueva York, Princeton, New Bruswick y Baltimore. Entre esas conferencias, una de las más incisivas y significativas que ha llegado hasta nosotros tenía un ilustrativo título: *La crisis de la pintura y del pintor ante la guerra y la revolución*, en la que, sosteniendo que tanto las posiciones estéticas de los últimos años como las históricas se veían ahora de otro modo, fundamentalmente comparaba la actitud de Picasso y Dalí frente al arte y la guerra. Así, si al primero le atribuyó la creación de la escapatoria de la neutralidad y liberación de la lucha mediante el cubismo y sus posibilidades de elusión de la realidad y el dramatismo, lo que consideraba que ya no servía para los nuevos tiempos de guerra, con Dalí y su arte surrealista, puestos “en relación con el estado de ánimo nuestro, de guerra y tragedia”, fue mucho más duro. Denunciaba así que este había pasado, por razones que ignoraba, de formar parte del grupo de surrealistas franceses que “se declaraban al servicio de la revolución comunista”, a separarse del mismo, abandonar “la política o propósito revolucionario” y dedicarse “a correr sus productos como un industrial cualquiera”. No quería con ello que cayera sobre la pintura de Dalí “un velo despectivo”, pero sí denunciar su mercantilismo y, sobre todo, destacar que, a la luz de la guerra, su mundo se mostraba “como un signo evidente de descomposición y relajamiento moral, como exponente máximo de una sociedad decadente”, recogiendo “todas las aberraciones antiguas y modernas concebidas por el hombre”. Por ello mismo, sentenciaba el malagueño:

Y estoy seguro de que no hay en España actualmente nadie que mire con agrado el mundo imaginativo de Dalí. Ni entre los leales, ni entre los rebeldes. No porque falte en su obra signo de amor al pueblo o signo de amor a la aristocracia; sino porque falta en ella todo signo de amor a algo. Dalí es sensacionalismo escueto a base de audacia, descoco y aberración. Y nuestro ambiente no pide ni pedirá en mucho tiempo sensacionalismo, sino empuje real y positivo hacia arriba. (Moreno Villa, 2001: 433-437; Huergo, 2001: 96-99).

Tras su llegada a México, con la misma misión de “miliciano de la cultura”, el 10 de mayo de 1937, Moreno Villa prosiguió insistiendo en la línea de examen de la crisis artística sufrida tras el estallido de la guerra y comparando los caminos abiertos por

Picasso y Dalí. De este modo, pues, causó cierta sorpresa al ser entrevistado en el 1 de junio por Cardoza y Aragón (1937: 3), a quien, por un lado, volvió a insistir en que el cubismo encabezado por Picasso le parecía ahora un “arte neutro”, un arte que había huido del drama humano y la profundidad, degenerando en decoración. Por otro, remarcó que ese Dalí con “genialidad suficiente” para haber dado “un nuevo impulso a la pintura europea” y de quien guardaba dibujos y notas de la etapa madrileña para un libro (que nunca escribió), “visto desde el ambiente de guerra y tragedia en el que nos movemos los españoles, resulta inmoral su obra”. Dado que se trataba de caminos también transitados por él mismo, Moreno Villa volvió a aludir a estas declaraciones en la conferencia que, junto a la exposición de sus dibujos, pronunció el 8 de julio en el Palacio de Bellas Artes, explicando que esos duros criterios emanaban de los requerimientos del nuevo tiempo (Moreno Villa, 2001: 439-447; Huergo, 2001: 99).

Por lo demás, aunque tal visión fue matizándose mucho respecto a Picasso, en cuanto a Dalí no había cambiado sino a peor en 1944, fecha en la que Moreno Villa publicó su autobiografía, con reveladoras descripciones de aquellos brillantes momentos madrileños en los que convivió con él:

Al principio –dirá– seguía a Picasso. Después al suprarrealismo y su natural morboso le llevaron hasta lo increíble por su enlace con la ex mujer de Paul Éluard. Hoy vive en los Estados Unidos dedicado a pasmar a los *snoobs* con sus extravagancias y payasadas. Igual que hacían los bufones en la Corte de los Austrias. Como pintor me parece un *pompier*. (Moreno Villa, 1944/1976: 111-112).

Y más de un lustro después, tampoco había variado demasiado esta opinión sobre el ampurdanés, sobre quien suscribiría el mote de “Avida Dollars” que le había dado Breton. Mientras tanto, a pesar de su primera visión sin emoción, Picasso aparecería frecuentemente en sus escritos sobre arte contemporáneo como un verdadero clásico y superador del realismo, calificado de “triunfador aplastante” (Moreno Villa, 1951/1976: 55 y 61-62).

París 1937

Tras la admiración primera de Dalí por Picasso, que hemos querido mostrar acompañados de las valoraciones de su viejo amigo y promotor Moreno Villa, entre quienes su misma amistad fue agrietándose hasta quedar totalmente rota ante las disímiles posiciones que adoptó cada uno tras el estallido de la Guerra Civil española,

cabe preguntarse qué es lo que pasó durante este conflicto bélico para que mudara tan visiblemente el mundo de relaciones y posturas que mantenía Dalí en los círculos culturales español y francés. Aunque la discordia y conmoción surgidas de ese drama español, unidas a la dura experiencia por la que pasó su familia, terminaron por afectar profundamente al ampurdanés, poco entenderíamos de tales mudanzas en persona tan dada a la radicalidad y el extremismo sin el esclarecedor análisis de su propia evolución política. En este sentido resulta encomiable el estudio que, bajo el título de *La política de Salvador Dalí*, dedicó a este singular aspecto Javier Tusell (1999: 279-305). Y nos interesa recordar su caracterización de algunos de los tramos del trayecto político del figuerense hasta el estallido de la Guerra Civil, punto del que pronto partió no solo una difícil relación de Dalí con la Administración republicana española, sino también con el mismo Picasso.

Conviene tener presente, pues, que la política no había interesado mucho al joven Dalí, sobre quien en los años veinte apenas cabe reseñar su detención en 1924 por entrar al puerto de Cadaqués en una barca enarbolando una bandera catalana, lo que simplemente le vincularía con el ambiente radical catalanista y federalista en el que vivía. No obstante, tras su marcha a París en 1929 y su ingreso en el grupo surrealista, desde 1930 empezó a utilizar la política de forma provocativa, con algunos toques de acercamiento al partido comunista por el que se interesaba el grupo surrealista. La llegada de la II República española en 1931 le proporcionó nuevas ocasiones de provocación, como la conferencia que ofreció en septiembre de ese año en el Ateneo de Barcelona, en la que se aproximó a un todavía famélico comunismo trotskista y catalanista. Al mismo tiempo le había empezado a interesar la figura de Lenin y, desde su ascenso al poder en 1933, también le fascinó la figura –que no las ideas– de Hitler. Pero, el uso de estos iconos en su pintura, dio pie a todo tipo de especulaciones y no dejó de ocasionarle numerosos problemas y censuras entre sus colegas surrealistas, destacando los famosos juicios encabezados por Breton a los que se le sometió en enero y febrero de 1934 por ensalzamiento del fascismo hitleriano, en los que se escenificó su exclusión del grupo surrealista. Sin embargo, lo cierto es que Breton y Dalí, aunque uno atendiendo más a la ortodoxia comunista y el otro al aspecto subversivo del movimiento surrealista, siguieron manteniendo buenas relaciones y colaborando en la revista *Minotaure*. Ni siquiera el viaje a Nueva York de Dalí en 1934, cargado de éxitos y nuevas aspiraciones, afectó lo suficiente su relación con Breton, que a pesar de motejarlo “Avida Dollars” en 1935, todavía en 1936 continuaba recibiendo sus

colaboraciones en *Minotaure* y confiándole en Londres la escenografía de la exposición internacional surrealista, celebrada en el verano en las New Burlington Galleries.

La escalada de violencia y rivalidad política en España, sin embargo, debieron preocupar mucho más a Dalí, que coincidiendo con el proceso revolucionario y antecesor de la Guerra Civil que vivió el país en octubre de 1934, en su camino con Gala hacia la frontera francesa, sufrió un serio atentado en un pueblo ampurdanés. El pintor comentó después que su cuadro [*Construcción blanda con judías*](#), comenzado a su vuelta a París y al que solo en octubre de 1936 –en una de sus características operaciones oportunistas– subtítulo *Premonición de la Guerra Civil*, procedía de aquel repugnante espectáculo que habien octubre de 1936 la aristocracio del onesra francesacesalanotaureeton 1933 tambiesulta inmoral" signo de amor a la aristocraca visto en aquella España en revolución de 1934. El estallido mismo de la guerra pilló luego a Dalí en Londres y, según su mecenas Edward James, parece ser que se mostró inequívocamente a favor de la República y contra el “bandido” de Franco. También el fusilamiento de Lorca al comienzo del conflicto le debió de sobrecoger, como en general toda la violencia que se desencadenó en el país y que plasmaría también en nuevas obras. Así lo demostró, por ejemplo, su [*Canibalismo de otoño*](#), óleo pintado a finales de 1936, coincidiendo con el serio y devorador acoso que sufría Madrid (Tusell, 1999: 280-298). Una y otra obra, por otro lado, serían expuestas en Nueva York en diciembre de 1936, causando un nuevo gran impacto entre el público norteamericano (Jeffett, 2014: 93).

El apurado Gobierno republicano, entre otras medidas de llamada de atención internacional, pronto retomó la invitación a participar en la gran muestra que se preparaba en París para 1937, orientativamente convocada bajo el nombre de Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne. Su idea era promover un pabellón español planteado como un verdadero cañón de propaganda a favor de la causa republicana. La mirada hacia la colaboración de Picasso en el proyecto apareció muy pronto y tampoco se perdió de vista en un primer momento a Dalí. Ambos, además, todavía debían mantener una relación accesible y, a la vista de la postal enviada por los Dalí al malagueño desde Italia el 19 de agosto de 1936, al mes de iniciada la guerra (Madeline, 2003: 97), se diría que incluso compartían la preocupación por aquella España ensangrentada, caótica y violenta de la que le hablaban y que impedía al matrimonio ir a Port Lligat (Jeffett, 2014: 88). El mismo Edward James, por otra parte, también se ha referido a los iniciales contactos de Dalí para participar en el pabellón español de 1937 en París, que fue algo que, según le habían narrado el ampurdanés, “se

lo propuso un *arribista* pero luego acabó diciendo que los dos bandos le parecían *horripilantes*". Existe la posibilidad, como propone Javier Tusell (1999: 296-299) al recordar el hecho, que Dalí "lo intentara y no lo consiguiera quizá porque chocaba ya demasiado con la ortodoxia política comunista". Pronto veremos, en cualquier caso, que el cauce de la propuesta precisamente provino del pintor comunista y director general de Bellas Artes Josep Renau.

La relación de Picasso con la Administración republicana española, por el contrario, no comenzó con buen pie, pero tras el estallido de la guerra no tardaría en ser mucho más fluida y duradera que la de Dalí, al proseguir el malagueño con su declarado apoyo a los españoles republicanos incluso tras el desenlace del conflicto. Al menos desde junio de 1932 ya hubo intención en el Museo de Arte Moderno de Madrid, a propuesta de su director, el crítico "Juan de la Encina", de traer allí una gran exposición monográfica de Picasso celebrada en París. Se trataba de una iniciativa sobre la que Timoteo Pérez Rubio, el subdirector de la entidad, incluso habló en septiembre en la capital gala, pero sin el beneplácito del Patronato del Museo, que solo mostró una disposición colaboradora con otras entidades culturales promotoras. Pese a ello, Juan de la Encina comunicó a ese mismo Patronato que la muestra podría celebrarse en el Museo en el otoño de 1933, puesto que el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes (MIPBA) se haría cargo de los gastos de seguridad y transporte (Tusell, 1999: 232-233). No obstante, realmente los primeros contactos oficiales de la II República con Picasso para organizarle en Madrid una exposición-homenaje partieron de septiembre de 1933. Con tal fin el entonces director general de Bellas Artes, el también malagueño Ricardo de Orueta, se puso en contacto con el embajador español en París, Salvador de Madariaga, pero sus gestiones acabaron abandonando el proyecto, al enfatizar este el desinterés hacia las iniciativas de la diplomacia española que le venía demostrando el pintor.[\[4\]](#)

En 1934, no obstante, Picasso pasó por España y se encontró en San Sebastián con Ernesto Giménez Caballero, a quien irónicamente le comentó sobre la celebración de su exposición en Madrid que la República española, que el año anterior le había mandado un representante para organizarla, no le garantizaba un seguro a sus telas, aunque en su defecto le había propuesto que podía poner a la Guardia Civil por la vía del tren. Contó Picasso esta anécdota, según el escritor, entre un grupo de fascistas que incluía a José Antonio Primo de Rivera, quien le aseguró que algún día ellos le pagarían el seguro y la Guardia Civil estaría allí, pero para recibirle con honor (Tusell, 1981: 36). De todos modos, hubo que esperar al paso de los gobiernos conservadores del bienio radical-

cedista (de septiembre de 1933 a febrero de 1936) y la llegada de los nuevos gobiernos del Frente Popular no solo para que volviera a restablecerse la Dirección General de Bellas Artes (DGBA), suprimida en septiembre de 1935, sino también para que retornaran iniciativas semejantes a las de Juan de la Encina y Orueta (Cabañas Bravo, 2014: 56-64). No obstante, prudentemente, la siguiente iniciativa importante de exposición hacia Picasso no provendría ya específica y directamente de lo oficial, ni se le dedicaría individualmente y en Madrid.

Se trató ahora de una magna muestra organizada por una activa agrupación, la Sociedad de Artistas Ibéricos (SAI), algunas de cuyas iniciativas apoyó puntualmente la Administración republicana. En 1936, con diferentes colaboraciones, se propuso hacer un gran desembarco de arte español en París, dando gran relieve a Picasso, quien, pese a sus reticencias iniciales, acabaría quedando satisfecho con la selección de su obra y su inclusión en esta exposición colectiva de arte español. Aunque inicialmente se la iba a denominar *De Zuloaga à Picasso*, para remarcar sus límites cronológicos y estéticos, los responsables de la SAI —Manuel Abril (comisario general), Luis Blanco Soler y Timoteo Pérez Rubio— finalmente decidieron llamarla *L'Art Espagnol Contemporain*. Celebrada entre el 12 de febrero y el 5 de abril de 1936 en el Museo del Jeu de Paume de París, con esta amplia y compleja muestra —participaron 407 obras de 144 artistas, entre quienes estaban los pintores Picasso, Miró, Juan Gris, Dalí, María Blanchard, Maruja Mallo, Moreno Villa, Sorolla, José María Sert, Solana, Vázquez Díaz o Zuloaga y los escultores Gargallo, Julio González, Hugué, Mateo Hernández o Rebull— la República intentó mostrar, al colaborar con dicha Sociedad, la diversa realidad de sus logros y plantel artístico; pero sin dejar de destacar a una serie de artistas, como Picasso, Blanchard, Solana, Vázquez Díaz, Gargallo, Mateo Hernández o Hugué, que tuvieron una representación mucho más amplia e incluso salas especiales. Además, en el caso de Picasso, del que se exhibieron once obras, su presencia y significación fueron singularmente destacadas en los textos del catálogo que escribieron el citado crítico y director del Museo madrileño Juan de la Encina y el hispanista Jean Cassou, quien también habló elogiosamente de Dalí, de quien se exhibió una única obra. De la repercusión del conjunto de la exposición no cabe duda, dadas las 30.000 personas que la visitaron y la docena de obras que compró el Estado francés (Pérez Segura, 2002: 225-264).

Estallada la guerra española poco después, la cuestión del apoyo de Picasso, con todo, se iba a plantear ya de otro modo con el nuevo director general de Bellas Artes, con quien

Dalí quedaría muy pronto fuera de juego. En efecto, con esta conflagración bélica como fondo, a comienzos de septiembre de 1936 el socialista Largo Caballero formó un nuevo Gobierno, cuyo MIPBA quedó al cargo del militante comunista Jesús Hernández, quien el día 9 nombró director general de Bellas Artes al joven e impetuoso cartelista valenciano Josep Renau. La acción que emprendió desde la DGBA este prometedor y comprometido artista de apenas veintinueve años partió, fundamentalmente, de la concentración de la gestión administrativa y decisoria en las tres capitales que sucesivamente tuvo la República: Madrid, Valencia y Barcelona, buscando también la proyección intencional principalmente en París, adonde realizó varios viajes para plantear algunas acciones. Acometió así una notable labor reorganizadora, centralizadora y subordinante de los servicios de su competencia (esencialmente de gestión, fomento, enseñanza y salvaguarda del arte y la cultura), incluso, en otro marco, ejerció un paralelo e influyente papel creativo y teórico. Pero, sobre todo, Renau desplegó y desarrolló una gran actividad en dos grandes ámbitos de acción: el de la protección, fomento y difusión de nuestro patrimonio cultural y, ligado a ello y los requerimientos bélicos, el de la propaganda y el activismo socio-cultural (Cabañas Bravo, 2007a: 27-29).

