



UN PABELLÓN DE ESTADO

Erigido en plena Guerra Civil, el Pabellón de la República española de la Exposición Internacional de París de 1937 fue tanto un emblema de modernidad como una llamada de socorro a la comunidad internacional.

EVA MILLET, PERIODISTA



INTERIOR del pabellón. En la pág. anterior, varios de los organizadores ante el *Guernica*.

Fue una obra efímera, materializada en un tiempo récord, en condiciones adversas y con escaso presupuesto. Sin embargo, cuando se cumplen ochenta años de su inauguración, se puede decir que pocas veces el continente y, especialmente, el contenido de un edificio destinado a una exposición internacional han tenido un impacto tan duradero en la historia, tanto española como del arte. El pabellón no fue solo el lugar donde el *Guernica* de Picasso se presentó al público por primera vez. También albergó el trabajo de otros artistas tan fundamentales como Joan Miró, Julio González y Luis Buñuel, todos comprometidos con el gobierno de la Segunda República, que, tras el golpe de Estado de julio de 1936, atravesaba un difícilísimo momento. La historia del pabellón empezó a gestarse en diciembre de 1934, cuando el gobierno español recibió la invitación de Francia

para participar en la Exposición Internacional “Artes y Técnicas aplicadas a la Vida moderna”, que iba a celebrarse en París en 1937. Se trataba de la séptima muestra de este tipo organizada en la capital francesa. En una convulsa situación internacional, con Hitler y Mussolini al frente de los países vecinos, el gobierno socialista francés era consciente de la capacidad de se-

AUNQUE SE RECIBIÓ LA INVITACIÓN EN 1934, NO SE EMPEZÓ A PLANEAR EL PABELLÓN HASTA 1936

dución que los regímenes totalitarios tenían sobre su sociedad. Frente al agresivo monumentalismo alemán e italiano, aquella nueva exposición iba a ser una oportunidad para presentar a Francia como una nación unida y progresista. España, mientras tanto, también vivía tiempos complicados: por ello, aunque existió un cierto interés inicial por la ex-

posición de París, el gobierno no empezó a planear de forma activa su participación hasta septiembre de 1936, con el nombramiento del escritor Luis Araquistáin como embajador en Francia. Dadas las circunstancias, el gobierno de coalición del socialista Francisco Largo Caballero –nombrado presidente tras las elecciones de febrero del mismo año– po-

día haber excusado su presencia. Sin embargo, la exposición se vio como una oportunidad para mostrar al mundo los ideales de la República y pedir el apoyo que esta necesitaba frente al levantamiento golpista. Debido al Pacto de No Intervención en el conflicto español, suscrito por la mayoría de los países europeos, el gobierno republicano estaba en clara desventaja fren-

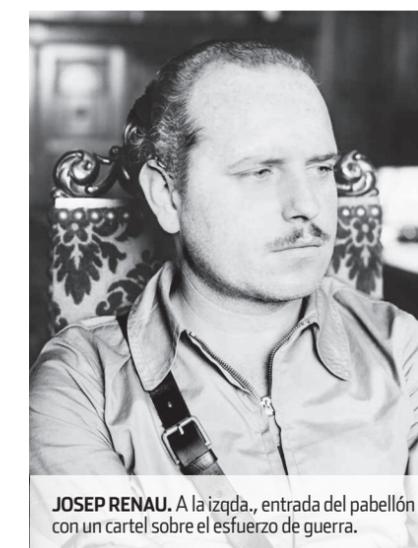


te al bando franquista, que recibía ayuda económica y militar de Alemania e Italia.

Cambio de dirección

La guerra modificó por completo la idea inicial de presentar una instalación con incentivos comerciales y turísticos, y la convirtió en lo que el historiador Miguel Cabañas Bravo denomina “un pabellón de Estado”. Los planes del gobierno de Largo Caballero tenían una directriz clara: el pabellón no solo debía ser una muestra de los logros y el progresismo de la República; también debía servir como altavoz de sus acuciantes necesidades políticas. Un testimonio de la realidad social del país y de las dramáticas consecuencias de la sublevación franquista. Tomada aquella decisión, las cosas se llevaron a cabo con una eficiencia notable. En febrero de 1937, apenas cuatro meses antes de la inauguración de la Exposición Internacional, Manuel Azaña nombró al

