

**LA MODERNITAT
REPUBLICANA A VALÈNCIA**
INNOVACIONS I PERVIVÈNCIES EN
L'ART FIGURATIU (1928-1942)

DIPUTACIÓ DE VALÈNCIA

President / *Presidente*
Jorge Rodríguez Gramage

Diputat de l'Àrea de Cultura /
Diputado del Área de Cultura
Xavier Rius i Torres

MUSEU VALENCIÀ DE LA IL·LUSTRACIÓ I DE LA MODERNITAT MuVIM

Director
Rafael Company i Mateo

Subdirectora
Carmen Ninet

Cap d'Exposicions / *Jefe de Exposiciones*
Amador Griñó Andrés

Administració i assistència general /
Administración y asistencia general
Fernando Baixauli · Eva de Gracia · Nerea Franco · Amparo Serrano

Biblioteca
Ana Reig · Benedicta Chilet · Elisa Pascual · Sabina Tomás

Coordinació d'exposicions i condicions d'exhibició / *Coordinación de exposiciones y condiciones de exhibición*
María José Hueso Sandoval · María José Navarro Sarrión · Carolina Ruiz León

Recerca museològica i restes arqueològiques /
Investigación museológica y restos arqueológicos
Rosa Albiach

Emmagatzematge i inventaris /
Almacenamiento e inventarios
Salvador Calabuig

Itineràncies i publicacions /
Itinerancias y publicaciones
Bàrbara Trillo · José Antonio Granell

Activitats culturals / *Actividades culturales*
Francisco Molina · Ana Martínez

Cicles de cinema, projecció exterior i responsabilitat social / *Ciclos de cine, proyección exterior y responsabilidad social*
Manuel Ventimilla · Ada Moya · Gloria Mata

Atenció al públic en sales i en consigna /
Atención al público en salas y en consigna
María Dolores Ballestar · Mercedes Aguilar · Elena Rosa Peña · Francisco Sánchez

Ordenances / *Ordenanzas*
Daniel Rubio · José Amadeo Díaz

Exposició / *exposición* LA MODERNITAT REPUBLICANA A VALÈNCIA. INNOVACIONS I PERVIVÈNCIES EN L'ART FIGURATIU (1928-1942)

Organitza / *Organiza*
Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat, MuVIM. Diputació de València

Col·labora / *Colabora*
Ajuntament de València · Arxiu General i Fotogràfic. Diputació de València · Servei d'Administració de Patrimoni i Manteniment. Diputació de València

Comissaris / *Comisarios*
Rafael Company i Mateo · Amador Griñó Andrés

Coordinació tècnica / *Coordinación técnica*
María José Hueso Sandoval · María José Navarro Sarrión

Disseny expositiu i gràfic /
Diseño expositivo y gráfico
EPB / Espacio Paco Bascuñán (Bea Bascuñán · Albert Jornet · Lupe Martínez · Pau Soriano)

Recerca documental i científica /
Investigación documental y científica
Rosa Albiach · Antoni Bartoll · Benedicta Chilet · Miguel García Cárceles · Mireia Delandes Palomares · M^{ra} José Gil Martínez · Miguel Hernández Domingo · Guillermo Ortiz Cuñat · Elisa Pascual · Norberto Piqueras · Aurelio Puerta · Ana Reig · Sandra Marco Gómez · Sabina Tomás · Enric Trilles · Manuel Ventimilla

Suport tècnic i gestió administrativa /
Apoyo técnico y gestión administrativa
Fernando Baixauli · Carla Bellveser · Salvador Calabuig · Nelo Cerdà · Nerea Franco · Eva de Gracia · Esmeralda Hernando Moreno · Ana Martínez · Laura Martínez Ibáñez · Gloria Mata · Francisco Molina · Ada Moya · Carmen Ninet · Carolina Ruiz · Amparo Serrano · Bàrbara Trillo

Materials i activitats de caràcter pedagògic /
Materiales y actividades de carácter pedagógico
Culturama · Sin Sin Creativos · Creat · Fernando López Udhen i Ester Algarra