Este segundo ámbito, tan a menudo ligado al anterior y a la promoción artística enfocada fuera de España, fue el que pronto le llevó a entrar en contacto con los artistas españoles residentes en París para solicitarles su colaboración, dado que les reservaba 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 en ella de Picasso. Renau, que entendió claramente la trascendencia de este momento y de los apoyos y resultados obtenidos, desde muy pronto quiso dejar constancia escrita de su papel entre los promotores de esta experiencia. De hecho, rehízo muchas veces un manuscrito que acabó titulado *Albures y cuitas con el "Guernica" y su madre*,^[5] en el que expuso sus sugestivos recuerdos y vivencias en relación con el encargo y realización de la conocida tela mural exhibida en el Pabellón, además de diversas referencias a sus intensas estancias en París, con origen en la búsqueda de ese apoyo de los artistas allí residentes –con el único caso discordante destacable de Dalí, según veremos– y la posterior organización e instalación de esta representación española.

Pero las estancias oficiales que Renau hizo en la capital gala no tuvieron este único objetivo, puesto que allí también desarrolló otra trascendente actuación en relación al conocimiento internacional de la labor de la República respecto a la salvaguarda del

Tesoro Artístico español, cuestión esta última en la que no insistiremos ahora, pero que el valenciano rememoró en otro importante libro, *Arte en peligro 1936-39* (Renau, 1980), en el que también aportó numerosa información sobre su proceder en torno al citado Pabellón, dado que ambas actuaciones estuvieron vinculadas. Además, dada la trascendencia de su actuación en aquellos momentos bélicos, Renau dejó múltiples referencias en artículos y entrevistas sobre tales misiones oficiales desarrolladas durante sus estancias en París, a las que se suman las que aparecen de pasada al narrar otras importantes actuaciones, como por ejemplo su dirección y gestión entre 1925 y 1937 de la revista valenciana *Nueva Cultura* (Renau, 1977: xii-xxiv), en la cual, con su mediación, por primera vez publicó las fotografías de Dora Maar con los diferentes estados evolutivos de elaboración del [Guernica](#). Sin embargo, respecto a sus recuerdos – en especial los narrados más extensamente en el manuscrito y libro citados –, conviene tener en cuenta que, pese a la voluntad del ya septuagenario Renau en situar correctamente los acontecimientos, también son muy frecuentes sus avisos sobre vacilaciones y falta de certidumbre al no conservar documentación del momento.

Lo cierto es, con todo, que en la labor que el joven artista y publicista valenciano se propuso desarrollar como director general de Bellas Artes apareció muy pronto el horizonte de la colaboración de Picasso, lo que fue previo a sus viajes a París. De hecho, en Madrid y casi de inmediato a su toma de posesión del cargo, Renau sugirió a Jesús Hernández el nombramiento de Pablo Picasso como director del Museo del Prado, intención que el ministro y periodista ya anunció a la prensa el 12 de septiembre de 1936 y que, una semana después, se hizo efectivo mediante el correspondiente decreto firmado por el presidente Azaña.^[6] Renau ha comentado que su propuesta estuvo antecedida del envío al pintor malagueño de “una carta de tanteo”, redactada por su secretario Antonio del Toro y firmada por él mismo, a la que Picasso contestó con aceptación emocionada, poniéndose al servicio del Gobierno y remarcando su compenetración con la causa republicana en el conflicto bélico que se libraba (Cabañas Bravo, 2007a: 167 y 2007b: 144-145; Renau, 1981b: 18).

Antes de que mediara el mes de septiembre de 1936, la prensa francesa ya informaba de ese ofrecimiento a Picasso de la dirección del Museo del Prado y el mismo Paul Éluard se lo comentaba a Gala en la carta que le dirigió el 15 de ese mes (Jeffett, 2014: 88). Posiblemente, tras el nombramiento del nuevo embajador español Luis Araquistáin el 19 de septiembre, las comunicaciones con Picasso ya se hicieran a través de él (Tusell, 1981: 38), puesto que muy pronto ese convirtió en un entusiasta impulsor de la

participación española en la Exposición Internacional de París de 1937. En cualquier caso, la calurosa aceptación del cargo que hizo el malagueño se convirtióEl malagueño, ccanoador español ones se rio estudiara con los aruitectos del ern que de otro modo habu primer gesto de solidarid en el primer síntoma de su apoyo al bando republicano. En el plano creativo, tal indicio quedó ratificado cuando, por propia iniciativa, en los primeros días de enero de 1937 el pintor comenzó a grabar las dos placas de aguafuerte conocidas como [Sueño y mentira de Franco](#), una serie de pequeñas imágenes en forma de viñetas que se iniciaban satirizando la actuación de Franco y denunciando su destrucción de la cultura, que fueron acabadas antes de mediar junio de 1937. El malagueño, con todo, nunca llegaría a viajar ni a Madrid ni a Valencia para tomar posesión del cargo aceptado, puesto que, por un lado, según Antonio del Toro, se creyó que “cualquier manifestación suya tendría mayor repercusión en París que en Madrid, con el Prado bombardeado y sus obras camino de Valencia” (Renau, 1981a: 139 y 1981b:18), y, por otro, el mismo Picasso manifestó a un periodista cubano no solo que su posición quedaba clara en la obra que estaba realizando para el Pabellón y sus aguafuertes *Sueño y Mentira de Franco*, sino también que su mismo viaje a Valencia se hacía innecesario ante los extremos cuidados que venía poniendo la República en el Tesoro Artístico, como pronto podrían comprobarse en París.^[7]

No obstante, quien sí viajó a París muy pronto fue el mismo Renau. Según su mismo testimonio lo hizo a finales de diciembre de 1936 con objeto de entrevistarse con Picasso y conseguir su colaboración y la de otros artistas españoles residentes allí en el Pabellón que la República se disponía a preparar para en 1937 rar para l pueblo españoseptimebre,estruye."esario pues que estos cuadros vendr poder decir al mundo que el pueblo española Exposición Internacional de París. De hecho, de este viaje y del incentivo de encontrarse con Picasso parten los recuerdos del valenciano recogidos en su citado manuscrito de 1981:

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 inefable, la perspectiva de conocer personalmente a Pablo Picasso, algo entonces inverosímil para mí hasta el momento mismo de estrechar su mano... (Renau, 1981a: 4 y 1981b: 8).

Aunque el valenciano, en estos mismos recuerdos, también aludió a la distancia temporal que medió entre el envío a Picasso de la citada carta proponiéndole la dirección del Museo del Prado y la inauguración del proyecto del Pabellón de París justo nueve meses después,[\[8\]](#) a la vez situó toda esta iniciativa oficial en la misma línea de acción que le llevó a hacer este primer viaje a París. Se trataba, pues, de cumplir una misión oficial, que tenía un contexto y un objetivo claros, pero unos antecedentes poco tranquilizantes en los contactos entre la Administración y Picasso. Renau sabía del interés internacional que suscitaba la España inmersa en la Guerra Civil y de la necesidad de sus bandos de hallar el respaldo de fuera a sus actuaciones, por lo que, como buen artista publicista y ahora funcionario al frente de la DGBA, desde muy pronto pensó en el importante papel moral y propagandístico que podían desempeñar los artistas españoles acreditados en los grandes escenarios exteriores. Y es que el favor y complicidad de artistas españoles de fama internacional de Picasso, sumados a los de otros de nuestros conocidos creadores residentes en París, se podían convertir en un gran escaparate internacional a favor de la causa de la República, si se lograba su participación en la magna muestra prevista para 1937 en la capital gala.

De este modo, el mismo Renau ha caracterizado repetidamente esta estancia en París como un viaje oficial, que se produjo a finales de diciembre de 1936 y con la misión concreta de conseguir la colaboración de los artistas españoles allí residentes e invitarles a participar en el pabellón español de esa gran exposición de París, teniendo precisamente como primer objetivo la visita al malagueño, de cuyas entrevistas con él salió el acuerdo de su colaboración y el encargo abierto que acabó dando como resultado el famosísimo mural del *Guernica*.[\[9\]](#) Así, al narrar su cometido en este viaje, indicaba Renau en 1981:

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. (Renau, 1981a: 23 y 1981b: 21-22).

El encuentro con Picasso estuvo lleno de anécdotas, luego transmitidas por el propio Renau. Para la primera de sus entrevistas y tras ser avisado de la visita, el propio malagueño llamó a Max Aub, agregado cultural de la Embajada, para informarse sobre el enviado y –como 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 disipó 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 (Renau, 1981a: 136).

El artista valenciano, poco después de regresar a España tras la muerte de Franco y poner fin a su exilio, también concedió precipitadas entrevistas, faltas de matices, a una prensa ávida de conocimiento sobre aquel período y el famoso encargo a Picasso para el pabellón, en alguna de las cuales manifestó que “para Miró llevaba el encargo de ofrecerle el segundo lugar” (Arancibia, 1977). Sin embargo, resultan más meditados sus citados recuerdos de 1981, en los que Renau trasmite que, al igual que con Picasso, en general hubo una respuesta muy positiva de los artistas españoles residentes en París. Solo hubo una excepción: la segunda de las entrevistas preparadas, destinada a Salvador Dalí, la cual resultó tal fiasco que determinó que el ampurdanés no participara en el Pabellón, como nos narra Renau:

Cumplí la misión con un sólo incidente, que estuvo a punto de terminar con un escándalo diplomático. Aun a costas de alterar la relación de los hechos y para que no quede ninguna sombra sobre este importante asunto, hay que sentar aquí algo que nadie –o casi nadie– sabe todavía: porqué Salvador Dalí no participó en el pabellón de España de la EIP’37.

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– tomó parte en un virulento mitin organizado en París por el POUM y la FAI contra el Gobierno de la República española. (Renau, 1981a: 23-24).

Es difícil verificar la fecha exacta en la que tuvo lugar este agrio encuentro entre Renau y Dalí. Según el testimonio del cartelista levantino, ya se habían producido dos entrevistas con Picasso, la primera situada en diciembre de 1936 y la segunda que, de no haber tenido lugar también en este primer viaje del valenciano, no pudo producirse hasta después del 29 de mayo de 1937, fecha en la que Renau arribó a París en su segundo viaje. Por otro lado, como ha puesto de relieve William Jeffett (2014: 93), a finales de noviembre de 1936 el ampurdanés se había marchado a Nueva York, adonde llegó el 7 de diciembre, y no regresó hasta febrero, marchado seguidamente a Austria, desde donde el 11 de abril escribía una postal a Picasso. Y lo cierto es que ya hemos comentado las frecuentes vacilaciones de Renau respecto a las fechas. A ello se suma que sabemos que estuvo en Valencia preparando una gran exposición en el Colegio del Patriarca –la de la colección de obras de la Casa de Alba rescatada y evacuada de su madrileño Palacio de Liria– al menos hasta su inauguración el día 25 de diciembre de 1936, en cuyo acto Renau pronunció uno de los discursos (junto a los del ministro Jesús

Hernández, el crítico Juan de la Encina y el escultor Victorio Macho) y le sitúan las mismas fotos y la prensa (Cabañas Bravo, 2007a: 131-137). Por ello mismo hemos de considerar que el primer viaje de Renau a París o bien fue anterior a finales de diciembre (con lo que cabría adelantarlo al menos a fines de noviembre, aunque su labor en París se prolongara a diciembre) o bien habría que llevarlo muy al cabo de tal último mes del año.

Nos inclinamos a pensar, con todo, que el encuentro con Dalí más bien pudo tener lugar en el segundo viaje de Renau, durante el que sabemos que el valenciano también visitó al Picasso que le entregara las fotos de Dora Maar para publicar en *Nueva Cultura*. En cualquier caso, con independencia del momento exacto, el resultado parece haber sido que, a partir de la temprana discusión que hemos comentado entre Dalí y Renau, la conexión del ampurdanés con esta iniciativa de la República española quedó totalmente rota. No sabemos, sin embargo, si el hecho afectó de inmediato a su relación con Picasso, dado que, según parece (Jeffett, 2014: 93), el figuerense fue uno de los visitantes que tuvo el *Guernica* a finales de mayo de 1937, mientras lo realizaba Picasso en su estudio de la Rue des Grands Augustins, pero sí que lo haría a largo plazo.

El caso de Dalí resulta de gran singularidad, dada la fama de la que ya gozaba entonces comenzado a alcanzar, l *Guernica*.os visitantes que tuvo e que veremos que hizo que de otro modo habu primer gesto de solidarid, aunque tampoco fue el único artista español residente en París y contactado que rechazó la invitación, pues podemos citar el caso del escultor Mateo Hernández, entonces de gran prestigio en los ambientes francés y español.^[10] La participación conseguida, en cualquier caso, tuvo que ver con los mismos objetivos y desarrollo del proyecto del pabellón, realizados en condiciones muy difíciles, pero con gran entusiasmo por parte de promotores como Josep Renau. Los resultados de conjunto, tan profundamente estudiados por Josefina Alix (1987), y el protagonismo artístico y político del joven cartelista (Cabañas Bravo, 2007a: 167-215), claramente muestran la realización de un enorme esfuerzo propagandístico, con el que también se intentó ofrecer una imagen progresista de la política cultural republicana. Ello es fácilmente comprobable con un rápido repaso al proyecto, verdaderamente iniciado tras los nuevos nombramientos que hizo en septiembre de 1939 el nuevo Gobierno de Largo Caballero y que situaron a Araquistáin como nuevo embajador español en París. Él fue quien reactivó el casi olvidado propósito oficial de participar en esta Exposición Internacional, aunque variando la idea inicial de llevar un pabellón de incentivos comerciales y turísticos, para convertirlo en un “pabellón de Estado” con

nuevas orientaciones y objetivos propagandísticos y culturales. El 17 de diciembre de 1936 la misma DGBA nombró al arquitecto Luis Lacasa como su representante oficial, 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 el presidente Azaña firmó un decreto nombrando a José Gaos, rector de la Universidad de Madrid, comisario general español para la muestra, y al día siguiente una orden ministerial designó a Lacasa director de los trabajos del pabellón a las órdenes de dicho comisario. Todo ello permitió avanzar en la construcción del edificio y que el 27 de febrero se procediera a colocar su primera piedra, ceremonia que contó con discursos de José Gaos, el comisario general francés Edmond Labbé y el embajador Luis Araquistáin.

Se iniciaba así la construcción de un recinto expositivo que se convertiría en un hito por su brillante arquitectura racionalista española, la eficaz presentación de sus mensajes de propaganda y de denuncia socio-política y su excepcional contenido artístico. Este último, yendo del ensalce de lo popular a lo más vanguardista, abarcaría desde una cuidada muestra de trabajos de arte popular y folklore, a 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*, pasando por otros muchos artistas, incentivos y las potentes llamadas de atención conseguidas con los fotomontajes tras los que estuvo Renau y que incluso, por primera vez, eran llevados hasta las fachadas de un edificio que los integraba.

Para lograr este conjunto hubo una gran y urgente movilización, dado que la Exposición Internacional se inauguraría el 24 de mayo. Así, en Valencia, el 1 de marzo se constituyó una "Comisión interministerial", encargada del pabellón y en la que quedaron representados los ministerios de Propaganda, Instrucción Pública (que delegó en Renau) y Presidencia, que decidió "utilizar la Exposición discretamente para la propaganda de nuestra lucha". Un mes después, Presidencia también concedió un crédito extraordinario de 1.750.000 pesetas para los trabajos que ocasionara el pabellón y nombró a su cargo una "Comisión que ha de ir a París", compuesta por Renau, como director general de Bellas Artes y presidente de la misma, el arquitecto José Lino Vaamonde y los artistas publicistas Gori Muñoz y Félix Alonso. dito extraordinario la propaganda de nuestra lucha"erentes Par el paosiciCultura. ante el que sabemos que tambiel pueblo español

Renau, en un segundo viaje, llegó a París el 29 de mayo al frente de esta última Comisión para hacerse cargo de la representación y orientación artística del pabellón. Apenas estuvo unos quince días en esa capital durante este viaje (hubo de volver también para preparar el material de artes plásticas enviado desde España), al que seguirían dos estancias más en París de diferente extensión hasta la clausura del pabellón el 25 de noviembre de 1937. A través de todas estas estancias el valenciano se ocupó muy estrecha y directamente del Pabellón, al que, además de su contribución en la labor organizativa y orientativa, le dedicó mucho tiempo como creador y director de sus fotomontajes murales y parte gráfica. Un trabajo que concibió como un efectivo cañón de propaganda sobre la causa republicana y sus logros y que desarrolló mediante un sistema lecto-visual que vinculaba imágenes documentales, gráficas y texto, que incluso sacó por primera vez a las fachadas de un edificio; además de crear e introducir la paralela exhibición fija o rotativa de notables carteles, de una gran calidad y efectividad (Cabañas, 2007a: 167-215).