catedrático de Filosofía José Gaos comisario general de la muestra. Él y el embajador Araquistáin formaron un efectivo tándem que consiguió, en un tiempo récord, materializar un pabellón extraordinario. En el proyecto cobró un peso fundamental Josep Renau, artista valenciano, miembro del Partido Comunista, que estaba al frente de la Dirección General de Bellas Artes (DGBA). Fue Renau quien advirtió el papel que podían desempeñar los artistas españoles en el éxito de la muestra. Y también fue suya la iniciativa de encargar una obra a Picasso, entonces el más célebre artista español, para el pabellón. Su participación, no obstante, no estaba garantizada. Los precedentes de acercamiento a Picasso del gobierno de la República no habían sido fructíferos. En 1933, por ejemplo, una iniciativa de la DGBA para dedicarle una exposición-homenaje en Madrid cayó en saco roto. El entonces embajador en Francia, Salvador de Mada-



JOSEP RENAU. A la izqda., entrada del pabellón con un cartel sobre el esfuerzo de guerra.

riaga, ya advirtió a las autoridades culturales españolas “sobre el desinterés e incluso la descortesía del pintor malagueño hacia este tipo de contactos”. Todo cambió tras el estallido de la Guerra Civil. Desde París, donde residía desde hacía años, Picasso se comprometió con la República. Primero, aceptando su nombramiento como director del Prado, en otoño de 1936. Una propuesta que también partió de Renau y a la cual, como relata Miguel Cabañas, el artista respondió de forma emocionada, poniéndose “incondicionalmente al servicio del gobierno”. Poco después, en diciembre, Renau viajó oficialmente a París para, como recordaría, “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 [...], bien exponiendo en estas obras ya realizadas”. En el primer caso, el autor podía escoger libremente el emplazamiento que considerase más adecuado, previo acuerdo con los arquitectos encargados del proyecto. Estos ya habían sido seleccionados: Luis Lacasa y Josep Lluís Sert, dos profesionales de prestigio fieles a la República. Sert, además, residía entonces en París. Discípulo de Le Corbusier, era íntimo amigo de Picasso, y también empleó su influjo en la participación del artista.

En busca de Picasso

El de Picasso era el primer nombre que figuraba en la lista de Renau en aquel



RUINAS DE LA POBLACIÓN vizcaína de Guernica después del bombardeo de la aviación alemana, 1937.

primer viaje a París. El joven director de Bellas Artes se entrevistó con él en dos ocasiones. En aquellos encuentros fue clave la mediación del escritor Max Aub, agregado cultural de la embajada española. Aub era un entusiasta del arte moderno y muy amigo del pintor y de otros de los más destacados artistas españoles que vivían en la capital francesa. De hecho, como indica Cabañas, Picasso, tras ser avisado de la visita de Renau, llamó a Aub para informarse sobre el enviado y preguntarle cómo atender de la mejor manera a “ese intrépido muchacho”. En el primer encuentro, Renau, que tenía 29 años, se sintió “algo despistado”, pero en el segundo se dispararían todas sus inquietudes. “Podía regresarme a España tranquilo y bien seguro de lo principal”, dijo. “Hiciera lo que hiciera Picasso para nuestro pabellón, era ya indudable que [...] redundaría en una simpatía y credibilidad hacia la causa de la República en armas en importantísimos círculos internacionales”. Unos círculos que, admitía, “hasta entonces no habíamos logrado alcanzar”. El encargo consistió en un mural de grandes dimensiones. El tema quedaba a la elección del autor, pero, dado el objetivo

LA CONMOCIÓN DE PICASSO AL CONOCER EL BOMBARDEO DE GUERNICA LE IMPULSÓ A UN FRENESÍ CREATIVO

propagandístico del pabellón, debía ser político. Picasso ya se había estrenado en aquella temática: acababa de finalizar *Sueño y mentira de Franco*, su primera obra políticamente comprometida y en la que manifestaba su oposición al levantamiento militar contra la República. El artista atravesaba una complicada situación personal en aquel momento, y no se puso a trabajar en el mural hasta principios de abril de 1937. Se sabe que su primera idea se tituló *El estudio*, y que empezó a esbozar unos dibujos al respecto. Pero, como relata la historiadora Jordana Mendelson, pronto desestimó aquel proyecto, porque no le pareció que se ajustara a la realidad española. El tema para el mural le llegó en mayúsculas y envuelto en un torbellino de destrucción el 26 de ese mismo mes, cuando unos

cuarenta aparatos de las fuerzas aéreas alemanas, en apoyo del general Franco, atacaron Guernica. Esta villa, fundamental en la tradición política vasca, no tenía ningún interés militar. El ataque, liderado por Wolfgang von Richthofen, jefe de Estado Mayor de la Legión Cóndor, se realizó sobre la población civil, compuesta mayoritariamente por mujeres y niños, e incluyó ametrallamientos a baja altura. Se calcula que murieron trescientos civiles. La combinación de bombas incendiarias y explosivas destruyó el 75% de los edificios.