Muntatge / *Montaje*
Josearte · Santiandres montaje expositivo

Restauració / *Restauración*
Auriga Conservación & Restauración · Trestaller

Il·luminació / *Iluminación*
Grupo Luz

Transport / *Transporte*
Art i Clar · Feltrero · Titi

Assegurances / *Seguros*
Generali · Muñiz & Asociados

Institucions prestadores /
Instituciones prestadoras:
Ajuntament de Sueca
Ajuntament de València. Arxiu Històric Municipal de València
Ajuntament de València. Museu Faller Arxiu General i Fotogràfic. Diputació de València
Arxiu Ibán Ramón
Biblioteca de Catalunya. Barcelona
Biblioteca Històrica. Universitat de València
Biblioteca del MuVIM. Diputació de València
Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu. Arxiu Enrique Valor Benavert
Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu. Col·lecció Desfilis
Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu. Col·lecció Lázaro Bayarri
Casa Museo Pinazo. Godella
Casa-Museo José Segrelles - Albaida
Casa Museo Blasco Ibáñez. Ajuntament de València
Col·lecció Doménech-Soler
Col·lecció Joan J. Gavara Prior
Col·lecció Lluís Pons
Col·lecció Pepe Roca
Col·lecció Pérez Rojas
CRAI Biblioteca Pavelló de la República. Universitat de Barcelona
Cristina Pons Claros
Filmoteca Española (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte - Instituto de la Cinematografía y de la Artes Audiovisuales)
IVAC - Culturats (Filmoteca Valenciana)
IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat. Dipòsit Ana Ballester Levante U.D.
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Centro Documental de la Memoria Histórica
Museo del Ejército
Museo Histórico Militar de Valencia
Museu de Belles Arts de València
Museu de la Ciutat. Ajuntament de València
Museu d'Història de València / Ajuntament de València
Museu Municipal d'Alzira MUMA
Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles de València
Servei d'Administració de Patrimoni i Manteniment. Diputació de València
Universitat de València

Col·laboracions especials /
Colaboraciones especiales
José María Ángel · Silvio Argudo · Fernando de Arteaga Núñez de Haro · Glòria Bonet · Rafael Espí · Arantxa Gil Ardanaz · Andrés Goerlich · Antonio Gómez Gil · Joan Carles Izquierdo · Armando Nsue Jurado · Sergi Linares · Glòria Moreno · Pilar Quilis · Loles Ruiz Ridaura · Josefina Sandoval Belio · Eva Solaz · Rafael Solaz

Agraïments / Agradecimientos

Brígida Alapont · Ana Ballester · María Barceló · Daniel Benito Goerlich · Francisco Bodí · Anabel Bueno · Francisco Cano Zamorano · José Ignacio Casar Pinazo · M^a Jesús Clarés · Aureli Doménech Bou · Jesús Espinosa Romero · Mercedes Fraga Aira · Juan Valentín Gamazo de Cárdenas · José Miguel García Cortés · Victoria García Esteve · Joan J. Gavara Prior · Berta Guardiola · José Luis Hernández · Gil-Manuel Hernández Martí · José Antonio Hurtado · Alejandro Ituarte Climent · Nacho Lahoz · Eva Lloret · Sandra Marco Gómez · Javier Martí · Lourdes Martín · Josep Martínez Vendrell · Manuel Martínez Tórtola · Manuel Melgar Camarzana · Amparo Mora Castro · Esteban Morcillo Sánchez · Cristina Mulinas · Emilio Nadal · José Vicente Navarro · Vicent Navarro Navarro · Antonio Olivares · Lutgarda Ortells · Belén Palacios · Ximo Palomares Brines · Fco. Javier Pérez Rojas · Cristina Pons Claros · Lluís Pons Monfort · M. Lourdes Prades Artigas · Juan Prieto · Ibán Ramón · Francisco J. Ramos Vital · Lourdes Rico · José Roca Boix · Aída Roda Ciudad · Mercedes Rojas · Juan Ramón Romero · Juan Luis Rodríguez-Xuarez Doz · David Sánchez · Francisco Javier Sánchez Portas · Rafael Sebastián García · Eugènia Serra · Raquel Tamarit Iranzo · Gloria Tello Company · Asun Tena Arregui · Juan Carlos Tormo Tormo · Immaculada Trull · Belén Villanueva