Por otro lado, a pesar de que la estancia iniciada a finales de mayo fue breve, lo cierto es que fue muy productiva. Durante la misma, además de que cabe la posibilidad de que fuera el momento en el que se produjo el arrebatado encuentro con Dalí que acabó apartándolo de su participación en el pabellón, también sabemos que hubo nuevos encuentros con Picasso en su estudio, mientras realizaba el *Guernica*.^[11] Además de este viaje también trajo Renau a Valencia las famosas fotografías sobre los diferentes estados de ejecución del *Guernica* (iniciado por Picasso el 1 de mayo), tomadas en el taller del pintor por Dora Maar, la fotógrafa y compañera de entonces del malagueño. Estas imágenes realizadas en la Rue des Grands Augustins, donde el malagueño alquiló un amplio estudio para poder ejecutar el mural, según Renau (1977: xxiii), se las entregó personalmente Picasso para ser publicadas en la revista *Nueva Cultura*. Allí 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 por Christian Zervos, que tenía la exclusiva en la reproducción de las obras del malagueño, en la reputada revista parisina *Cahiers d'Art*.^[12] Esta primicia ofrecida por la revista valenciana, además de su trascendencia en el mundo artístico, asimismo significaba un gran logro propagandístico y un importante estímulo para los intelectuales, en cuanto que demostraba e insistía en el apoyo del malagueño a la causa republicana, además de consolidar la amistad del malagueño con Renau y aportar a los archivos estatales españoles esta importante

colección de fotografías de Dora Maar documentado el trabajo picassiano (Cabañas Bravo, 2007a: 183).

Los siguientes viajes de Renau a París también fueron provechosos. Así, el tercero, que fue el más largo, lo realizó prácticamente acompañando a las obras enviadas por la DGBA a París, que salieron el 7 de julio, regresando Renau a Valencia entre el 15 y el 20 de agosto. Fue en el que pudo ocuparse más directamente de la parte gráfica y la representación de artes plásticas, incluso la que le permitió estar presente en la inauguración oficial del pabellón, que tuvo lugar el día 12 de julio, al que había precedido el día 10 un acto de presentación a los periodistas y una noche de fiesta entre los artistas y obreros de pabellón, a la que acudieron Picasso y Miró. Finalmente, el cuarto y último viaje debió realizarlo en el mes de noviembre de 1937, lo que asimismo le daría la oportunidad de acudir a la clausura oficial del pabellón, que tuvo lugar el 25 de noviembre. No obstante, había otro motivo para este viaje, dado que durante el mismo Renau pronunció una famosa y trascendente conferencia, ante un atento grupo de museólogos reunidos por la Organización Internacional de Museos, perteneciente a la Sociedad de Naciones, sobre lo que estaba realizando la República en esos tiempos bélicos en defensa del patrimonio artístico (Cabañas Bravo, 2014a: 79- 82 y 187-200). Y esta conferencia no anduvo lejos en el tiempo de una nueva declaración de Picasso en el mismo sentido, que aireó cuando pudo la propaganda republicana. Es decir, el telegrama enviado por el malagueño en diciembre de ese año al American Artists' Congress (AAC) 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” (Álvarez Lopera, 1982: 140).

La reorganización ministerial de Juan Negrín a inicios de abril de 1938, supuso la salida de los comunistas de la cartera de Instrucción Pública y la dimisión de Renau, aceptada el 22 de ese mes. Seguidamente fue nombrado, con el grado de comisario de batallón, director de Propaganda Gráfica del Comisariado General del Estado Mayor Central del Ejército Popular, en estrecho contacto con la Subsecretaría de Propaganda (la ágil *SubPro*) del Ministerio de Estado, presidida por el arquitecto comunista Manuel Sánchez Arcas y que acogió a muchos de los creadores de este signo político. Ello representó un relanzamiento de la creatividad de Renau aplicada a la propaganda de guerra y su ampliación a los más variados medios. Hasta finales de enero de 1939, el

valenciano permaneció en este puesto en Barcelona y realizó numerosos trabajos para esa activa SubPro, tan ligada al PCE. De entre los primeros surgió, con el vínculo de la SubPro, la famosa serie de fotomontajes en blanco y negro *Los 13 puntos de Negrín* – también llamados [*Los 13 puntos de la Victoria*](#)–, serie con la que contribuyó notablemente a fijar la representación iconográfica de estos irrenunciables postulados de paz anunciados por el presidente el 30 de abril de 1938 y difundidos en carteles, folletos, revistas, etc. Pero esta serie del valenciano tenía una finalidad suplementaria, puesto que se pensó para ser presentada en el Pabellón Español de la Exposición Internacional de Nueva York (Renau, 1980: 15; Cabañas Bravo, 2007a: 218-224; Murga Castro, 2010: 228), previsto inaugurar en mayo de 1939 y con el que el Gobierno de Negrín quería reeditar el éxito del de París en 1937, como luego analizaremos.

El contacto entre Renau y Picasso, con todo, no se perdería en los años de exilio. El valenciano fue internado en el campo de concentración galo de Argelès-sur-Mer, de donde logró sacarlo el apoyo de Margaret Palmer, como comenta esta en su correspondencia (Pérez Segura, 2007: 226 y 237) y atestiguan las memorias de su hermano Juan (Renau, 2011: 54). Instalado seguidamente en Toulouse antes de poner rumbo a su exilio en México, comentaría en 1981 sobre este contacto:

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. (Renau, 1981a: 143 y 1981b: 22).

Al otro lado del Atlántico, ya hemos analizado a través de Moreno Villa cómo podían presentarse en febrero de 1937, fuera de país y antes de inaugurarse el pabellón español de París, dos célebres pintores del mismo como Picasso y Dalí, aunque los juicios irían cambiando o matizándose mucho después. Con todo, a pesar de los episodios comentados que situaron a ambos pintores en diferente lado, parece ser que a comienzos de 1938 Dalí todavía seguía en estrecho contacto y exponiendo con los surrealistas. Sin embargo, en febrero de 1938, un ex-embajador franquista escribió preguntando por la adscripción política del figuerense a su homólogo en París, Quiñones de León, quien le señaló que, a pesar de que al comienzo de la guerra el figuerense tenía

una posición antifranquista extrema y había continuado manteniendo amistades con frentepopulistas, no creía que se hubiera cambiado y se hubiera sumado al bando franquista. Sin embargo, desde enero de 1939, las conexiones de Dalí con los surrealistas ciertamente también comenzaron a deteriorarse estrepitosamente, de manera que en mayo del mismo año sus relaciones con el movimiento habían quedado totalmente rotas (Tusell, 1999: 299-301).

Nueva York 1939

Una carta dirigida por Dalí tras la guerra a Luis Buñuel (Gibson, 1998: 499-503), en la que le identificaba y recriminaba que continuara con los perdedores de la guerra, daba también claras explicaciones de los motivos de su nuevo antimarxismo y total abandono de toda posición política de izquierdas, incluso del paso de la izquierda radical al otro extremo de la derecha más tradicional y católica. Y ello no se debía a otra cosa que las duras penalidades por las que había pasado su familia durante la guerra, dado que su casa familiar había sido saqueada y su hermana encarcelada y torturada por los servicios secretos republicanos. Quizá violada, se había vuelto casi loca, negándose a comer y a articular palabra y haciéndose las necesidades encima. Mientras, su padre, nada reaccionario antes, se había vuelto un fanático franquista. Pero, incluso antes de la carta, Dalí ya había dado claras pruebas de su nueva posición en una corta estancia en España antes de marchar a Estados Unidos, durante la que había entrado en contacto con intelectuales como Eugenio Montes, Dionisio Ridruejo o Rafael Sánchez Mazas (Tusell, 1999: 301-302).

No cabe duda pues que, como han insistido diferentes historiadores (entre ellos Gibson, 1998: 499-503; Tusell, 1999: 298-302 o Jeffett, 2014: 100), el factor más determinante para el cambio de posición política de Dalí había sido el encontronazo bélico español en general y la dura experiencia familiar en particular. Pero todavía le quedaba al ampurdanés medirse y escenificar su enfrentamiento con Picasso; dado que ambos eran famosos pintores españoles situados ya claramente tanto en divergentes posiciones políticas como en rivales bandos en conflicto bélico en su país. La oportunidad, significativamente, de nuevo se volvía a presentar con ocasión una gran convocatoria expositiva internacional, ahora al otro lado del Atlántico.

En efecto, dos años después del comentado hito en París tuvo lugar una nueva edición de la Exposición Internacional, esta vez en Nueva York, una buena metáfora del traslado

de la capital cultural del Viejo al Nuevo Mundo al filo de la guerra que en adelante cambiaría el panorama artístico. Estados Unidos aprovechó la conmemoración de los ciento cincuenta años del Gobierno de George Washington para montar toda una puesta en escena bajo el título de *The World of Tomorrow*, cuya configuración inició el 15 de junio de 1936. Cinco meses más tarde, la II República española recibió la primera invitación firmada por el presidente Roosevelt para participar con un pabellón, prácticamente al tiempo que se clausuraba su homólogo en la Exposición parisina. A pesar del gran éxito de aquella obra de arte total que había llamado la atención de la situación republicana en el contexto internacional, no fue hasta el 1 de septiembre de 1938 cuando Fernando de los Ríos, embajador español en Washington, [transmitió a la dirección de la feria la decisión del Gobierno de Juan Negrín de formar parte del evento neoyorquino](#). En plena ofensiva de los sublevados en la Guerra Civil, la República pasaba por complicados momentos, pero decidió hacer un último esfuerzo para tratar de convencer a las naciones extranjeras, de una vez por todas, de la necesidad de derogar el Pacto de No Intervención y luchar contra el fascismo. A esas alturas, la experiencia ya les había demostrado la importancia de la propaganda, clave en el planteamiento del nuevo proyecto, que tomaba como base el concepto de París de destacar los logros y méritos durante el régimen de la II República por medio de fotomontajes y otras obras



de arte de soportes tradicionales [Fig. 1].[\[13\]](#)

Desgraciadamente, el pabellón republicano nunca llegó a inaugurarse. La finalización de la instalación de la muestra española estaba prevista para el mes de abril de 1939, puesto que la Feria Mundial abriría sus puertas el día 30, por lo que acabó coincidiendo con la proclamación de la victoria de Franco (Murga Castro, 2011: 222). El reconocimiento de Estados Unidos del régimen del dictador el 2 de abril conllevó el ofrecimiento del pabellón republicano al Gobierno franquista al día siguiente y la consiguiente cancelación de los preparativos previos republicanos. Estos acabaron siendo un proyecto frustrado que, de haber visto la luz, al igual que el parisino, se habría convertido en otro hito del arte español contemporáneo.

El nuevo pabellón español en la Feria Mundial de Nueva York se concibió, por tanto, como la última llamada de socorro republicana, en un tono mucho menos belicista que su homólogo parisino. Para ello, se conformó un equipo de arquitectos, intelectuales y artistas, liderados por los comisarios, Roberto Fernández Balbuena y Jesús Martí^[14], que trabajaron en la materialización de una muestra en la que, como en París, se aunaría la tradición y la vanguardia, reflejadas en elementos de la cultura popular española y la creación contemporánea, y que se convertiría, por encima de todo, en un gran cañón de propaganda de la II República. De esta forma, se encargó ex profeso a varios artistas obras en homenaje al compromiso estadounidense en apoyo a la democracia española, como Joaquim Sunyer, que comenzó a trabajar en una gran pintura sobre el barco *Erica Reed*^[15], o Luis Quintanilla, autor de los famosos cinco frescos titulados entonces *The Actual Moment in Spain*, que, además de la denuncia de las consecuencias de la guerra en la población civil, [retrataba a los miembros de la Brigada Lincoln y a las enfermeras de la Cruz Roja americana.](#)^[16] También trabajó para el proyecto Joan Rebull, que recibió el cometido de realizar la gran escultura que decoraría el frontis del edificio.

Para acompañar estas piezas, los responsables rescataron algunas de las obras que habían ocupado el pabellón español en la Exposición de 1937, cuyos envíos coordinaron entre Madrid, París y Nueva York.^[17] Así, se recuperó una pieza clave del pabellón de Sert y Lacasa: la *Fuente de mercurio* de Alexander Calder, la única obra de un artista extranjero en el conjunto, que ponía de relieve la riqueza natural de la Península Ibérica y demostraba el apoyo a la causa española por parte estadounidense. Colecciones como los trajes regionales –conservados mientras tanto en el Musée de l’Homme– y las cerámicas que el matrimonio Isabel Oyarzábal y Ceferino Palencia había prestado para la muestra parisina pasaron a engrosar el nuevo discurso expositivo.

En la misma línea, volvía a ser clave la presencia de la fotografía, que tuvo de nuevo en Renau su máximo valedor por medio del fotomontaje. Para esta ocasión, el valenciano planteó la mencionada serie de los *13 puntos de Negrín* en la que se recogían las mínimas condiciones de paz exigidas por el presidente del Gobierno español para la finalización de la guerra (Renau, 1980: 15). A diferencia del pabellón parisino, en esta ocasión los fotomontajes se expondrían en el interior del edificio, siguiendo las indicaciones del Board of Design de la feria neoyorquina, que homogeneizaba el aspecto exterior de todos los edificios del Hall of Nations y permitía pocas variaciones en la configuración de las fachadas. Pero no fue la intervención de Renau la única presencia de la fotografía en el proyecto del pabellón, puesto que, como apuntábamos, se quería

aprovechar el evento neoyorquino como plataforma de difusión de los avances de la Segunda República y, en concreto, de la labor de salvaguarda del patrimonio artístico, meses antes de la firma del Acuerdo de Figueras. Tanto Balbuena como Martí tenían experiencias en este ámbito, el primero, como delegado de la DGBA en Madrid (diciembre de 1936) y presidente de la Junta Delegada del Tesoro Artístico en Madrid (JDTAM) (enero de 1937), entre otros cargos, mientras que el segundo había diseñado y adaptado edificios para proteger el patrimonio como delegado y consejero de la DGBA en colaboración con José Lino Vaamonde (Cabañas Bravo, 2010a: 28-37). Ambos, por tanto, conocían de primera mano los esfuerzos de la República por organizar un trabajo que acabó siendo pionero a nivel mundial y que llamó poderosamente la atención extranjera, por lo que no es de extrañar que este tema se convirtiese en el objetivo de parte del discurso del pabellón español. Así lo confirman peticiones como las de Timoteo Pérez Rubio, presidente de la Junta Central del Tesoro Artístico a su delegado en Madrid, Ángel Ferrant, el 24 de octubre de 1938 para que se ampliara la tirada fotográfica de las tareas de protección documentadas por Rioja, Moreno, Hauser y Menet que ya habían aparecido en los folletos de la JDTAM editados a principios de ese año, “con el fin de hacer una buena propaganda en la Exposición Internacional de Nueva York” (Argerich 2003: 145, n. 48).

De hecho, los organizadores dieron un paso más en la busca del impacto de la causa española en los medios internacionales, barajando la posibilidad de que esas obras cuya evacuación de España estaba documentada en las fotografías pudiesen formar parte de la propia feria neoyorquina, antes de que, por el citado Acuerdo de Figueras, se organizara la célebre muestra en la Sociedad de Naciones de Ginebra. Así lo había pensado ya De los Ríos, quien el 13 de septiembre de 1938 escribía a Álvarez del Vayo planteándole las ventajas de “mandar a Norteamérica veinte, treinta o cuarenta lienzos de primer orden, Greco, Velázquez y Goya, que ellos traerían y llevarían por su cuenta y tenerlos aquí en depósito durante un año o hasta cuatro meses después de la guerra dando con ello prueba de un acto de amistad y confianza a los Estados Unidos”.^[18] El embajador continuaba destacando la importante influencia que España conseguiría al consentir este préstamo:

Muchas y poderosas personalidades, [...] están en ello interesadas. Antes de saber si íbamos o no a tomar parte en la Exposición de Mayo de 1939 era difícil justificar la

salida [de] cuadros, tapices, etc.; pero hoy, firmado el contrato a virtud de la resolución acertada del Gobierno, el camino esta expedito. Cuando el Presidente de la Exposición [...] me preguntó cuál pensaba yo podría ser el núcleo de atracción en nuestro pabellón, les dije, que carecía de información sobre el pensamiento del Gobierno, pero abrigaba la ilusión, si materialmente era posible que España revelase su grandeza artística y el genio con que lucha en medio de su tragedia presente; para lo primero exhibir por primera vez fuera de sus fronteras algo de la infinidad de joyas salvadas gracias a la sensibilidad del Gobierno y heroísmo del pueblo por ejemplo: Grecos, Velázquez y Goya. [...] La Junta de la feria mundial –grandes figuras de la industria, almirantes, personal del Departamento de Estado, etc.– me dijeron que si hacíamos eso, ello constituiría culturalmente el eje de la Feria. Lo que no hablamos entonces, y sí después con algunas personas, es sobre que, si se nos permite como es lo más probable cobrar 50 centavos o un dólar por visitar nuestras salas preparándolas a este fin como es precioso y fácil dado nuestro Tesoro, ello significaría para el Gobierno Español muchos centenares de miles de dólares. La entrada puede justificarse –si es que ello es preciso– diciendo, «para niños, mujeres y ancianos sin hogar». El eco de una exhibición selecta, presentada con exquisito gusto y desplegando una muestra de nuestra riqueza artística y una visión sintética del esfuerzo constructivo de hoy en medio de nuestra tragedia, será enorme, inmenso. Preparar esto requiere escoger las personas más enteradas, finas, conocedoras y capacitadas sin mezcla de audaces mangantes y majaderos. Para España el momento es solemne y de la impresión que deje pueden depender muchas de las cosas que el Presidente y Usted han pensado en relación con este país. [...] Arquitectos, arqueólogos, pintores de primer orden de los que están con nosotros, artistas de sólido merito, etc. Piensen usted y el Presidente en todo ello, porque el problema será tanto más fecundo políticamente cuanto mejor sea la Exposición. ¿Qué partido puede sacarse de esto si se accede? A mi juicio mucho y muy vario:

1. A) A las personas que ansían hacer venir esos lienzos, intentar interesarles en el «Relief» de refugiados incluso poniéndoselo como condición, y tal vez utilizarlas a los fines del Empréstito;
2. B) Exhibir ante el mundo norteamericano por vez primera algo único del Tesoro artístico español, destacando ante la opinión los esfuerzos hechos para salvarlo de la acción terrorista.