La conmoción de Picasso ante la noticia le impulsó a un frenesí creativo. Ese día realizó el primer apunte de lo que sería el gran mural, inspirándose en los testimonios e imágenes (en blanco y negro, las tonalidades del cuadro) que empezaban a difundirse gracias a la labor de los corresponsales extranjeros del frente norte de la guerra. El *Guernica*, que medía 3,50 m de alto por 7,87 de ancho, se culminó en un mes. Su proceso de creación está muy bien documentado, en gran parte gracias a la fotografía Dora Maar, entonces compañera del pintor. Picasso distribuyó las figuras en una estructura compositiva piramidal: la solución académica tradicional en la pintura histórica. Su propósito no era plasmar los hechos reales del bombardeo, sino realizar un alegato de rechazo a la guerra y sus dramáticos costes (aunque hay quien, como el historiador británico Timothy J. Clark, también ve en esta obra maestra el rastro de tormentos íntimos del artista y del traumático recuerdo de la Primera Guerra Mundial, v. pág. 86).

La falta de referencias claras al ataque alemán y el lenguaje pictórico empleado (calificado de “tardocubista” con algunos toques surrealistas) hicieron que el cuadro no fuera del agrado de algunos miembros del gobierno de la República ni del gobierno vasco, como tampoco del Partido Comunista. En una entrevista concedida años después, Josep Lluís Sert explicó que incluso existió presión para sustituir el que se considera el último gran cuadro de la historia de la tradición europea por otro más “realista”.

El contenido del pabellón

El *Guernica* ocupaba un lugar destacado en el pabellón de Sert y Lacasa. Ambos trabajaron sin fricciones en un edificio con-



UN ENCARGO REMUNERADO

El hallazgo posterior de las facturas del *Guernica*.

■ **A PETICIÓN DE PICASSO**, a partir de 1941 el *Guernica* pasó a estar custodiado por el MoMA de Nueva York. El pintor especificó que su obra no volvería a España hasta que hubiese en el país una democracia. Hoy se conserva en Madrid, en el Museo Reina Sofía, pero fue necesario demostrar al MoMA que el Estado español pagó por la obra en su día para que el museo estadounidense accediera a su devolución, ya en 1981.

■ **EN SU LIBRO** *La odisea del Guernica* (Planeta, 1981), el diplomático Rafael Fer-

nández Quintanilla explicó cuánto y cómo se pagó el encargo a Picasso. “Por la ejecución del *Guernica* y tras fuerte e inteligente insistencia del agregado cultural de la Embajada de España en París, Max Aub, Picasso aceptó 150.000 francos (unos 7.000 dólares en 1937)”. En tiempos de economía de guerra, esta suma fue financiada por Hacienda, que se sirvió de la llamada Caja de Reparaciones del Cuerpo de Carabineros, nutrida con el porcentaje que percibían estos vigilantes de aduanas por las multas en delitos de contrabando.

■ **EN 1978, QUINTANILLA** fue nombrado embajador en misión especial para la entrega a España del *Guernica*. Una tarea para la que fue clave aquel dato sobre el pago a Picasso, que conoció gracias a su tío, el pintor Luis Quintanilla, jefe de los servicios de información de la embajada en París con

Araquistáin. En 1980, Quintanilla pudo localizar pruebas documentales del pago en unos escritos entre Araquistáin y el ministro de Estado, Álvarez del Vayo. “Gracias a ello pude entablar con los herederos y con el Museo de Arte Moderno de Nueva York una larga negociación que llevó a la entrega del lienzo”, recordó en *El País* en 1983.