*Secció de l'exposició / sección de la exposición **LÍNIA DE DEFENSA INMEDIATA**

Artista

José Aleixandre Porcar

Producció / Producción

MuVIM

Comissari / Comisario

Amador Griñó i Andrés

Coordinació tècnica / Coordinación técnica

Manuel Cerdà i Garcia

Disseny de Muntatge / Diseño Expositivo

Amador Griñó i Andrés i Manuel Cerdà Garcia

Disseny gràfic / Diseño gráfico

EPB / Espacio Paco Bascañán (Bea Bascañán · Albert Jornet · Lupe Martínez · Pau Soriano)

Pintura i muntatge / Pintura y montaje

Artptica Efimeros

Texts de sala / Textos de sala

Manuel Cerdà Garcia

Traduccions texts sala / Traducciones textos sala

Unitat de normalització Lingüística. Diputació de València.

Catàleg / catálogo

LA MODERNITAT REPUBLICANA A VALÈNCIA. INNOVACIONS I PERVIVÈNCIES EN L'ART FIGURATIU (1928-1942)

Edició / Edición

Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat, MuVIM. Diputació de València

Coordinació general / Coordinación general

Amador Griñó Andrés

Coordinació tècnica / Coordinación técnica

María José Hueso Sandoval · María José Navarro Sarrión

Disseny i maquetació / Diseño y maquetación

Estudio Menta / estudiomenta.com

Textos

Rafael Company i Mateo · Amador Griñó Andrés · Ferran Archilés · Ismael Saz · Mari Carmen Agulló · Francisco Javier Pérez Rojas · Juan Ángel Blasco Carrascosa · María Thomas · Marta García Carrión · Rafael de Luis Casademunt

Correcció lingüística i traduccions / Corrección lingüística y traducciones

Unitat de Normalització Lingüística. Diputació de València
Eva Obregón

Fotografies / Fotografías

Arxiu General i Fotogràfic. Diputació de València
Arxiu Ibán Ramón
Biblioteca de Catalunya. Barcelona.
Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu. Arxiu Enrique Valor Benavent
Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu.
Col·lecció Desfilis
Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu.
Col·lecció Lázaro Bayarri
CRAI Biblioteca Pavelló de la República.
Universitat de Barcelona
Eduardo Alapont
IVAM, Institut Valencià d'Art Modern.
Generalitat. Dipòsit Ana Ballester
José Aleixandre Porcar
Josep Manel Vert
Levante U.D.
Miguel García Cárcelos
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
Centro Documental de la Memoria Histórica
Museo del Ejército
Museo Histórico Militar de Valencia
Museu d'Història de València / Ajuntament de València
Paco Alcántara
Rafael de Luis
Richard Bristow
Servei d'Administració de Patrimoni i Manteniment. Diputació de València
Universitat de València

Impressió / Impresión

Martín Impresores

Organitza / organiza



Col·laboren / colaboran



Segona edició, revisada

ISBN: 978-84-7795-754-6

Dipòsit Legal: V 959-2016

INDEX / ÍNDICE

- 7 Les complexitats de la modernitat en l'art figuratiu:
València d'una dictadura a l'altra
- 13 La Segona República, la modernitat democràtica
- 23 El cos femení de la nació: de l'allegòrica llibertat
a la realitat de la moderna ciutadana republicana
- 35 *Las complejidades de la modernidad en el arte figurativo:
Valencia de una dictadura a otra*
- 41 *La Segunda República, la modernidad democrática*
- 51 *El cuerpo femenino de la nación: de la alegórica libertad
a la realidad de la moderna ciutadana republicana*
-

CATÀLEG / CATÁLOGO

LA MODERNITAT REPUBLICANA A VALÈNCIA

Innovacions i pervivències en l'art figuratiu (1928-1942)

- 67 Llibertat i República
Libertad y República
- 91 La primera dictadura i la dictablanda
La primera dictadura y la dictablanda
- 121 Gitar-se monàrquic i alçar-se republicà
Acostarse monárquico y levantarse republicano
- 143 Els inicis de la Segona República i el primer bienni
Los inicios de la Segunda República y el primer bienio
- 195 El segon bienni i el Front Popular
El segundo bienio y el Frente Popular
- 251 La Guerra Civil
- 257 El drama i l'esperança
El drama y la esperanza
- 293 Polítiques socials
Políticas sociales
- 321 L'exportació de la taronja
La exportación de la naranja
- 341 L'enfrontament militar
El enfrentamiento militar
- 385 La derrota republicana i la victòria franquista
La derrota republicana y la victoria franquista
- 419 La dictadura de Franco
- 443 Epíleg
Epílogo