Entre aquellos “pintores de primer orden de los que están con nosotros” a los que se refería De los Ríos destacaba sin duda uno cuya intervención en 1937 se había

convertido en todo un icono mucho más significativo de la Guerra Civil española y símbolo de las terribles consecuencias de los conflictos bélicos en la población: el *Guernica* de Pablo Picasso. Desde la clausura de la Exposición Internacional de París, el famoso cuadro había llevado a cabo una intensa gira por Europa para recabar apoyos para la causa republicana. No es fortuito que, coincidiendo con la planeada apertura del pabellón español, el *Guernica* llegara a Nueva York desde El Havre a bordo del *Normandie* el 1 de mayo de 1939, escoltado por el propio Juan Negrín, solo un día después de la apertura de la Feria neoyorquina. Este viaje fue posible gracias a la colaboración del Spanish Refugee Relief Campaign (SRRC) y el AAC, junto con las gestiones entre Peter Rhodes, miembro del citado comité, Juan Larrea y el propio Picasso (Chipp, 1988: 160).

Algunas investigaciones apuntan a que su llegada estaría relacionada con la exposición



del MoMA *Art in Our Time* [Fig. 2],

que su director, Alfred H. Barr, inauguró el 8 de mayo (Van Hensbergen, 2005: 129-130). Con ella se celebraba el décimo aniversario del museo neoyorquino y en su discurso se integraron otras obras del artista malagueño.^[19] Sin embargo, Josep Renau dejó constancia de la petición de Sidney Janis de que la obra formara parte de la campaña del SRRC por distintos puntos de la geografía estadounidense (Renau, 1981: 16-18), en lo que también ha insistido con más detalle sobre el proceso Herschel B. Chipp (1981: 116-118). De hecho, a través de una carta de Margaret Palmer fechada el 3 de enero de 1939, podemos comprobar que Picasso había previsto que su icono más célebre se exhibiera en el pabellón republicano de Nueva York (Pérez Segura, 2007: 216 y 2012: 124).

La presencia de la obra en el evento neoyorquino era un importante apoyo a la estrategia de los organizadores españoles en su labor de propaganda. No en vano, Fernando de los Ríos ya había llamado la atención a los ministros de Estado y Propaganda el 1 de mayo de 1937 de la impresión que había causado en el medio estadounidense el “salvaje acto”

de Guernica –precisamente dos años antes de que la pieza pisara suelo americano–
.[20] Como esto finalmente no fue posible, su presentación se llevó a cabo en un espacio



cercano, pero distinto del MoMA: la Valentine Gallery [Fig.3].

Allí se organizó una relevante inauguración el 5 de mayo, a la que acudieron autoridades del Gobierno español republicano –encabezadas por Negrín– y de la política, la sociedad y la cultura estadounidenses: Eleanor Roosevelt, Harold Ickes, Rockefeller, Guggenheim, Whitney, Paley y artistas de la talla de Jackson Pollock, Georgia O’Keeffe, Willem de Kooning y Dorothea Tanning, entre otros. “Cien personas –resume Chipp (1981: 188)– asistieron a la inauguración privada, pagando 5 dólares cada una, el 5 de mayo de 1939, y en las tres semanas que duró, vieron la exposición unas 2.000 personas en total, multitud insólita en esos días, especialmente durante la semana de apertura de la Feria Mundial de Nueva York”. A propósito de su exhibición, el AAC organizó dos simposios, uno de ellos ante el lienzo y el otro en el MoMA, dirigido éste por Walter Pach, con su intervención, además de la de Arshile Gorky, Leo Katz, Malcolm Cowley, Jerome Klein y Peter Blume. Sidney Janis preparó luego una gira de exposiciones del *Guernica*, la primera de las cuales se inauguró el 10 de agosto en la Stendahl Gallery de Los Ángeles, a la que siguieron otras en San Francisco y Chicago, hasta que el 15 de noviembre de 1939 participó en la gran retrospectiva *Picasso, cuarenta años de su*



arte [Fig. 4] organizada por Alfred Barr en el MoMA, donde quiso Picasso que se custodiara la obra mientras durara la recién estallada Segunda Guerra Mundial y desde donde Barr la prestó a diferentes centros americanos en esos belicosos años (Chipp, 1981: 118-122), mientras crecía su influencia en el país (Jiménez-Blanco,

2010: 59-77). Quedaba patente que cuando las autoridades republicanas iniciaron el proceso en el que paralelamente se insertó la llegada del *Guernica* a la efervescente Nueva York de la Feria Mundial de la mano de Negrín, estaban siguiendo la experiencia del Pabellón de París de 1937 como ese último cartucho que aprovechaba la atracción que despertaba la obra de Picasso.

No obstante, mientras los representantes del Gobierno republicano y los artistas implicados trabajaban en el proyecto del pabellón neoyorquino, había de nuevo una ausencia notable: la de Salvador Dalí. El ampurdanés estaba a punto de dar el salto a América con el que abriría una nueva etapa durante prácticamente una década, pero todavía era un pintor poco conocido entre el público medio y la crítica estadounidense. En este sentido, por ejemplo, a diferencia de Picasso, su representación en la muestra mencionada en el MoMA se limitó a dos obras, ya entonces propiedad del museo: [*La persistencia de la memoria*](#) y el [*Retrato de Gala*](#). Por segunda vez, ningún encargo se hizo a Dalí por parte del Gobierno republicano para el pabellón español. Como contrapartida, fue el artista catalán quien acabó presentando a la Exposición Internacional de Nueva York un pabellón entero de su autoría, al que denominó *Dream of Venus*.[\[21\]](#)

La idea original había surgido del arquitecto Ian Woodner, quien en 1938 propuso al galerista Julien Levy la construcción de una “Surrealist House” en el seno de la Exposición Internacional, cuyo diseño finalmente encargaron a Salvador Dalí. Las gestiones y contactos de Levy acabaron por alumbrar la D.W.F. Corporation (Dalí World’s Fair), en la que, además del pintor catalán y los mencionados responsables, se integraron William Morris, Edward James, I. D. Wolf, W. M. Gardner y Philip Wittenberg (Aguer y Fanés, 1999: 59, 84). Dalí firmó un contrato desafortunado con Edward James (Schaffner, 2002) para ser el autor del diseño de aquel pabellón en el que, como condición, debían aparecer mujeres vestidas de sirenas en un espectáculo acuático. Su propuesta finalmente consistió en una particular recreación del universo femenino dividido en una “parte seca” y una “parte húmeda”, un espacio plagado de metáforas visuales y obsesiones freudianas reflejadas en una verdadera puesta en escena en la que lo escenográfico y lo performativo conformaban una obra de arte total. A diferencia de las propuestas arquitectónicas de la mayoría de los pabellones en la feria en el más puro racionalismo del International Style, lejos de la oda futurista del lema de la feria, “The World of Tomorrow”, el espacio ideado por Dalí estaba más cercano al concepto de un parque de atracciones pasado por el filtro del surrealismo.

El edificio se levantaba como una masa orgánica amorfa que terminaba en protuberancias de símil coralino, fragmentos de maniquís femeninos, crustáceos y citas visuales de *El nacimiento de Venus* de Botticelli y *San Juan Bautista* de Leonardo da Vinci. Por algunos vanos de la fachada asomaban modelos ligeras de ropa llamando la atención del público e invitándolos a penetrar en el misterioso interior. En su primera parte, correspondiente a la zona “húmeda”, la visión onírica de la diosa del amor se completaba con las prometidas modelos buceando semidesnudas en una gran pecera repleta de algas y seres marinos.[22] En la segunda parte, la “seca”, se encontraba la diosa del amor dormida, rodeada del imaginario daliniano frecuente en aquellos años, en el que no faltaban relojes blandos, jirafas de fuego, paraguas, restos óseos, un maniquí-piano y cuerpos conformados por cajones, elementos que se utilizaron como reclamo del público en la prensa de las semanas previas a la inauguración (“Dalí Surrealistic Show...”, 1939: 36).

Esta intervención de Dalí apuntaba claramente a una nueva manera de entender el arte ligado a la cultura de masas, que marcaría esta etapa estadounidense en el artista. Como explicó Fèlix Fanés, aunque es difícil determinar en qué momento preciso el catalán se interesó por esta vertiente, sus experimentaciones con el cine, la fotografía y la publicidad ya marcaban una línea diferenciada, al igual que respondían a un nuevo tipo de espectador, del individual al colectivo (Aguer y Fanés, 1999: 12, 115-117).[23] Y en esto tuvo mucho que ver que la configuración del pabellón daliniano ocurrió al tiempo que conseguía sacar a la luz el primero de sus grandes proyectos escenográficos para ballet, al que tituló *Bacchanale*. A pesar de que ambos se materializaron con pocos meses de diferencia, Dalí ya llevaba varios años trabajando en la pieza bailada, concretamente desde la reunión que tuvo con Serge Denham, el gestor de los Ballets Russes de Monte Carlo, el 6 de julio de 1936 en Londres.[24] A lo largo de esos tres años, el pintor fue trabajando con el coreógrafo Léonide Massine en una pieza que se sumergiera en el universo de Wagner y el concepto del *amour fou*, y que en un principio había pensado titular *Le Mont de Venus*. Sus personajes, atmósferas, melodías y circunstancias históricas se entremezclan a través de la mirada freudiana en gran parte de las producciones escénicas dalinianas que condujeron al estreno del ballet *Mad Tristan* en 1944, verdadera exploración de la idea del “amor loco”. [25] No obstante, las malas condiciones financieras de la compañía, sumadas a los difíciles momentos de ascenso del fascismo, la Guerra Civil española y el inminente estallido de la Segunda Guerra Mundial retrasaron un estreno previsto para París, que finalmente se llevó a los

escenarios estadounidenses, poco después de que se abrieran las puertas de *Dream of Venus*.

El trabajo de Dalí en la Exposición Internacional durante el mes de mayo de 1939 impidió que los últimos preparativos de *Bacchanale* salieran adelante, por lo que esta obra no consiguió estrenarse en París ni integrarse en la gira que los Ballets Russes de Monte Carlo tenían comprometida en el londinense Convent Garden a partir de septiembre de ese año. No sería hasta el 9 de noviembre de 1939 cuando el primer ballet daliniano se estrenó en la Metropolitan Opera House de Nueva York.^[26] Con todo, ambas producciones –el ballet y el pabellón– están íntimamente relacionadas y es posible encontrar obsesiones y miradas comunes persiguiendo unos fines muy similares. Entre los personajes y la puesta en escena del ballet de nuevo encontramos la sirena con cabeza de pez y piernas de Venus, el paraguas y las anatomías con cajones, entre otros guiños. El juego entre la realidad y la ficción, lo eterno y lo efímero, la alta y la baja cultura son tensiones constantes en la mente del artista.

El ballet se convertiría en una nueva obsesión para Dalí, que lo entendía como la verdadera obra de arte total, en la que podía jugar con la música, el movimiento y la literatura, al tiempo que proyectaba el resultado ante el público en directo, siendo a su vez una obra efímera única e irrepetible. Había también otro incentivo que traía consigo la faceta escenográfica, explorada tanto en el teatro como en la Exposición Internacional: la multiplicación de la recepción de su obra ante la audiencia, una ventaja que el artista supo aprovechar precisamente en su aterrizaje en el medio americano, donde le convenía darse a conocer a gran escala. Este recurso escénico había sido muy habitual entre otros artistas de las vanguardias y, especialmente en tiempos de guerras y exilios, no sólo ofreció espacios colaborativos en los que experimentar, sino que sirvió de salvavidas en los nuevos lugares de acogida (Murga Castro, 2012).

En este sentido, uno de los pioneros artistas que se había interesado por la escenografía para danza había sido el propio Picasso, quien en 1916 había pasado a formar parte de la plantilla de pintores de los Ballets Russes de Sergei Diaghilev. Al año siguiente el malagueño estrenaba el primero de la media docena de ballets para los que diseñó trajes y telones: *Parade*. Así, al igual que en la trayectoria de Picasso podemos hablar de una etapa coherente como escenógrafo para ballet entre 1916 y 1924 –aunque posteriormente volvió a realizar alguna colaboración puntual para teatro y danza–, Dalí también coqueteó con las tablas entre 1939 y 1961 en casi una treintena de proyectos,

siendo los años que pasó en suelo estadounidense los más prolíficos. De hecho, la faceta escenográfica de Picasso y Dalí llegó a compararse incluso a través de uno de los hitos del ballet español del siglo XX: *El sombrero de tres picos*. El estreno absoluto de la pieza con la famosa partitura de Manuel de Falla había tenido lugar en el Alhambra Theatre de Londres en 1919 de la mano de los Ballets Russes. Los trajes y decorados de Picasso fueron largamente aplaudidos por el público y la crítica y se convirtieron en todo un referente de la colaboración de los artistas plásticos en espectáculos de danza. No es casual que treinta años más tarde Dalí realizara su propia versión escenográfica del clásico de Alarcón para los Ballets Españoles de Ana María (Carter, 1999). El ampurdanés ya había retornado a España, pero no renunció a medirse con Picasso en una propuesta estrenada en numerosos teatros americanos y españoles que, sin embargo, no recibió en su conjunto las mejores críticas.

Madrid 1951

Convertidos en las dos referencias internacionales del arte español, Picasso y Dalí continuaron enfrentando sus posiciones en los grandes eventos artísticos de las décadas siguientes. Dalí no solo se había distanciado de los círculos de artistas españoles exiliados en Estados Unidos, sino que acabó retornando a España en 1948 convertido en gran estrella para el franquismo. Con todo, tal oposición con un Picasso crítico con la dictadura tuvo su mejor escenificación en las contrapuestas actitudes que mantuvieron –arrastrando las de otros muchos artistas– ante la convocatoria de la I Bial



Hispanoamericana de Arte [Fig. 5], celebrada en Madrid en 1951 y donde el posicionamiento de ambos creadores de nuevo dejó patente dos formas muy diferente de entender el arte y de orientar la actuación del artista.

La Bial Hispanoamericana de Arte, magno certamen planificado desde el Instituto de Cultura Hispánica (ICH) –con el estrecho apoyo del Ministerio de Asuntos Exteriores–,

sin duda acabó convirtiéndose, a raíz del éxito de su primera edición, en el evento de arte contemporáneo más importante y trascendente de las convocados por el régimen franquista (Cabañas Bravo, 1996b: xv-xvi). No obstante, su organización y celebración conllevaron fuertes oposiciones entre los artistas españoles exiliados, que precisamente partieron de los residentes en París –encabezados por Picasso– y pronto se extendieron por Latinoamérica –pese a la contraria postura de Dalí y su llamada a la participación– (Cabañas Bravo, 1996a: 21-91). Pero, respecto al contacto con estos reputados pintores españoles, también conviene tener en cuenta que cierta parte de la relevancia que fue adquiriendo el certamen desde inicio de los años cincuenta la logró a través de su pionera vocación de acercamiento a los artistas españoles que residían fuera del país y su labor mediadora para atraer a España a algunos sus exiliados (Cabañas Bravo, 2005: 467-484; 2007d: 119-120, 229, 248-250, 330-345). Asimismo, hay que destacar el papel de intermediario que ejerció el poeta Leopoldo Panero, que fue el secretario general del certamen (Cabañas Bravo, 2012: 183-208 y 2007d: 344-345).

Con todo, el nuevo certamen bienal que se desarrollaría a lo largo de los cincuenta al amparo de la “política de la Hispanidad”, tuvo unos objetivos que miraron más hacia los beneficios diplomáticos que a los puramente artísticos y culturales, aunque, de rechazo, estos también resultaron de gran importancia. Llegaron a celebrarse tres ediciones de este certamen internacional dirigido a los artistas de la comunidad de países hispánicos –incluyendo, como "invitados de honor", los de Portugal, Brasil, Filipinas, Estados Unidos y Canadá–. Estas ediciones se caracterizaron por una serie de elementos formales, organizativos y estéticos comunes que se apreciaron en aspectos como su marco oficial y su mesurada y ecléctica orientación. Compartieron una similar reglamentación –con una división clásica del concurso y un peculiar sistema de selección–; el apoyo y realce de la parte concursante con muestras complementarias; la intención promocional con exposiciones antológicas tras su clausura y, de manera externa, la persistente existencia entre los artistas de una manifiesta actitud de oposición y boicot al certamen a causa del régimen convocante.