■ **QUEDABA UN EPÍLOGO:** a principios de 2017, se encontró en el Archivo de Salamanca una carta del comisario de la muestra, José Gaos, al presidente Juan Negrín en la que indica que ha pagado un anticipo de 50.000 francos a Picasso y expresa su convicción de que el Estado debería adquirir el *Guernica*, como así se haría.

PICASSO y el *Guernica*, fotografía de Dora Maar. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.



siderado un hito del racionalismo español. Concebido como un contenedor vacío, de tres plantas, comunicadas por una escalera y rampas laterales, apenas tenía paredes. La planta baja, donde se exhibía el *Guernica*, era un espacio diáfano, con un patio que funcionaba como auditorio. La ceremonia de la primera piedra tuvo lugar el 27 de febrero de 1937. El edificio, con una superficie de 1.400 m², se levantó con importantes limitaciones de tiempo y de materiales. Pero las barreras no terminaban ahí. El plan de construcción tuvo que adaptarse a un terreno irregular, con pendiente, y a la obligación de respetar los espléndidos árboles existentes. El edificio estaba situado en la avenida Trocadero, junto al pabellón de los Estados Pontificios, y muy cerca del imponente pabellón de Alemania, obra del arquitecto nazi Albert Speer. En comparación, la propuesta española resultaba muy modesta, un con-

traste resaltado por la prensa en su día. Los organizadores se enfrentaron a tremendos problemas logísticos y financieros, lo que provocó que la inauguración del pabellón tuviera lugar el 12 de julio, casi dos meses después de la apertura de la exposición. Ondeaban a la misma altura las banderas de la República, de Cataluña

EL PABELLÓN ESPAÑOL PUDO ABRIRSE DOS MESES DESPUÉS DE LA INAUGURACIÓN DE LA EXPOSICIÓN

y del País Vasco. La ceremonia fue presidida por José Gaos y el nuevo embajador español en Francia, Ángel Ossorio, un conocido abogado, católico moderado, nombrado por el nuevo presidente, el socialista Juan Negrín. Aquella presencia moderada formaba parte de la estrategia de Negrín por demostrar al mundo que las políticas de la República no se inspiraban

en el comunismo. En su discurso, Ossorio ahondó en la idea de su antecesor, Arquistáin, en la ceremonia de la primera piedra: frente a los que optaban por las armas, la República era impulsora de la cultura, la educación y el progreso. “El destino de los pueblos no lo trazan los explosivos, sino el cerebro”, expresó.

“Al terminar se le tributó una calurosa ovación que se repitió al entonarse *La Marsellesa* y el *Himno de Riego*”, rezaba la crónica de *ABC*. El mal tiempo deslució la ceremonia, a la que no asistió ni un solo representante del gobierno francés, hecho muy comentado en la prensa gala. Sí se contó con la presencia de los embajadores de la URSS y México. La noche

EL PABELLÓN RESUCITADO

La réplica del edificio, convertida hoy en biblioteca

■ **EL DOMINGO 19** de julio de 1992, en una Barcelona eufórica, a punto de celebrar sus juegos olímpicos, los entonces reyes de España, Juan Carlos y Sofía, inauguraron una réplica del Pabellón de la República (en la imagen) instalada en la ciudad (el original, de materiales muy sencillos, se desmanteló al concluir la Exposición de París).

■ **EL EDIFICIO BARCELONÉS**, de los arquitectos Antoni Ubach, Miquel Espinet y Juan Miguel Hernández León, surgió a partir de un encargo del ayuntamiento. Ubicado en la zona de Vall d'Hebron, respeta la obra original (la fachada, por ejemplo, es también de uralita). De todos modos, como explicaron sus autores en su día: “Más que de una reproducción exacta, se trata de una reinterpretación

ampliada”, ya que los planos originales también habían desaparecido.

■ **EN UNA PARED LATERAL** del patio se exhibe una reproducción del *Guernica*, obra que el entonces alcalde de la ciudad condal, Pasqual Maragall, quiso exponer temporalmente (sin éxito) durante los juegos. En 1994, el ayuntamiento cedió el edificio a la Universidad de Barcelona, que lo convirtió en la Biblioteca del Pabellón de la República. Posee uno de los fondos más importantes a nivel mundial sobre la historia de España desde la Segunda República hasta la transición. Más información en crai.ub.edu/es/conoce-el-crai/bibliotecas/biblioteca-pabellon-republica