-
- 453 Recorregut a través de la creació artística valenciana dels anys trenta
- 475 Notes sobre la modernitat escultòrica republicana a València
- 485 El passat en flames: la iconoclàstia a Espanya entre el 1931 i el 1939
- 495 Cultura de masses, tradició i modernitat: el cinema a l'Espanya de la II República
- 503 Línia de defensa immediata
- 527 *Recorrido a través de la creación artística valenciana de los años treinta*
- 549 *Notas sobre la modernidad escultórica republicana en Valencia*
- 559 *El pasado en llamas: la iconoclastia en España entre 1931 y 1939*
- 569 *Cultura de masas, tradición y modernidad: el cine en la España de la II República*
- 577 *Línea de defensa inmediata*
-

ENGLISH

- 585 The complexities of modernity in figurative art: Valencia from one dictatorship to the next
- 589 The Second Spanish Republic: democratic modernity
- 595 The female body of the nation: from the allegory of liberty to the reality of the modern female republican citizen
- 603 Overview of valencian artistic creation in the 1930's
- 615 Notes on republican sculptural modernity in Valencia
- 621 The past in flames: iconoclasm in Spain between 1931 and 1939
- 627 Popular culture, tradition and modernity: the film industry in Spain during the Second Republic
- 631 Immediate line of defence
-
- 635 Bibliografia esmentada
Bibliografía citada
Works cited

LES COMPLEXITATS DE LA MODERNITAT EN L'ART FIGURATIU: VALÈNCIA D'UNA DICTADURA A L'ALTRA

TEXT:

Rafael Company

Director del MuVIM

Amador Griñó

Cap d'exposicions del MUVIM

Abans de la proclamació de la Segona República ja existia, sobre el solar hispà, una efervescència artística que podria rebre els apel·latius de moderna o rupturista. Al cap i a la fi la dictadura primoriverista no va ser, tot i la repressió, les actuacions censors i les volences envers el casticisme, la *màquina* totalitària que haguera pogut ofegar completament la dissidència política i estètica.

Més tard, ja durant la vigència del període republicà i cenyint-nos al camp de l'art figuratiu, juntament amb els plurals llenguatges visuals perceptibles popularment com a moderns –que es veien influïts per l'art déco i/o guaitaven amb complaença envers determinats plantejaments avantguardistes europeus–, a les terres espanyoles es contemplaven pervivències, i fins i tot *rèmores*, que remetien a tradicions ancorades en èpoques passades: les innovacions no hi van estar soles, doncs, entre 1931 i 1939, i els nous governants no van imposar un sol cànon mitjançant una política cultural dirigista en extrem.

A més, també en el si dels temps republicans, si és molt cert que els codis icònics *avançats* van amerar una bona porció de les proclames culturals, i cíviques, esquerranes i/o entusiàsticament republicanes, no és menys veritat que l'estètica renovadora va estendre's –quan fou el cas– pel paisatge comunicatiu de signe dretà i ultradretà, també republicà parcialment: aquesta extensió només pot sorprendre tots aquells que obliden, per exemple, la intimíssima relació existent entre les autoritats del feixisme mussolinià i l'avantguarda futurista i les seues derivades.

Instaurat el franquisme –i, amb ell, la fèrria censura amb caràcter general, i l'autocensura, la repressió o l'exili dels creadors d'esquerres–, a Espanya es van continuar observant estètiques que s'havien considerat rupturistes als anys trenta, per bé que aquell exercici de modernitat no ho fóra a tots els efectes sinó que es donara –fonamentalment– en determinats àmbits del règim comandats per *nacionalsindicalistes* indubitats: una mena d'herència residual d'encuny falangista que ni s'ha de menysprear ni pot fer oblidar les tendències tradicionalistes, hegemòniques en la ment del *Caudillo* i en el paisatge cultural i social de la seua dictadura.