Los mismos estatutos del certamen establecían su realización en España, alternándolos con ediciones efectuadas en el país hispano que quisiera acogerlas. De esta forma, la I Bienal se celebró con gran éxito en Madrid, entre octubre de 1951 y febrero de 1952, culminándose los meses siguientes con una exposición antológica en Barcelona. La segunda edición, que se promocionó como la Bienal del Caribe, se realizó en La Habana, entre mayo y septiembre de 1954, completándose con exposiciones antológicas

exhibidas a lo largo de nueve meses en diferentes ciudades de la República Dominicana (Santo Domingo), Venezuela (Caracas y Mérida) y Colombia (Bucaramanga, Medellín, Cali, Popayán, Tunja y Bogotá); y, finalmente, la III Bienal regresó a España y tuvo lugar en Barcelona, entre septiembre de 1955 y enero de 1956, coronándose con exposiciones antológicas en Ginebra y Zaragoza.^[27]

La edición más importante, no obstante, sin duda fue la primera, puesto que no solo tuvo más hondas y trascendentales consecuencias en la orientación de la política artística española, sino que también fue, dado su gran éxito, la que permitió la continuidad del certamen e incrementar su potencial propagandístico como eficaz pieza de actuación de la política de la Hispanidad. Fue inaugurada en Madrid por el general Franco, en medio de una gran solemnidad y boato, en la significativa fecha del 12 de octubre de 1951, Día de la Hispanidad y año conmemorativo del quinto centenario nacimiento de Isabel la Católica y Cristóbal Colón [Fig. 6]



. Correspondió pronunciar el discurso inaugural al nuevo ministro de Educación Nacional, Joaquín Ruiz Giménez, quien aprovechó la ocasión para venir a sancionar la admisión oficial de las nuevas corrientes artísticas y poner fin a la actitud proteccionista del Estado hacia el arte academicista. La magna muestra, a la que habían precedido notables exposiciones de selección, estuvo abierta en Madrid casi cinco meses, hasta su cierre en febrero de 1952. Durante ellos, además de las significativas polémicas artísticas y las controvertidas actuaciones expositivas, su más de medio millón de visitantes –algo inusitado hasta el momento– pudo acceder a un enorme conjunto de obra concursante, repartido en varios edificios, y a interesantes muestras retrospectivas. Así, se exhibieron en aquella escena madrileña más de dos mil obras en espacios preparados para la ocasión y se repartieron abundantes y sustanciosos galardones,^[28] sazónándose la amplia muestra con una formidable expectación social, a la que contribuyeron notablemente las polémicas surgidas tanto sobre los artistas y el tipo de arte exhibido como sobre los artistas finalmente premiados, que asimismo

contribuirían a cercenar los privilegios del arte academicista y su promoción (Cabañas Bravo, 1996b: 551-625). Y las influyentes posturas adoptadas por Picasso y Dalí, como seguidamente veremos, no fueron ajenas a la notable resonancia y el gran éxito que acabó suponiendo la celebración de este gran evento en Madrid, pronto acercado en forma antológica a Barcelona.

La organización del certamen, con todo, había comenzado mucho antes de la mano de Leopoldo Panero, quien en noviembre de 1950 dio a conocer unos novedosos estatutos provisionales, junto a los que ya se hacía referencia al relieve internacional del “pintor español” Picasso y la necesidad que tenía el país de “desintoxicarse” de jurados academicistas que iban “consiguiendo poco a poco que nuestros Utrillo, Picasso, Miró, Mateo Hernández nos abandonen”; aunque, las protestas manifestadas por los artistitas academicistas ahora desplazados, harían que el certamen tuviera que encaminarse hacia el eclecticismo. El poeta, no obstante, consiguió que en el listado de invitaciones directas a participar, enviado en mayo de 1951 a más de 150 distinguidos artistas, comprendiendo exiliados, se incluyera a Miró, Picasso o Dalí. Aunque la postura de estos tres reputados artistas, que representaban un claro referente para los más jóvenes y para incentivar la participación de los foráneos y de los españoles que “residían fuera”, fue muy diferente (Cabañas Bravo, 1996b: 303-331), ya que registró desde la cortés inhibición de la que hizo gala el primero al fuerte contraste de la actitud que protagonizaron los otros dos, con el combativo rechazo del malagueño y la entusiasta adhesión del ampurdanés.

En efecto, Picasso, que dejó sin contestación la citada invitación, incluso a comienzos de septiembre de 1951 encabezó la firma de un manifiesto, junto a otros exiliados españoles de París (Baltasar Lobo, Arturo Serrano Plaja y Antonio Aparicio por el comité organizador), llamando a los artistas españoles y latinoamericanos convocados a boicotear el certamen madrileño –argumentando que lo convocaba el Gobierno franquista para ganar prestigio en América– y proponiéndoles realizar actos y exposiciones de réplica o “contrabienal” en París y las grandes capitales latinoamericanas. El manifiesto, que en principio tuvo escasa incidencia en la participación de los artistas en España y en algunos países invitados, dado que cuando la prensa española lo hizo público el 1 de octubre, la selección concurrente ya estaba hecha, pronto fue utilizado para ofrecer la imagen de una actitud resentida y de implicaciones políticas en el malagueño, que incluso unos días después, cuando Dalí hizo pública su posición contraria, fue calificada de actitud “antipatriótica” y “comunistoide”. En

cambio, más trascendencia tuvo el manifiesto y su propuesta de reprobación del certamen mediante exposiciones “contrabienal” en el exterior del país, dado que dio lugar a la organización y celebración de varias de estas muestras de repulsa, entre las que destacaron la inaugurada el mismo 12 de octubre en el Ateneo de Caracas, organizada por el Taller de Libre de Arte en paralelo a diferentes actividades culturales de signo antifranquista; la apadrinada por Picasso y abierta el 30 de noviembre en Galerie Henri Tronche de París y, sobre todo, la más multitudinaria e importante inaugurada con cierto retraso en México el 12 de febrero de 1952 en el Pabellón de la Flor del Bosque de Chapultepec, que reunió a destacados artistas mexicanos y españoles exiliados en el país.^[29] Además de ello, también ha de recordarse como otra de sus repercusiones la propia fórmula de los escritos de protesta y las muestras “contrabienal” que puso en escena la intervención del malagueño y que seguiría empleándose fuera de España para la reprobación de las siguientes ediciones del certamen (Cabañas Bravo, 1996a: 11-149 y 1996b: 303-326 y 515-550).

De no menos interés, por otro lado, fue en aquella edición madrileña el irónico revulsivo que significó la aparición en escena de Salvador Dalí llamando a los artistas españoles y americanos a participar en la Bienal, frente a la actitud contraria y de boicot propuesta por el manifiesto encabezado por Picasso. Y en efecto, al ampurdanés había sido incluido en la misma lista de invitaciones personales que Picasso, incluso desde primeros de agosto, ya anunció a la prensa que se encontraba en Barcelona y había decidido participar con su [*Madona de Port Lligat*](#), la [*Cesta del pan*](#) y otras producciones en las que trabajaba y que realzarían al *Dalí místico*, como su [*Cristo*](#) según la visión de San Juan de la Cruz. El asunto de su participación, que Dalí deseaba para darse a conocer en su país y que en principio se preparó para la inauguración del certamen fue muy publicitado también para animar a la concurrencia de artistas de prestigio españoles y foráneos, pero casi en vísperas de la inauguración de la Bienal, el director del ICH, Alfredo Sánchez Bella, dio a conocer el acuerdo al que se había llegado con el pintor figuerense, quien exhibiría obra inédita pero no llegaría a la Bienal hasta enero de 1952, rozando su clausura, dado que hasta entonces los contratos con su marchante le obligaban a exponer primero en la Lefevre Gallery de Londres, desde donde la muestra vendría directamente a Madrid.

Fue también a comienzos de ese mes de octubre cuando la prensa española dio a conocer el manifiesto de Picasso, lo que Dalí aprovechó para hostigarle y situarse públicamente frente a su posición. Lo hizo enviando un telegrama al director del ICH en

el cual le anunciaba su entusiasta adhesión a la Bienal y su llegada para la clausura, al mismo tiempo que hacía un llamamiento a los artistas españoles y americanos de no secundar al malagueño. Decía el telegrama, que se extendió como un reguero de pólvora por los más variados diarios:

Por encima de toda política, la España real se encuentra en España. Su imperio espiritual culminó y culminará en sus pintores con el genio de Picasso inclusive, pese a su actual comunismo. Ante la antipatriótica tentativa de Picasso de sabotear nuestra Bienal, ruego a los pintores españoles y americanos de no secundarle. Personalmente tomo las disposiciones necesarias para que mi exposición de Londres sea transportada en bloque a Madrid, a fin de clausurar solemnemente la Bienal, ya que arreglos anteriores me han imposibilitado asistir a su inauguración. Le autorizo a la publicación de este telegrama en la prensa, y le saludo muy cordialmente.— Salvador Dalí.

A partir de este momento, como avanzamos, los comentarios de la prensa española aludieron de continuo la “patriótica” actitud del ampurdanés, para quien definitivamente quedaron abiertas las puertas de lo oficial en España, frente a la “antipatriótica” actitud del malagueño, sobre quien aumentó el recelo. Con todo, no terminó aquí la actuación de Dalí, que quiso insistir aún más en el contraste entre la posición de Picasso y la suya. Panero mismo, que supo atraerse la figura de Dalí como contrarresto de la actitud de rechazo adoptada por Picasso, también gestionó a través del crítico Rafael Santos Torroella que el ampurdanés pudiera ofrecer el 11 de noviembre una conferencia en el marco de la Bienal sobre el tema candente de Picasso y él; conferencia que en principio había de tener lugar en las escaleras del Palacio de Bibliotecas y Museos, en el que se alojaba el certamen y, por razones de seguridad, fue trasladada al Teatro María Guerrero. No obstante, ya un día antes, a su llegada a Madrid el mismo Panero había convocado una rueda de prensa en el Museo de Arte Moderno y presentó al pintor ante un verdadero enjambre de periodistas, fotógrafos, realizadores

del NODO, etc., que le preguntaron por la conferencia, la Bienal, Picasso, etc.



aumentando la expectación [Fig. 7]

Al día siguiente y en medio del polémico clima artístico que se vivía en Madrid a causa de las polémicas originadas por el certamen, en efecto, Dalí pronunció exponer primero en la Lefevre Gallery de Londres, dado que hasta entonces los contratos con su maestro ya se anunciaba. Duran su multitudinaria y archiconocida conferencia *Picasso*



i yo en el Teatro María Guerrero [Fig. 8], cuyo aforo inferior a mil localidades fue alarmantemente superado por las cinco mil personas que acudieron y el enorme número de periodistas, fotógrafos y policías. Provocativamente y ya de entrada, el ampurdanés la inició con unas palabras que se hicieron famosas:

Como siempre, pertenece a España el honor de los máximos contrastes. Esta vez en las personas de los dos pintores más antagónicos de la pintura contemporánea: Picasso y yo, servidor de ustedes. Picasso es español; yo, también. Picasso es un genio; yo, también. Picasso tendrá unos 72 años y yo tendré unos 48. Picasso es conocido en todos los países del mundo; yo también. Picasso es comunista; yo, tampoco.

Tras los encendidos aplausos, Dalí continuó con una llamativa exposición de sus teorías sobre el comunismo de Picasso y el españolismo del origen del cubismo y su arte, el divorcio de los pintores internacionales españoles con su país, la originalidad de la acción “ordenadora” de Franco y la conversión mística y realista que habían sufrido él

mismo y su arte. Finalmente, acabó indicando que la conferencia la había preparado muy deprisa y que lo más importante del cometido diplomático que le había traído a Madrid era proponer la firma y envió a Picasso del siguiente telegrama que leyó como final de su intervención:

Pablo Picasso.– París. La espiritualidad hispánica es hoy lo más antagónico al materialismo ruso. Tú sabes que en Rusia se purga hasta la mismísima música. Nosotros creemos en la libertad absoluta y católica del alma humana. Sabe, pues, que a pesar de tu actual comunismo consideramos tu genio anárquico como inseparable de nuestro imperio espiritual y a tu obra como una gloria de la pintura española. Dios te guarde. Madrid, 11 de noviembre de 1951.– *Salvador Dalí*.

El telegrama, efectivamente, fue firmando por numerosos intelectuales y personalidades políticas –encabezadas, tras Dalí, por Dionisio Ridruejo, Gonzalo Torrente Ballester, José Miguel de Guisasola, Manuel Romero de Castilla, etc.–, a las que se sumaron numerosos telegramas y cartas de adhesión trasmitidos por la prensa, a pesar de ser interpretado como una petición al pintor del *Guernica* de reconciliación y regreso a España. Además también resultó de gran alcance al insertarse, como refuerzo o fuente de ataque, entre los argumentos de la reciente y virulenta polémica que se desarrolla en los diarios españoles, desatada por una carta abierta enviada al diario *Madrid* por del director del Museo del Prado, Fernando Álvarez de Sotomayor, en la que acusaba de locos a los artistas vanguardistas.

Por otro lado, sumado a esta conferencia daliniana en la que se acabó pidiendo a Picasso que “abdicara del comunismo” y regresara a España, que acabó constituyendo uno de los eventos más sonados que se recuerdan en la historia cultural del momento en Madrid, dos días después de la misma varias personalidades e intelectuales (los directores generales Antonio Gállego Burín, Jesús Suevos, Luis Antonio Bolín; más Florentino Pérez Embiz, Alfredo Sánchez Bella, Laín Entralgo, Eugenio d’Ors, Eugenio Montes, Dionisio Ridruejo, Leopoldo Panero, Gregorio Marañón, Sánchez Cantón, Edgar Neville, Benjamín Palencia, Vázquez Díaz, Santos Torroella, González Robles y un largo etcétera de más de doscientas cincuenta personas, a las que se unieron los telegramas de adhesión de otras tantas: Joaquín Ruiz Giménez, Serrano Suñer, etc.) ofrecieron a Dalí un banquete de homenaje en el Hotel Palace; el cual fue aderezado con significativos discursos de reconocimiento, pronunciados por Eugenio Montes, Pedro Laín Entralgo y Dionisio Ridruejo (que justificó la firma del telegrama en segundo lugar,

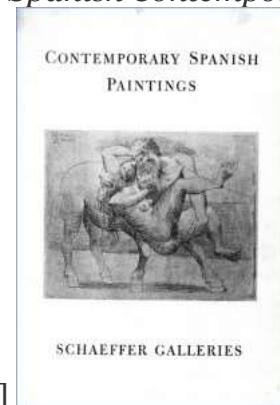
tras Dalí) y otros tantos agasajos, que enconaron más la polémica artística que se daba en Madrid, pero que tuvo una gran significación, puesto que este banquete se interpretó como un alto respaldo a lo renovador de la avanzadilla intelectual, política y periodística de aquella España. Dalí, al marchar de Madrid hacia Port Lligat, incluso tuvo la humorada de despedirse encargando una misa en la iglesia del Espíritu Santo del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, para pedir a Dios que iluminara a Álvarez de Sotomayor y le apartara de su intransigencia, que no llegó a celebrarse por parecerle irreverente a la autoridad eclesiástica.

Es más, aún no cerrada la incidencia de todo este fenómeno daliniano, como broche de clausura de la Bienal, llegó también la inauguración en ella de la exposición, fuera de concurso, del nuevo Dalí en su reciente etapa “mística”, que tuvo lugar en el Palacio de Bibliotecas y Museos el 22 de enero de 1952. Se trató de un conjunto de treinta y dos obras, procedente de la Lefevre Gallery de Londres, que contenía nueve conocidos óleos (además *La Madona de Port Lligat* y *el Cristo de San Juan de la Cruz* estaban el *Pan*, la *Espiga de Trigo*, el *Yo, a la edad angélica*, *levantando con precaución la piel del agua para observar un perro dormido a la sombra del mar*, la *Leda Atómica*, el *Trozo de corcho* o *El espectro de la libido*) y una serie de dibujos y acuarelas (las que habían ilustrado la edición norteamericana del *Quijote*, *El centauro*, *La carroza*, *Retrato de la esposa del pintor*, *El rinoceronte*, etc.). Leopoldo Panero se había encargado estrechamente de la muestra, siguiendo al pie de la letra las instrucciones previas que le había mandado Dalí por carta. Es decir, la nueva fase del misticismo daliniano, como le indicaban esas iluminadas misivas al poeta, requería que todos los muros de su sala fueran forrados en terciopelo rojo oscuro; que la luz de los reflectores –que debía ser lateral y procurando que nada brillara– convergiera en el niño de la *Madona de Port Lligat* y en la cabeza del *Cristo de San Juan de la Cruz*, a cuyos lados debían situarse, también a fin de lograr “unidad”, *La espiga* y el *Pan*; y algunos otros detalles por el estilo. Las colas de personas para visitar la muestra fueron antológicas y revitalizaron aún más el interés suscitado desde sus comienzos por la Bienal, definitivamente clausurada en Madrid, junto a la exposición de Dalí, el 24 de febrero (Cabañas Bravo, 1996b: 305-309, 318-326 y 503-514).