anterior se había ofrecido una fiesta en el pabellón para los artistas y obreros que habían participado en su construcción. Una fotografía de la época testimonia que Picasso y Miró acudieron a ella. Miró fue otro de los artistas a los que Renau solicitó su colaboración. El pintor catalán diseñó un gran mural titulado *El segador (payés catalán en rebeldía)*, que se exhibía en la pared de la escalera entre la primera y la segunda plantas, dedicada a las artes plásticas y populares. Esta obra (hoy desaparecida) fue la pareja del célebre cartel *Aidez l'Espagne* diseñado por Miró para ayudar a recaudar fondos para la República. El arte y la reivindicación también estaban representados en *La Montserrat*, de Julio González. La escultura, una campesina con una hoz y un bebé en brazos, era la interpretación del gran escultor cubista de la maternidad en tiempos de guerra. *La Montserrat* estaba cerca de otra pieza importante, *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*, de Alberto Sánchez, ubicada junto a la entrada del pabellón. La escultura, de 12 m de alto, se realizó *in situ*, sobre una piedra de molino traída desde Segovia. Superaba en altura a la fachada, que se utilizó como un gigantesco plafón del que colgaban fotomontajes y carteles con lemas políticos, alusivos a la situación bélica, política y

social en España, y que fueron cambiándose durante el transcurso de la muestra. Destacó también la *Fuente de Mercurio*, de Alexander Calder, trabajo situado frente al *Guernica* y que evocaba las minas de mercurio de la ciudad de Almadén, codiciadas por el gobierno alemán. La producción audiovisual corrió a cargo de Luis Buñuel. Fueron proyectadas doce películas de carácter histórico, cultural y político (entre ellas, su documental de 1933 *Las Hurdes, tierra sin pan*), aunque solo tres de las producciones hacían referencia a la guerra de España. Josep Renau fue el encargado de realizar los fotomurales que colgaban de las fachadas y salas, que tampoco se limitaban a la situación bélica del país y a los logros del gobierno. Renau elaboró varios sobre artes y tradiciones populares españolas para acompañar la exposición de cerámicas, aperos y trajes regionales: un mensaje del respeto a la diversidad cultural y el folclore del país. La República quiso rendir también tributo a uno de sus primeros mártires, Federico García Lorca, asesinado apenas un año antes. En la planta baja se mostraban documentos y trabajos del poeta junto con una fotografía suya. De entre los célebres artistas españoles de aquel entonces, llamó la atención la ausencia de Salvador Dalí. El pintor ampur-

danés, que también residía en París, había sido el segundo nombre en la lista de Renau para solicitar su colaboración. Sin embargo, el director de Bellas Artes relató que Dalí, al saber de su primera visita a Picasso, “irrumpió inopinadamente” en su gabinete de la embajada 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 acabado y era un grandísimo reaccionario...”. Aquel fue el primer y último encuentro entre Renau y el pintor.

Triunfo agridulce

Desde el día de la inauguración hasta el cierre del certamen parisino, el pabellón mantuvo una sólida programación expositiva y actividades culturales continuadas, entre las que destacaron los bailes regionales. Aunque la guerra complicaba mucho que los bailarines (algunos de ellos milicianos) viajaran a París, aquellas representaciones folclóricas, en el patio del pabellón, fueron un éxito absoluto. Sin embargo, pese a la vistosidad del folclore y los esfuerzos del gobierno de la República por mostrar al mundo que estaba comprometido con las libertades, la educación, el arte y el progreso, el mensaje subyacente del pabellón, la guerra y sus horrores, pervivía. En su artículo de 1937 “Notas de un turista en la Exposición”, el pintor e intelectual francés Amédée Ozenfant relató así la reacción de una “mujer pequeñoburguesa” en su visita al pabellón: “Contemplando el *Guernica*, le dijo a su hijo: ‘No sé qué significa, pero me provoca un sentimiento extraño. Extraño, como si alguien me estuviera cortando a pedacitos. ¡Marchémonos! La guerra es terrible... ¡Pobre España!’”. ■

PARA SABER MÁS

ENSAYO

MENDELSON, Jordana. *El pabellón español. París, 1937*. Barcelona: Ediciones de La Central, 2009.

VV. AA. *La colección. Claves de lectura (parte I)*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.

CATÁLOGO

CABAÑAS BRAVO, Miguel. *Josep Renau: arte y propaganda en guerra*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2007.