Totes les realitats anteriors –entrellaçades i esdevingudes entre les acaballes de la presència al poder de Miguel Primo de Rivera i l'absència omnipresent de son fill, José Antonio– negarien la superposició mecànica entre els ritmes i les pulsions de la cultura i les pulsions i els ritmes de la política. Però, ¿per quina raó hauríem de creure en aquesta superposició? ¿Per què hem d'establir, com a veritat inamovible i quasi matemàtica, que els corrents estètics i intel·lectuals –i les transformacions socials– es corresponen sempre fidelment, especularment, amb les

metamorfosis en els sistemes de govern i amb l'estricta obediència ideològica? El poeta català Vicenç Altaió i Morral ho ha dit amb paraules ben ajustades: «Les revoltes estètiques són revoltes culturals i la cultura passa per damunt de les vicissituds de la fatalitat política».

És evident que si comparem l'obertura que defineix l'arribada de la Segona República amb el clima dictatorial anterior, o que si contrastem la creativitat esperançada de l'assentament de la *Niña bonita* amb les constriccions del nacionalcatolicisme de Franco, el parèntesi republicà –una bona part, com a mínim, per a ser-ne exactes– apareix com una època lluminosa i procliu envers la renovació i la multiplicació de les iniciatives. Carmen Gracia va afirmar –en l'apartat dedicat a «El parèntesi republicà» de la *Història de l'art valencià*, publicada a València per la Institució Alfons el Magnànim el 1995– que, malgrat que els moviments «més innovadors en arquitectura, escultura i arts gràfiques es produeixen en el curt període de la dècada dels trenta», «no és possible considerar la situació política com a únic determinant de les innovacions culturals de l'època». Justament per això aquesta autora remarca que,

«Potser seria més exacte considerar que la favorable conjuntura política, amb un major oberturisme ideològic, actua favorablement sobre processos culturals ja iniciats, proporcionant-los mitjans idonis de manifestació. La necessitat de crear i promocionar una imatge nova d'acord amb el nou sistema polític estimula les inclinacions reformistes de la classe política. Augmenten les oportunitats de treball per a artistes d'avantguarda i els instruments de difusió i contrast de les noves experiències». (p. 405-406)

Per a insistir-hi encara més: la bandera tricolor roja, groga i morada hauria aixoplugat, *nolens volens* i convençudament, tots aquells que –no només des del camp estètic– estaven més decidits a l'obertura a Europa i també, com es va fer evident malgrat les tensions, als que treballaven per l'afirmació de la pluralitat lingüística, cultural i política de la Ibèria amb capital estatal a Madrid. Però tot i l'existència d'aquestes certes, en acostar-nos a l'univers dels anys trenta del segle XX estem aixafant un terreny ple de matisos i, de vegades, d'ombres no només estètiques. I és justament en reconèixer aquesta complexitat quan ens adonem que les coses no són tan diàfanos com podria semblar d'antuvi. Ací rau l'aposta més profunda de l'exposició enllestida pel Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat, MuVIM, i la publicació que teniu a les mans: *La modernitat republicana a València. Innovacions i pervivències en l'art figuratiu (1928-1942)*. En tot cas, com s'ha vist, des d'una perspectiva cronològica el subtítol de la iniciativa també hauria pogut ser *Entre el primer i el segon Primo de Rivera*.

Ens referim a una modernitat que volem exemplificar a València, la ciutat que fa huitanta anys va ser capital provisional del govern republicà i, per suposat, el municipi més poblat del territori que, justament



durant aquells temps, va ser conegut molt i molt sovint amb l'expressió País Valencià. El nostre Cap i Casal de llavors apareixia transformat en aspectes com ara l'urbanisme i l'arquitectura, la devoció popular pel cinema ja sonor aleshores, els usos tipogràfics i les cobertes de les edicions, o la presència sobre els murs de cartells moderns o no tant que, a més d'anunciar productes comercials, tan prompte comunicaven la celebració de festes de falles, fires de juliol o fires mostrari internacionals, com corregudes de bous –en aquest últim cas amb una aclaparant hegemonia de les executòries conservadores, tot s'ha de dir. Uns exemples de l'art gràfic, tots aquests cartells, que des del 1936 van ser acompanyats pels qui difonien des dels murs les passions dramàtiques de la Guerra Civil: el conflicte que constitueix, per dissort, una de les convulsions bèl·liques més definitòries del període d'entreguerres a Europa i al món.