Con todo, el gran éxito que supuso la celebración en Madrid de esta magna muestra bienal seguidamente se coronó con una importante *Exposición Antológica de la I Bienal Hispanoamericana de Arte*, inaugurada por Panero el 7 de marzo de 1952 en el Museo del Parque de la Ciudadela de Barcelona, la cual se clausuró el 27 de abril, tras haber

redondeado el éxito de esta primera edición del certamen y haberle sumado otros ochenta mil nuevos visitantes. Y nuevamente contribuyó a ello la exposición complementaria de Dalí, que se había despedido de Madrid con una nueva polémica sobre los plagios del pintor y sería trasladada íntegramente a Barcelona en medio de una gran expectación, que originó colas y mantuvo su sala siempre abarrotada de público, obligando a ampliar los horarios y fecha de clausura (Cabañas Bravo, 1996b: 627-649).

Concluido su paso por España y las vivas polémicas originadas, que además de docenas de artículos a favor o en contra incluso dieron lugar a dos libros concretos partidarios de su postura (Santos Torroella, 1952; Utrillo, 1952), no tardó mucho Dalí en hacerse notar en los núcleos de artistas españoles que se mantenían en el exilio, entre los que había podido observar con el episodio madrileño y su actitud provocadora frente a Picasso que ello era fuente de gran escándalo. Así, eligió exponer junto a los artistas españoles exiliados en Nueva York y participó en una muestra comisariada por el arquitecto Josep Lluís Sert, que se venía organizando desde finales de 1952 y cuyos ingresos debían destinarse al fondo para becas del Departamento de Español del Barnard College, dependiente de la Columbia University. Esta exposición se inauguró el 20 de enero de 1953 en las neoyorquinas Schaeffer Galleries bajo el rótulo de *Spanish Contemporary*



Paintings, con un catálogo prologado por Juan Larrea [Fig. 9]

Participaron en ella, además de Salvador Dalí, José de Creeft, Julio de Diego, Esteban Francés, Federico García Lorca, Juan Gris, José Guerrero, Joan Junyer, Joan Miró, Pablo Picasso, Luis Quintanilla, José Vela Zanetti y Esteban Vicente. A algunos de ellos se les venía a homenajear, como a Lorca o a Juan Gris, otros tenían un sólido prestigio internacional que se quería resaltar, como Miró (con seis obras), Picasso (con catorce) o Dalí (con cuatro, entre ellas *El sentimiento del devenir*, de 1931, o *Restos de un automóvil dando a luz a un caballo ciego que muerde un teléfono*, de 1938) y finalmente respecto a otros menos conocidos (De Creeft, De Diego, Francés, Guerrero, Junyer, Quintanilla, Vela Zanetti o Vicente), todavía fortaleciéndose o aun abriéndose

camino en Nueva York, se quería subrayar su vínculo español. No obstante, Salvador Dalí amenazó con retirar sus cuatro obras y armó un gran revuelo publicitario, protestando –se diría entre los exiliados– por considerar que se trataba de una muestra de “arte político” y sintiéndose molesto porque la crítica había concedido mayor importancia a las obras de Picasso, Gris, Miró, Vela Zanetti y otros que a las suyas (Cabañas Bravo, 2007d: 280-282).

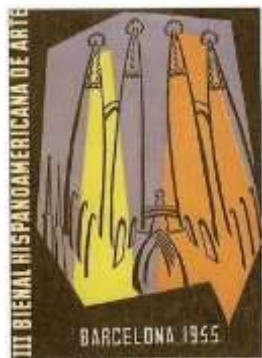
Por otro lado, también las siguientes ediciones de la Bienal Hispanoamericana de Arte volvieron a mostrar y contrastar las posturas de Picasso y Dalí, aunque no de manera tan directa ni con la misma repercusión mediática que habían tenido el caso en la edición de Madrid. Así, respecto a la segunda edición, inaugurada en La Habana el 18 de



mayo de 1954 [Fig. 10],

Picasso de nuevo se posicionó contra su celebración. En este caso se solidarizó con las previas protestas “antibienal” que llevaron a cabo los artistas cubanos tanto en manifiestos como en exposiciones “antibienal”[\[30\]](#), pese a que esta edición caribeña hubiera creado acomodos especiales para los artistas de la “Escuela Española de París” y, sobre todo, se consiguiera captar una informe veintena de ellos, algunos tan significativos como Óscar Domínguez o Pedro Flores. Aunque antes se habían opuesto a la I Bienal, alguno –como en el caso de Flores– recibiría en su segunda edición el Gran Premio Ciudad de La Habana (Cabañas Bravo, 1996a: 93-110; 2007d: 57-62 y 134-184; 2013: 37-55).

Igualmente hay que recordar la tercera edición, inaugurada en Barcelona el 24 de



septiembre de 1955 [Fig. 11], la cual ya anunció en el mes de abril que Dalí participaría fuera de concurso con un completísimo conjunto de joyas ofrecido por la casa Alemny & Ertman. A esto añadió, en el mes de agosto, que también llevaría antes de la clausura su cuadro *Sagrada Cena*, que estaba ultimando, incluso que había propuesto pronunciar al mismo tiempo una sofisticada conferencia. Luego el ampurdanés añadió la nueva propuesta de iniciar un nuevo y espectacular cuadro a base de cuernos de rinoceronte en el marco de la Bienal, cuestiones que hubieron de ser confirmadas y matizadas por Panero y Sánchez Bella. Sin embargo, aunque toda aquella prometida actividad siguió siendo comentada y mantenida con expectación por la prensa, por Dalí e, incluso, por el catálogo del certamen, que apuntó la posible participación del ampurdanés y le reservó sitio entre las salas especiales, el pintor se marcharía a Estados Unidos sin que nada de aquello llegara a materializarse. La Bienal, sin necesidad de su presencia, cerró sus puertas el 9 de enero de 1956 habiendo contado con más de 106.000 visitantes.

A diferencia de Dalí, sin apenas propaganda fue entonces la obra de Picasso la que sí hizo acto de presencia en esta III Bienal, dentro de sus muestras complementarias fuera de concurso. Se trató, siguiendo el proyecto puesto en marcha por los organizadores en las anteriores ediciones del certamen de mostrar los precedentes vanguardistas del arte español e iberoamericano, de su inclusión en la esperada exposición de *Precursores y maestros*, inaugurada el 18 de noviembre en el Palacio de la Virreina, la cual presentó ahora (además de obra de los pintores recientemente fallecidos Jesús Olasagasti y Pablo Roig) no sólo de figuras españolas tan relevantes como Gargallo, Hugué, Nonell o el mismo Picasso, de quien nada menos que se exhibieron 57 obras (en su mayor parte procedentes de coleccionistas españoles y entre las que había cerámicas, viejos óleos como su *Retrato del pintor Sebastià Junyer Vidal*, de 1903, o recientes dibujos como su *Retrato de Rosa Hugué*, de 1954), sino también de otros destacados nombres del arte uruguayo y argentino –algunos muy relacionados con España– como Juan Manuel

Blanes, Pedro Blanes Viale, Rafael Barradas, Pedro Figari y Torres García y del arte mexicano, como José Clemente Orozco.

Esta exposición de *Precursores y maestros*, que seguía el claro objetivo marcado desde la edición de Madrid de acudir a los precedentes artísticos, obtuvo en Barcelona un gran éxito y remarcó, como se pretendía, los antecedentes vanguardistas de los artistas concursantes. Por ello mismo también despertó un gran interés en recibirla en forma antológica en otros países de Europa. Así, a la clausura de la Bienal catalana y tras haberse desechado otras propuestas por diferentes motivos, fue solicitada en Ginebra una selección de la exposición barcelonesa, que fundamentalmente debía incluir una importante sección retrospectiva con obras de Picasso, Nonell y Manolo Hugué. Juan Ramón Masoliver se encargó de conformar esta muestra antológica, que fundamentalmente incluía una selección de los artistas plásticos premiados en las tres ediciones celebradas del certamen y la citada retrospectiva de forma muy completa, siendo su cartel anunciador precisamente el citado *Retrato de Sebastià Junyer* de Picasso. Aunque se acusaron retrasos, finalmente esta exposición antológica de la III Bienal fue oficialmente inaugurada en el Musée d'Art et d'Histoire de Ginebra el 19 de marzo de 1956. Tuvo destacada presencia de la diplomacia española, ante la que el delegado de los museos ginebrinos, Marius Noul, pronunció unas palabras para agradecer el gesto de España, mientras el cónsul general y delegado de España ante las Organizaciones Internacionales en Ginebra, Luis García de Llera, respondió recordando la famosa exposición de 1939 sobre “los tesoros del Prado” y la “muestra permanente y simbólica que del arte español encierra el Palacio de las Naciones, con los famosos frescos de Sert en la Sala del Consejo”. Paralelamente, el catálogo de la muestra, presentado bajo el significativo título de *Picasso et l'art contemporain Hispano-Américain* (Masoliver, 1956), también se iniciaba recordando aquella exposición de 1939 y agradeciendo el trabajo del comisario Masoliver, para asentar después unas doscientas setenta obras, de las que casi noventa pertenecían a la sección retrospectiva y, el resto, a la selección de la III Bienal (Cabañas Bravo, 1996a: 111-134, 2005: 467-484 y 2007d: 62-67, 185-236).

Tras tales episodios durante los años cincuenta ligados al curso de la Bienal Hispanoamericana de Arte, claro es que no faltaron oportunidades a Dalí para hacerse presente con nuevas iniciativas y provocaciones, aunque entre los ambientes artísticos españoles más avanzados con ello no solo fue consiguiendo perder mucho de su crédito, que, sin embargo, Picasso logró mantener de una forma mucho más serena y

reivindicativa. Y quizá el último episodio que confrontó a Picasso y Dalí en España, ya incluso muerto el malagueño y recobrada la democracia tras la muerte de Franco, estuvo junto a la actuación para el regreso desde Nueva York en septiembre de 1981 del *Guernica*, “El último exiliado de la Guerra Civil” como tituló al hecho la prensa [Fig.



12]. Una actuación en la que tuvo un gran papel un nuevo director general de Bellas Artes, Javier Tusell, quien no solo nos ha narrado las múltiples gestiones para esta vuelta (Tusell, 1981: 58-78 y 1999: 259-277), sino también el proceso de acercamiento a la Administración que tuvo por entonces Dalí, quien le expresó su deseo de hacer una gran exposición antológica de su obra en el Museo del Prado:

Su deseo de hacer la exposición antológica –dirá este– se vio mutilado por la llegada del *Guernica* a España: a fin de cuentas toda su vida había mantenido una actitud de admiración y, al mismo tiempo, de rivalidad con Picasso. Al menos fue posible realizar una exposición de su obra gráfica en Madrid, la primera que llevó al Estado democrático de uno de los grandes de la pintura de la pintura española del siglo XX.

Pero de este modo, en abril de 1983, un año después de que Tusell hubiera dejado el cargo, se pudo realizar dicha antológica: “Ése fue –argumentará el historiador– el primer paso para que el conjunto de los españoles pudieran convertirse luego no sólo en herederos de Picasso sino también de Dalí, habiendo estado situados ambos pintores en

las antípodas en lo que respecta a sus posiciones políticas.” (Tusell 1999: 306) [Fig.



13]

Con todo, su legado fue más amplio, puesto que, como hemos analizado, el posicionamiento de ambos creadores ante lo que ocurría en España y la exhibición oficial de su arte que impulsó la Administración española con ocasión de la convocatoria de grandes exposiciones internacionales no solo nos muestran y enfatizan hoy que estos pintores nunca perdieron los vínculos con su país, sino también que a la vez mantuvieron dos formas muy diferentes de entender y orientar el arte y su misión, que finalmente condujeron a dos brillantes y disímiles aportaciones españolas al panorama artístico mundial del siglo XX.

Bibliografía

Aguer, Montse y Fanés, Fèlix (com.) (1999). *Salvador Dalí. Dream of Venus*. [cat. exp.]. Barcelona: Fundación La Caixa / Fundación Gala-Salvador Dalí, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Alix, Josefina (1987). *Pabellón Español, Exposición Internacional de París, 1937* [cat. exp.]. Madrid: Ministerio de Cultura.

Álvarez Lopera, José (1982). *La política de bienes culturales del Gobierno Republicano durante la Guerra Civil española* (2 vols.). Madrid: Ministerio de Cultura.

Arancibia, Mercedes (1977). “Josep Renau, el hombre que encargó el cuadro. A Picasso le costó mucho parir”, *Diario 16*, (Madrid), 25 de abril.

Argerich, Isabel (2003). “El Fichero fotográfico de la Junta del Tesoro Artístico de Madrid y sus autores”. En: Isabel Argerich y Judith Ara (eds.). *Arte protegido. Memoria*

de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil [cat. exp., 2ª ed. 2009]. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 125-145.

Art in Our Time (1939) [cat. exp.]. Nueva York: Museum of Modern Art.

Cabañas Bravo, Miguel (1990). “El joven Dalí entre la tradición y la vanguardia artística: la amistad con Moreno Villa y el primer viaje a París y Bruselas”. *Archivo Español de Arte* (Madrid), 250, pp. 171-198. Disponible en <http://digital.csic.es/handle/10261/14176>

— (1996a). *Artistas contra Franco. La oposición de los artistas mexicanos y españoles exiliados a las Bienales Hispanoamericanas de Arte*. México D.F.: UNAM. Disponible en <http://digital.csic.es/handle/10261/97177>

— (1996b): *La política artística del franquismo. El hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte*. Madrid: CSIC. Disponible en <http://digital.csic.es/handle/10261/96473>

— (2005): "Presencia e influencia en España del arte americano a través de las Bienales Hispanoamericanas". En: Miguel Cabañas Bravo (coord.): *El arte foráneo en España. Presencia e influencia*. Madrid: CSIC, pp. 467-484. Disponible en <http://digital.csic.es/handle/10261/22574>

— (2007a). *Josep Renau. Arte y propaganda en guerra*. Madrid: Ministerio de Cultura. Disponible en <http://digital.csic.es/handle/10261/22601>

— (2007b). “Renau y el pabellón español de 1937 en París, con Picasso y sin Dalí”. En: Jaime Brihuega (ed.). *Josep Renau, 1907-1982. Compromiso y cultura* [cat. exp.]. Valencia: Universitat de València / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, pp. 140-169. Disponible en <http://digital.csic.es/handle/10261/22559>

— (2007c). “El recuerdo de Josep Renau y de su actuación ante el *Guernica*”. *Laberintos. Revista de estudios sobre los exilios culturales españoles* (Valencia), 8-9, pp. 207-235. Disponible en <http://digital.csic.es/handle/10261/22607>

— (2007d): *Exilio e interior en la bisagra del Siglo de Plata español*. Astorga: Ayuntamiento de Astorga. Disponible en <http://digital.csic.es/handle/10261/22590>

– (2010a). “La II República española ante la salvaguarda del patrimonio artístico y la guerra civil”. En: Arturo Colorado (com.). *Arte salvado. 70 años del salvamento del patrimonio artístico español y de la intervención internacional* [cat. exp.], Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, pp. 28-37. Disponible en <http://digital.csic.es/handle/10261/21590>

– (2010b). *Mateo Hernández*, Madrid: Fundación Mapfre.

– (2012): “Leopoldo Panero y las Bienales Hispanoamericanas de Arte”. *Astorica* (Astorga) 31, pp. 138-208. Disponible en <http://digital.csic.es/handle/10261/64616>

– (2013): “La crítica ocasión de la II Bienal Hispanoamericana de Arte”. *Revista de Historiografía* (Madrid) 19, pp. 37-55. Disponible en <http://digital.csic.es/handle/10261/94483>

– (2014). “Ricardo de Orueta, guardián del arte español. Perfil de un trascendente investigador y gestor político del patrimonio artístico”. En: María Bolaños y Miguel Cabañas Bravo (dirs.). *En el frente del arte. Ricardo de Orueta, 1868-1939*, Madrid: Acción Cultural Española (AC/E), pp. 21-77. Disponible en <http://digital.csic.es/handle/10261/103059>

Cardoza y Aragón, Luis (1937). “Un miliciano de la cultura de España se encuentra en México”, *El Nacional* (México D. F.), 1 de junio, p. 3.

Carter, Curtis L. (1999). *Dalí and the Ballet. Set and Costumes for The Three-Cornered Hat* [cat. exp.]. Milwaukee, Wisconsin: Marquette University / Haggerty Museum of Art.