Tornem uns anys enrere per a evocar novament, per a *imaginar*, la València prebèlica, la capital republicana que –després de la Primera Guerra Mundial– havia participat d'un cicle d'expansió econòmica i que seria sobrevolada per l'autogir de Juan de la Cierva i, encara més, per l'LZ 127 *Graf Zeppelin*, el dirigible que ens ha permés –mitjançant les fotografies supervivents dels majestuosos desplaçaments sobre la seu valentina– disposar d'unes de les imatges més evocadores del nostre passat... per bé que, en part, es tracte de fotografies trucades.

Parlem també, en qualsevol cas, d'una València on el republicanisme blasquista va conservar l'alcaldia fins que el Front Popular va desallotjar-lo del poder el 1936: això introdueix un matís interessant en l'àmbit de les relacions entre política i cultura a nivell local, en atenció al cordó umbilical que va unir el partit de Vicent Blasco Ibáñez amb les estètiques de l'escultor Marià Benlliure i del pintor Joaquim Sorolla, en paral·lel als forts vincles personals existents entre l'escriptor ardorosament republicà i els esmentats artistes: convé recordar, per exemple, que l'estil sorollista havia sigut considerat modern en el seu naixement, però que –amb el pas del temps i posteriorment a les avantguardes artístiques– s'havia convertit en una tradició no precisament oberturista.

El lector ha de saber que l'exhibició «La modernitat republicana a València» i la seua parallela, «Modernitat tipogràfica. Imatge i paraula», s'emmarquen, en tot cas, en la voluntat de l'Àrea de Cultura de la Diputació de València de posar a disposició de l'opinió pública, i dels estudiosos, el riquíssim patrimoni bibliogràfic, documental i artístic custodiat per la corporació provincial: les exposicions en qüestió són, fent seguidisme d'això, només les primeres d'una sèrie d'iniciatives monogràfiques que giraran entorn de les col·leccions esmentades i que, per això, exhumaran un bon nombre de materials inèdits, o poc vistos, a més d'altres ben coneguts. Parlem d'actuacions que traçaran una de les línies expositives i de publicacions de la nova etapa del MuVIM, coordinat a l'efecte amb l'Arxiu General i Fotogràfic de Diputació i,

igualmente, amb el Servei d'Administració de Patrimoni i Manteniment de la mateixa institució. En aquest sentit ens sentim *hereus* del procedir que va fer possible la celebració, el 1991, de la mostra «Mirant una època. La pintura en la Diputació de València de 1860 a 1936», o, el 2014, de l'exhibició al MuVIM de l'exposició «Patrimoni documental de l'Arxiu General i Fotogràfic de la Diputació de València». Pel que fa a l'exhibició «Patrimoni artístic: Dibuix i Pintura de la Diputació de València», també programada al nostre museu el mateix 2014, s'ha de fer esment que no va incorporar cap de les obres d'art que, executades pels pensionats artístics de la nostra Diputació, estan datades en temps de la Segona República.