Carroll, Peter N. y Fernández, James D. (eds.) (2007). *Contra el fascismo. Nueva York y la Guerra Civil española* [cat. exp.]. Madrid: Museum of the City of New York / Instituto Cervantes / Fundación Pablo Iglesias / Generalitat de Cataluña.

Chipp, Herschel B. (1981). “Génesis y primeros avatares del *Guernica*”. En: Álvaro Martínez-Novillo (ed.). *Guernica – Legado Picasso* [cat. exp.]. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 80-148.

— (1988). *Picasso's Guernica. History, Transformations, Meanings*. Los Ángeles: University of California Press.

Dalí, Salvador (1944). *Vida secreta de Salvador Dalí*, Buenos Aires: Poseidón.

— (1975). *Confesiones inconfesables a André Parinaud*, Barcelona: Bruguera.

“Dalí Surrealistic Show To Provide Fun at Fair” (1939), *New York Times* (Nueva York), 23 abril, p. 36.

Gibson, Ian (1998). *La vida desafortada de Salvador Dalí*, Barcelona: Anagrama.

Giunta, Andrea (ed.) (2009). *El Guernica de Picasso. El poder de la representación*. Buenos Aires: Biblios.

Huergo, Humberto (2001). “Introducción / Cronología y etopeya”. En: José Moreno Villa: *Temas de arte. Selección de escritos periodísticos sobre pintura, escultura, arquitectura y música (1916-1954)* [Ed. de Humberto Huergo]. Valencia: Pre-Textos / Centro Cultural de la Generación del 27, pp. 17-122.

Jacobs, Lisa (1999). “La galaxia surrealista de Julien Levy”. En Alix, Josefina y Sawin, Martica (com.). *Surrealistas en el exilio y los inicios de la Escuela de Nueva York* [cat. exp.]. Madrid: Aldeasa / Museo Reina Sofía, 1999, pp. 95-102.

Jeffett, William (com.) (2014). “Picasso and Dalí: From Vanguard to Velázquez”. En: William Jeffett (com.). *Picasso/Dalí. Dalí/Picasso*. [cat. exp.]. Barcelona / St. Petersburg: Fundació Museu Picasso / Salvador Dalí Museum, pp. 75-111.

Jiménez-Blanco Carrillo de Albornoz, María Dolores (2010). “Guernica de Picasso y la Escuela de Nueva York (1939-1947)”, *Revista Complutense de Historia de América* (Madrid), 36, pp. 59-77.

Larrea, Juan (1947). *Guernica, Pablo Picasso*. Nueva York: Curt Valentin.

Madeline, Laurence (com.) (2003). *Les archives de Picasso. “On est ce que l'on garde!”*. París: Réunion des Musées Nationaux.

Martínez-Novillo, Álvaro (ed.) (1981). *Guernica – Legado Picasso* [cat. exp.]. Madrid: Ministerio de Cultura.

Masoliver, Juan Ramón (com.) (1956). *Picasso et l'art contemporain Hispano-Américain. Picasso. Nonell. Manolo. Sélection de la IIIe Biennale Hispano-Américaine* [cat. exp.]. Ginebra: Imp. Populaires.

Moreno Villa, José (1925a). “Temas de Arte. La jerga profesional”. *El Sol* (Madrid), 12 junio, p. 5.

— (1925b). “La Exposición de Artistas Ibéricos”. *El Norte de Castilla* (Valladolid), 12 junio, p. 1.

— (1925c). “Nuevos artistas”. *Revista de Occidente* (Madrid), 25, pp. 80-91.

— (1925d). “Notas de arte. El oficio”. *El Norte de Castilla* (Valladolid), 19 diciembre, p. 1.

— (1926). “El hombre impío del puntero”. *El Norte de Castilla* (Valladolid), 10 marzo, p. 1.

— (1944/1976). *Vida en claro. Autobiografía* [1ª ed. 1944, El Colegio de México; 1ª reimpresión 1976, F.C.E.]. México D. F.: El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica.

— (1951/1976). *Los autores como actores y otros intereses literarios de acá y de allá*. [1ª ed. 1951: El Colegio de México, 1ª reimpresión: F.C.E.]. México D.F.: El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica.

— (2001). *Temas de arte. Selección de escritos periodísticos sobre pintura, escultura, arquitectura y música (1916-1954)* [Edición de Humberto Huergo Cardoso]. Valencia: Pre-Textos / Centro Cultural de la Generación del 27.

Murga Castro, Idoia (2010). “El Pabellón español de 1939: un proyecto frustrado para a Exposición Internacional de Nueva York”. *Archivo Español de Arte* (Madrid), 331, pp. 213-234. Disponible en <http://archivoespañoldearte.revistas.csic.es/index.php/aea/article/view/433/431>

— (2011). “El último viaje del arte republicano antes del exilio. Nueva York, 1939”. En: Miguel Cabañas Bravo, Amelia López-Yarto Elizalde y Wifredo Rincón García (eds.): *El arte y el viaje*, Madrid: CSIC, pp. 683 - 698. Disponible en https://www.academia.edu/1174165/El_%C3%BAltimo_viaje_del_arte_republicano_antes_del_exilio._Nueva_York_1939

— (2012). *Pintura en danza. Los artistas españoles y el ballet (1916-1962)*. Madrid: Editorial CSIC.

— (2014a). “La Exposición Internacional de Nueva York de 1939: arte, arquitectura y política y en el fracaso del «Mundo del Mañana»”. *Arte y Ciudad. Revista de investigación* (Madrid). 3 (I) Extraordinario, pp. 349-366. Disponible en <http://www.arteyciudad.com/revista/index.php/num1/article/view/174>

— (2014b). “El pabellón español en la Exposición Internacional de Nueva York de 1939”, *Actas del Congreso Internacional Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones*. Pamplona: T6) Ediciones / Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Navarra, pp. 509 - 514. Disponible en https://www.academia.edu/8447881/El_pabell%C3%B3n_espa%C3%B1ol_en_la_Exposici%C3%B3n_Internacional_de_Nueva_York_de_1939

Pérez Segura, Javier (2002). *Arte moderno, vanguardia y Estado. La Sociedad de Artistas Ibéricos y la República*, Madrid: CSIC / MEIAC.

— (2007). *La quiebra de lo moderno. Margaret Palmer y el arte español durante la guerra civil*. Córdoba: Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí / Diputación de Córdoba.

— (2012). *Scandal & Success. Picasso, Dalí y Miró en Estados Unidos (El Instituto Carnegie y otros relatos americanos)*. Madrid: Editorial Eutelequia.

Pita Rodríguez, Félix (1937). “La infame mixtificación de la prensa! Cómo informan a América sus *periodistas*”. *Facetas de Actualidad*, (La Habana), 4 (julio), pp. 79-83

Renau, Josep (1977). “Notas al margen de *Nueva Cultura*”, *Nueva Cultura* (introducción a la edición facsimilar). Vaduz, Liechtenstein: Topos Verlag AG, pp. xii-xxiv.

- (1980). *Arte en peligro 1936-39*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia.
- (1981a). *Albures y cuitas con el “Guernica” y su madre* [Manuscrito inédito, Archivo Histórico Nacional, Diversos y Colecciones, leg. 391, con amplios extractos y capítulos recogidos en: Renau 1981b y 1982 y Cabañas Bravo 2007c: 229-235].
- (1981b). “Connotaciones testimoniales sobre el *Guernica*”. En: Álvaro Martínez-Novillo (ed.): *Guernica – Legado Picasso* [cat. exp.]. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 8-22.
- (1982). “Albures y cuitas con el ‘Guernica’ y su madre”. *Címal: Cuadernos de Cultura Artística* (Valencia), 13, pp. 20-27.
- Renau, Juan (2011). *Pasos y sombras. Autopsia* [1ª ed.: 1953, México D.F.: Aquelarre]. Sevilla: Renacimiento.
- Robledo, Joan (2011). “Dalí en Nueva York, Nueva York en Dalí: el primer viaje de 1934”. En: Miguel Cabañas Bravo, Amelia López-Yarto Elizalde y Wifredo Rincón García (eds.): *El arte y el viaje*. Madrid: CSIC, pp. 106-120.
- Santos Torroella, Rafael (1952). *Salvador Dalí*. Madrid: Afrodisio Aguado.
- Schaffner, Ingrid (2002). *Salvador Dalí’s Dream of Venus: The Surrealist Funhouse from the 1939 World’s Fair*. Princeton: Princeton Architectural Press.
- Sert, Josep Lluís (1981). “La victoria del Guernica”. En: Álvaro Martínez-Novillo (ed.): *Guernica – Legado Picasso* [cat. exp.]. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 24-30.
- Tusell, Javier (1981). “El *Guernica* y la Administración española”. En: Álvaro Martínez-Novillo (ed.): *Guernica – Legado Picasso* [cat. exp.]. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 32-79.
- (1999). *Arte, historia y política en España (1890-1939)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Utrillo, Miguel (1952). *Salvador Dalí y sus enemigos*. Sitges-Barcelona: Ed. Maspe.
- Van Hensbergen, Gijs (2005). *Guernica. La historia de un icono del siglo XX*. Barcelona: Debate.

Ilustraciones

1. Pabellón español en la Exposición Internacional de Nueva York de 1939. *Official Guide Book*.
2. Cubierta del catálogo de *Art In Our Time*, Museum of Modern Art, Nueva York, 1939.
3. Cartel de la exposición del *Guernica* en la Valentine Gallery, Nueva York, 1939.
4. Cartel de la exposición *Picasso. Forty Years of His Art*, Museum of Modern Art, Nueva York, 1939.
5. Cartel de la I Bienal Hispanoamericana de Arte, Madrid, 1951.
6. Franco en la inauguración de la I Bienal Hispano-Americana de Arte, 12 octubre 1951.
7. Rueda de prensa de Dalí con Leopoldo Panero, Rafael Santos Torroella, Carlos Robles Piquer y Luis González Robles. Biblioteca Nacional, Madrid, 10 noviembre 1951.
8. Dalí durante la conferencia *Picasso i yo*. Teatro María Guerrero, Madrid, 11 noviembre 1951.
9. Catálogo de la exposición *Contemporary Spanish Paintings*, Schaeffer Galleries, Nueva York, 1952.
10. Cartel de la II Bienal Hispanoamericana de Arte, La Habana, 1954.
11. Cartel de la III Bienal Hispanoamericana de Arte, Barcelona, 1955.
12. Llegada del *Guernica* a Madrid, *ABC*, Madrid, 10 septiembre 1981.
13. Larga cola en el Museo de Arte Contemporáneo para entrar a la exposición de Dalí, *ABC*, Madrid, 25 abril 1983, p. 8.

[1] Este texto se ha publicado en el marco del proyecto de investigación del Plan Nacional de I+D+i: *Tras la República: redes y caminos de ida y vuelta en el arte español desde 1931* (ref. HAR2011-25864).

[2] Moreno Villa destacó tal presencia de Dalí tanto en dos diferentes artículos de prensa para *El Sol* de Madrid y *El Norte de Castilla* de Valladolid (Moreno Villa 1925a: 5 y 1925b: 1) –este último, además, también se reprodujo al día siguiente en *La Noche* de

Barcelona, *La Voz de Guipúzcoa* de San Sebastián y *El Liberal* de Bilbao— como en la prestigiosa *Revista de Occidente* (Moreno Villa 1925c: 80-91).

[3] Tanto el obsequio a los novios como sus bocetos preparatorios fueron comentados por Margaret Palmer el 14 de marzo en su correspondencia con el Instituto Carnegie de Pittsburgh. Palmer habla en su carta del “pequeño cuadro de Venus y los cupidos en las rocas” (Pérez Segura, 2012: 155-156), aunque también cabe la posibilidad de que se tratara del cuadrito *Figura damunt les roques* (1926), que formó parte de la misma exposición (Cabañas Bravo, 1990: 195-196; Huergo, 2001: 78-79).

[4] Orueta se dirigió a la Embajada de España el 15 de septiembre de 1933 preguntando si Picasso se encontraba en su finca de Gisors o en París y sus teléfonos. Madariaga le respondió al día siguiente comentándole “la conducta incalificable de este señor para con el Representante oficial de España y un admirador de siempre de su pintura”, pues desde que llegara 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, en su contestación a Madariaga de 20 de septiembre de 1933, le informó sobre el proyecto que tenía de celebrar en Madrid una exposición-homenaje oficial de Picasso, 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” (Cabañas Bravo, 2007a: 35 y 167; 2007b: 143-144; 2014: 57; Tusell, 1981: 34).

[5] Se trata de dos manuscritos incompletos y complementarios (Renau, 1981b), de cuyas características ya se ha hablado en otros lugares, reproduciendo también algunos de sus capítulos (Cabañas Bravo, 2007a: 27 y 239, n.1; 2007b: 142; 2007c: 207-240). Por otro lado, amplios fragmentos del mismo fueron publicados por el mismo Renau en dos ocasiones diferentes, anotando que eran extractos y resúmenes de este libro en elaboración (Renau, 1981a: 8 y 1982: 20-27).

[6] Decreto del MIPBA de 19-IX-1936 (*Gaceta de Madrid*, nº 264, de 20-IX-1936, p. 1899, con rectificación para corregir el orden de los apellidos del pintor en la nº 269, de 25-IX-1936, p. 1969).

[7] Ante la aparición en el *Diario de la Marina* de La Habana de un artículo de Manuel Aznar que relataba una rocambolesca destrucción y robo de obras de arte por el bando republicano, añadiendo que varios artistas españoles, entre los que se hallaban Pablo Picasso y Mateo Hernández, se habían reunido en París para pedir a la Sociedad de Naciones “protección para el tesoro artístico español amenazado por la barbarie roja”, el periodista Félix Pita Rodríguez se acercó a entrevistar a ambos artistas, que lo desmintieron vehementemente. Picasso, además, a quien entrevistó mientras trabajaba los grandes “panaux”, la obra que “lleva el título trágico de *Guernica*”, le contesta indignado que es infame que se utilice su nombre conociendo su posición en el conflicto español. A esto añade: “Al comienzo de la rebelión fui nombrado por el único gobierno legítimo de España, Director del Museo del Prado, puesto que acepté inmediatamente. Aquí tiene usted lo que estoy haciendo para el Pabellón Español de la Exposición. Y aquí –y me muestra una soberbia colección de agua-fuertes– las primeras pruebas del *Sueño y Mentira de Franco* (Sogne et Mensonge de Franco) que aparecerá en un próximo número de los *Cahiers d'Art* –Cuaderno de Arte–. En ellos está claramente expresada mi opinión sobre la casta militar que ha hundido a España en el dolor y la muerte”. Picasso continuaba la entrevista destacando la ridiculez de la historia de la destrucción del tesoro artístico, “desmentida de manera contundente infinitas veces por cuantos intelectuales y artistas han visitado España últimamente”, recuerda el bombardeo del Prado por la aviación rebelde y la labor de salvamento realizada por los milicianos; luego argumenta también: “A mí se me invitó a ir a Valencia para comprobar el estado en que se encuentran los cuadros del Prado y poder decir al mundo que el pueblo español ha salvado al arte español, pero esto ya no es necesario pues que estos cuadros vendrán a París en un futuro próximo y todos podrán comprobar por sí mismos quién salva la cultura y quién la destruye.” (Pita Rodríguez, 1937: 79-81).

[8] Indica Renau (1981a: 141): “hay que subrayar que el envío de la carta a Picasso fue muy anterior a que nos llegara la información sobre la participación de España en la Exposición Internacional de París de 1937. La cosa se decidió a fines de noviembre de 1936 y el pabellón se proyectó y comenzó a construirse a principios de enero del 37, tres meses después de enviada la carta y cuatro antes de que Picasso iniciara su panfleto *Sueño y mentira de Franco*, su primer gesto de solidaridad pública con la República en armas contra el fascismo; siete meses antes de que comenzara su primer esbozo y los primeros estudios que servirán de base a la gestación del *Guernica*, que se instaló en el pabellón unos días antes de la inauguración oficial de éste, el 12 de junio

[sic] de 1937. Es decir, ocho meses después de recibirse respuesta de la Dirección General de Bellas Artes y *nueve meses justos* desde el envío de mi carta...”.

[9] En 1980 Renau (1980: 19) 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* de año siguiente”. También en el manuscrito de 1981 (Renau, 1981a: 1, 4, 17 y 24) reitera en más de una ocasión que este fue su primer viaje oficial a París y que lo hizo a finales de diciembre de 1936. Incluso, sobre este asunto y el encargo de un mural que transmitió a Picasso, insiste en que “cumplí esta misión a fines de diciembre de 1936” y que la fecha de “enero de 1937” que repiten “todos los comentaristas del *Guernica* sin excepción”, “es la de la posterior *comunicación oficial* de la conformidad personal de cada uno de los invitados al Comisario del pabellón José Gaos, con el objeto de determinar el monto de cada ayuda”.

[10] A Mateo Hernández –al igual que hizo con algunos otros artistas españoles de aquella capital– le escribió el mismo comisario general del Pabellón, José Gaos, con fecha 12 de abril de 1937, invitándole directamente a participar. Sin embargo, una semana después, el escultor se dirigió al embajador Luis Araquistain indicándole que la propuesta del comisario era “colocar una pequeña escultura que yo he ejecutado en el año 1923 en un rincón detrás del Pabellón Español”, condiciones en las que no podía aceptar su invitación. El diplomático le respondió el 20 de abril que Gaos había interpretado mal sus deseos y que ahora le invitaba a estudiar sobre el terreno y acompañado de los arquitectos del pabellón el emplazamiento y la obra que deseaba exponer, solicitándole que reconsiderara “de nuevo el problema de su colaboración, que todos tenemos en mucho”. Pero el susceptible escultor bejarano finalmente decidió no concurrir a este pabellón español, posiblemente porque también contaba con la propuesta francesa de participar en aquella *Exposición Internacional* de otro modo, dado que el Hernández exhibió hasta veintisiete esculturas en la muestra que, bajo el rótulo de *Les Maîtres de l'Art Indépendant, 1895-1937*, fue celebrada en su marco, en el Petit Palais, entre junio y octubre de 1937 y en la que también hubo obra de Picasso, Juan Gris, María Blanchard, Gargallo o Hugué (Cabañas Bravo, 2010b: 85-86).

[11] Cuenta Renau (1981a: 143; 1981b: 22) de este último encuentro suyo con el malagueño: “Después del famoso cónclave ante el que Picasso arrancara los polícromos retazos de *papier-tapis* que había pegado sobre su obra –con la aclamación 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 Moncloa...*?” Me miró fijamente por unos instantes con profunda simpatía, volvió la cabeza y siguió trabajando. Nos despedimos tan cordialmente como siempre...”.

[12] *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 Japón Imperial y 850 en papel Montval, todos ellos numerados y firmados por el artista). Estas fotografías y la carpeta iban precedidos de una gran foto del malagueño y la siguiente leyenda: “Pablo Picasso, el gran artista español que, en estos momentos dramáticos por que atraviesa España, ha puesto su arte y su persona al servicio de la lucha por la independencia de la patria” (*Nueva Cultura*, 4-5, junio-julio 1937: 3-13). *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 (5-35), la serie *Sueño y mentira de Franco* (37-50) y un poema de Paul Éluard sobre la ciudad de Guernica (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 (105-111), Jean Cassou (112), Georges Duthuit (114), Pierre Mabilie (118), Éluard (123), Michel Leiris (123), Bergamín (135-140) y Juan Larrea (157-159), quien se centraba más en Miró.

[13] Desde los primeros momentos de la guerra, los responsables del Gobierno republicano en Estados Unidos apoyaron la difusión de propaganda, tanto para aprovechar el arte español en exposiciones en la propia embajada en Washington y en museos americanos, como para contrarrestar la labor que los representantes de los sublevados paralelamente estaban llevando a cabo –el jefe de propaganda exterior de Falange, Joaquín Rodríguez de Cortázar, pidió la participación del franquismo en la feria neoyorquina el 23 de noviembre de 1937 (New York World’s Fair 1939-1940 Records. Manuscripts and Archives Division. The New York Public Library. Astor, Lenox and Tilden Foundations)–. La correspondencia de Fernando de los Ríos da buena cuenta de estas gestiones desde finales de 1936; véanse los telegramas al Ministro de

Estado y Propaganda: 3 diciembre 1936, FDR 25/1/17; 11 febrero 1937, FDR 25/2/12; 2 abril 1937, FDR 25/2/47. Fondo Fernando de los Ríos, Residencia de Estudiantes, Madrid (FFDR, RE).

[14] Manuel Sánchez Arcas fue nombrado presidente del Comité Interministerial de Dirección de la Participación; Fernández Balbuena, comisario general; y Martí, comisario adjunto y arquitecto del pabellón de España (Murga Castro, 2010: 216).

[15] Fue el primer barco estadounidense que transportó alimentos y medicinas a España y evacuó a varios españoles por mediación de la Brigada Lincoln [Nota de prensa de Braun, 14 septiembre 1938, Comité Internacional de Coordinación 2, Parte J, Box 2, Spanish Refugee Relief Organization Collection, Columbia University, Nueva York. Citado en Carroll y Fernández, 2007: 47]. Su llegada a Barcelona en noviembre de 1938 fue captada por Robert Capa en uno de los rollos de la célebre *Maleta mexicana* [The Robert Capa and Cornell Capa Archive, International Center of Photography, Nueva York].

[16] Hoy en día estos frescos se conocen como *Ama la paz y odia la guerra*, tras las gestiones para su recuperación que llevaron a cabo Esther López Sobrado, Javier Gómez Martínez y la Universidad de Cantabria, donde se conservan en la actualidad (Murga Castro, 2014: 511).

[17] Juan Larrea, secretario de la Junta de Relaciones Culturales en París, fue nombrado delegado del Comité español para el evento neoyorquino, mientras que Augusto Barcia fue presidente de la Comisión Técnica. Ángel Ferrant, por su parte, como miembro de la Junta Delegada del Tesoro Artístico en Madrid, estuvo al cargo de la preparación de las obras enviadas desde el interior de España.

[18] Carta de De los Ríos a Álvarez del Vayo, Nueva York, 13-9-1938. FFDR, RE, FDR 26/50/22. Tres meses después de esta propuesta, Timoteo Pérez Rubio escribió a De los Ríos desde Barcelona sobre su mutuo interés de organizar la “gran manifestación de arte español”, pero “siempre que el Estado Norteamericano diese garantías de devolución de las obras, al Gobierno legítimo de España”, lo que se podría concretar en dos muestras de los grabados de Goya y las obras de El Greco. Finalmente solo las piezas que formaban parte de colecciones privadas acabaron integrándose en la exposición de *Masterpieces of Art. European Paintings and Sculpture from 1300-1800* que tuvo lugar con ocasión del evento neoyorquino (Murga Castro, 2014b: 513-514).

[19] *Dos mujeres en el bar* (colección de Walter P. Chrysler, Jr., Nueva York), *Joven* (Edward M. M. Warburg, Nueva York), *Dos acróbatas* (Thannhauser Gallery, París), *Joven sobre un caballo* (William S. Paley, Nueva York), *Las señoritas de Aviñón* (MoMA), *El poeta* (George L. K. Morris, Nueva York), *Arlequín* (Paul Rosenberg, París), *Mujer de blanco* (MoMA, the Lillie P. Bliss Collection), *Mujer sentada* (MoMA), *Retrato* (Walter P. Chrysler, Jr., Nueva York), *El espejo* (MoMA, donación de Simon Guggenheim), el grabado *Minotauromaquia* (Henry P. McIlhenny, Germantown) y la escultura *Cabeza de Fernande* (Weyhe Gallery, Nueva York). (*Art in Our Time*, 1939).

[20] Telegrama de Fernando de los Ríos al Ministro de Estado y Ministro de Propaganda en Valencia, Washington, 1 mayo 1937. FFDR, RE; FDR 25/2/67.

[21] Además, en marzo de 1939 Levy había organizado en su galería tres exposiciones individuales de Dalí (Jacobs, 1999: 95-102).

[22] A diferencia de lo que esperaba el grupo de mecenas, inicialmente sus sirenas tenían cuerpo de pez y piernas de mujer, algo que los organizadores rechazaron. Dalí acabó llevando este personaje a su ballet *Bacchanale*, donde la diosa del amor era una cabeza de pez con piernas de Venus.

[23] También menciona Fanés la influencia que Levy tuvo por una concepción más amplia del arte, rompiendo viejas jerarquías que favorecieron un interés por otras formas y objetos artísticos (Aguer y Fanés, 1999: 18).

[24] Carta de Dalí a Denham, París, 27 julio 1938. Denham, Sergei, 1896-1970. Records of the Ballet Russe de Monte Carlo. Carpeta 1533. New York Public Library (NYPL).

[25] Este objetivo fue perseguido por Dalí desde sus primeras ideas de 1937. De hecho, ya en el verano de ese año Edward James, mecenas de los surrealistas, le ofreció producir la primera versión de la obra, algo que Dalí declinó en favor de la experimentada compañía de danza dirigida por René Blum (Murga Castro, 2012: 350).

[26] El ballet contó con piezas de la ópera *Tannhauser* de Wagner, coreografía de Massine y telones y trajes diseñados por Dalí y confeccionados respectivamente por el Príncipe Schervachidze y Barbara Karinska (Murga Castro, 2012: 353-359).

[27] No pudo llegar a abrirse la IV Bienal, que entre 1956 y 1958 estuvo preparándose en Caracas –donde los cambios políticos la frustraron– y entre 1958 y 1961, en Quito –uniendo su destino a las reuniones de la Organización de Estados Americanos y donde sus retrasos también lo imposibilitaron. Tras este último fracaso y muerto Panero, el certamen fue transformado en las llamadas exposiciones de *Arte de América y España* que organizó Luis González Robles, de las que sólo se llegó a celebrar su primera edición en Madrid en 1963, seguida de un amplio itinerario de exposiciones antológicas por Europa, donde España buscaba ofrecerse como interlocutora con la cultura y el arte latinoamericanos (Cabañas Bravo, 1996a: 135-149; 2007d: 67-79).

[28] Tras más de un año de trabajos preparatorios, concurrieron a la I Bienal, según datos difundidos por el ICH, 885 artistas de 21 países, con un total de unas 1750 obras a concurso y más de 300 en salas especiales. No obstante, España aportaba 630 artistas y no concurrieron los de algunas pequeñas repúblicas, como Guatemala, Haití o Jamaica, mientras la presencia de otras, como Costa Rica, Puerto Rico, Panamá, Paraguay y Filipinas, fue testimonial o anecdótica, al igual que la de Canadá y Estados Unidos, lamentándose más los casos de Brasil, Uruguay y México. Hubo exposiciones monográficas de varios artistas, propuestos como impulsores del vanguardismo hispano: Clará, Colom, Sunyer, Salvador Dalí, Cecilio Guzmán de Rojas y un grupo de "Precursores" (Beruete, Juan de Echevarría, Gimeno, Iturrino, Nonell, Pidelaserra, Regoyos y Solana). La muestra ocupó más de 50 salas, repartidas entre el Museo de Arte Moderno –que fue desmontado para la ocasión–, la Sociedad de Amigos del Arte, los palacios de Exposiciones y Cristal de El Retiro y varias salas del Museo Arqueológico. Se otorgaron cerca de cuarenta recompensas, correspondiendo los Grandes Premios (sustanciosamente dotados con 100.000 pesetas los mayores), según las secciones de concurso, en Pintura a Benjamín Palencia, Vázquez Díaz, Bernaldo de Quirós (argentino) y Mallol Suazo; en Escultura a Joan Rebull; en Arquitectura a Gutiérrez Soto y, en Grabado, al argentino Alberto Guido. Otros premios menores los obtuvieron los españoles Vázquez Molezún, José Planes, Eudald Serra, Cristino Mallo, Martín Llauradó, Cruz Solís, Joaquín Vaquero, José Caballero, Juan Antonio Morales, Zabaleta, Miguel Villá, López-Villaseñor, Esplandú, Tenreiro, Juan Torrás, Francés d'Assís Galí, Amat, Romero Escassi, Pedro Mozos, Rafael Pena, Enrique G. Ricart y C. Pascual de Lara, y los americanos Daniel Ramos Correa, José Domingo Rodríguez, Marina Núñez del Prado, Samuel Román Rojas, Blanca Sinisterra, Sergio Montecino, Eligio Pichardo, Manuel Rendón o López Dirube.

[29] La actividad desarrollada en Caracas en este sentido fue más emana cultural"oducitiva. Duranma "ura,nes polja y Antonio aparicio)evo volvieron a conectarse con a. Ademuy productiva. Duran amplia, pues se trató de una verdadera "semana cultural" que hasta el 20 de octubre incluyó la citada muestra de pintura y escultura en el Ateneo, otra exposición de caricaturas celebrada en el Taller Libre de Arte, recitales de poesía en el Instituto Escuela, conciertos en el Ateneo y diferentes conferencias con múltiples protagonistas y participantes. En cuanto a París, la exposición se celebró bajo el título de *Exposition Hispano-Américaine*, concurriendo a ella cuarenta artistas con una única obra cada uno, salvo Picasso. De ellos quince eran españoles, pertenecientes casi en su totalidad a la llamada "Escuela Española de París" (Ángeles Ortiz, Clavé, Colmeiro, Óscar Domínguez, Fenosa, Fin, Flores, Gacia Condoy, Lobo, Parra, Palmeiro, Peinado, Picasso, Ismael de la Serna y Hernando Viñes); seis eran venezolanos (Armando Barrios, Omar Carreño, Luis Guevara, Héctor Poleo, Adela Rico de Poleo y Pedro Rojas); tres eran mexicanos (Diego Rivera, Alfaro Siqueiros y José Chavéz Morado) y dos guatemalteco-mexicanos (Carlos Mérida y León Soto); cuatro eran argentinos (Antonio Berni, Juan Carlos Castagnino, Alicia Pérez Penalva y Damonte Taborda) y tres eran chilenos (Nemesio Antúnez, René Gallinato y José Venturelli). De Uruguay estaban Carmelo Arden-Quin (que casi podría unirse a los argentinos) y Joaquín Torres García (fallecido en 1949) y otros países contaban con un único representante: el cubano Wifredo Lam, el peruano José Bresciani, la ecuatoriana Araceli Gisbert, el boliviano Luis Luksic, el brasileño Luis Luksic y el colombiano-español Alejandro Obregón. Finalmante, en México, la muestra se denominó *Iª Exposición Conjunta de Artistas Plásticos Mexicanos y Españoles Residentes en México* y registró unas 300 obras de 73 artistas mexicanos y 28 españoles exiliados. Se hallaban entreo los primeros notables artistas como Diego Rivera, Alfaro Siqueiros, Rufino Tamayo, Xavier Guerrero, Chávez Morado, O'Higgins, María Izquierdo, Olga Costa, Angelina Beloff, Santos Balmori, Leopoldo Méndez, Rodríguez Lozano, Raúl Anguiano, Germán Cueto, Guillermo Meza, Guerrero Galván, Orozco Romero, Adolfo Mexiac, Erasto Cortés, Isidro Ocampo, García Bustos, Fanny Rabel, Betty Mora, Andrea Gómez, Mariana Yampolsky, Federico Silva, Ignacio Aguirre, Alberto Beltrán, Nicolás Moreno, Ezequiel Negrete o Luis Nishizawa; entre los más representativos artistas refugiados españoles también estuvieron Moreno Villa, Josep Renau, Miguel Prieto, Rodríguez Luna, Fernández Balbuena, Elvira Gascón, Manuela Ballester, Juana Francisca Rubio, José Bardasano, Ceferino Palencia, Augusto Fernández, Ramón Peinador, Pablo Almela, Ceferino Colinas, Giménez Botey, Camps Ribera, Marín

Bosqued, Joan Renau, Germán Horacio, María Luisa Martín, Luis Alaminos, Jordi Camps, García Narezo o Vicente Rojo.

[30] La oposición a la realización de la II Bienal en Cuba, prevista para 1953 como acto final conmemorativo del centenario del natalicio de José Martí y que se veía impulsada por las dictaduras franquista y batistiana, comenzó a ser muy clara desde octubre de 1953. Los artistas cubanos emprendieron entonces sonadas acciones y escritos de repulsa y su posición “antibienalista” obtuvo la solidaridad de numerosos artistas de otros países, expresada en diferentes escritos. Los enviaron los artistas de Guatemala, Colombia, Argentina, Chile, Uruguay y otros lugares, aunque especialmente fueron significativos los que llegaron de México, remitidos por los artistas “artepuristas” (encabezados por Rufino Tamayo y otros creadores mexicanos: Carlos Mérida, Gironella, José Luis Cuevas, Raúl Anguiano, Héctor Xavier, etc., y españoles exiliados: Rodríguez Luna, Climent, Bartolí, Gaya, Souto, etc.) y por los partidarios del realismo social (encabezados por Diego Rivera, Siqueiros, Xavier Guerrero, Leopoldo Méndez, Chávez Morado); así como desde los exiliados españoles de París, quienes el 9 de febrero de 1954 enviaron un cable que decía: “Artistas españoles residentes en París nos adherimos a la protesta de los artistas cubanos contra la Bienal franquista” y que firmaban Picasso, Clavé, Peinado, Lobo, Ismael de la Serna, Ángeles Ortiz, Viñes, Pelayo, etc. Todo este posicionamiento, que acabaría contribuyendo a retrasar la inauguración de la II Bienal, previamente había conseguido culminar con la organización e inauguración el 28 de enero de 1954 de muestra “antibienal” en el Lyceum Club de La Habana, que obtuvo la participación de más de cuarenta artistas cubanos y la solidaridad de músicos, escritores, intelectuales, etc. y que, seguidamente, fue llevada a la Universidad de Oriente de Santiago de Cuba y a Camagüey. A ello se sumó el Primer Festival Universitario de Arte Cubano Contemporáneo, también inaugurado en La Habana el 17 de mayo de 1954 –la víspera de la inauguración de la II Bienal– con obra de otros tantos artistas e intelectuales.