Entre tot el ventall de possibilitats que obri l'accés al fons patrimonial de la nostra institució, referit al període republicà i als anys precedents i subsegüents –i localitzat en la biblioteca del MuVIM, en l'arxiu esmentat i en moltes altres dependències de la institució provincial–, n'hem escollit un nombre reduït d'obres, però que considerem suficientment significatiu. I hem sol·licitat la col·laboració generosa d'institucions valencianes i d'altres radicades a les ciutats de Barcelona, Salamanca i Toledo, i de particulars, per tal de completar la nostra tria amb exemplars que ens han semblat molt rellevants: imprescindibles per tal d'arrodonir el discurs d'algunes parts de les dues exposicions, per a conformar-hi un apartat específic o, fins i tot, per tal de mostrar-hi al públic l'existència d'altres àmbits temàtics susceptibles de ser tractats. La presència de les denominacions de les nombroses institucions prestadores en els títols de crèdit de «La modernitat republicana a València» i de «Modernitat tipogràfica», i en els catàlegs, així com la referència a persones amb noms i cognoms és el testimoni d'una col·laboració que ens honora i que, per si algú ho dubta, ens ha permès millorar en molt el nostre plantejament inicial. En citarem dos casos a tall d'exemple, referits només a l'exposició sobre art figuratiu; en primer lloc ens referirem a la presència, per primera vegada al si d'un mateix recinte expositiu i gràcies a l'amabilitat de Cristina Pons Claros i de l'Ajuntament de Sueca, d'un conjunt iconogràfic enormement colpidor: les obres *La Pietat* –amb el milicià mort–, *l'Allegoria de la República* i l'esbós d'aquesta última pintura, totes tres degudes a la mà d'Alfred Claros i totes tres amagades durant dècades en atenció a l'existència de la dictadura franquista, un règim que –com els altres d'aquesta naturalesa– no podia consentir la lliure oposició en el terreny dels fets ni, tampoc, en el camp de les idees.

Els visitants del MuVIM recorreran amb la contemplació d'aquestes obres de Claros un periple estètic i més que estètic, d'interés artístic i cívic indubtable, acollit en l'interior d'una proposta que pretén ser –ho intenta, com a mínim– socialment útil més enllà dels cercles d'especialistes.

El segon exemple té un doble vector: per un costat fa referència a l'exhibició, gràcies a la iniciativa de col·leccionistes valencians, de





tots els formats coneguts del disseny d'Artur Ballester –editat l'any 1937 per les Conselleries de Cultura i Propaganda del Consell Provincial de València– que incorporava l'eslògan *El País Valencià a l'avantguarda d'Ibèria*, una de les icones dels anys de la Guerra Civil a València. El més menut d'aquests formats és un díptic que inclou al seu interior una dedicatòria tan colpidora com ara: «Als valencians que als exèrcits de terra, mar i aire lluiten i ofrenen en tot moment la seua vida per una humanitat i per una pàtria lliure».

L'altre vector ha sigut possible mitjançant la participació d'institucions públiques i de propietaris privats: mostrar bona part dels molts enfocaments, biaixos, amb els quals els artistes plàstics van abordar, entre les darreries de la dictadura de Primo de Rivera i els inicis de la de Franco, el topos de la dona vestida –o desvestida– de llauradora valenciana. Per citar-ne alguns exemples molt significatius: des del cap multiplicat –i quasi propi del cartell cinematogràfic– de Ballester a la figura allegòrica de la victòria franquista, passant per l'eclosió de *Valencianes* de Lluís Felip Usabal, per la llauradora despullada quasi esdevinguda franja de la Senyera de Lluís Dubón, o per la nuesa pletòrica elaborada per Ferran Cabedo Torrents per a participar en el concurs del cartell de la Fira de Juliol de 1934.

Unes últimes acotacions: la primera, sobre la cronologia que emmarca la més gran de les nostres exposicions. L'any escollit per a l'inici és 1928, quan Josep Renau va mostrar la seua obra exitosament a Madrid i Amadeu Roca Gisbert va enllestir –per tal d'aconseguir la pensió de pintura de la Diputació de València– una tela tan singular, en el context valencià i peninsular, com la que porta el trencador títol de *Prestant socors a les víctimes d'un accident automobilístic*.

No debades Carmen Gracia, en el llibre abans esmentat, datava en l'any 1928 el moment en què alguns artistes valencians donaven per acabat el cicle del sorollisme i començaven a mostrar un veritable «interés per una nova concepció de la representació objectiva». Pel que fa a l'altre extrem de la forquilla cronològica, l'hem fixat al 1942, quan –després del parèntesi obert per la guerra– es va restablir el sistema de pensions que la Diputació de València concedia als joves escultors i pintors. Aquell mateix any, per cert, la Fira Mostrari Internacional de València difonia un cartell on el caduceu d'Hermes o Mercuri s'ornava no de les serps a l'ús, sinó d'unes cintes amb contingut vexillològic: les banderes de molts països del món i, en lloc ben destacat, a més de les d'Espanya i Portugal –els estats del *Pacto Ibérico*–, hi apareixien les de les potències de l'Eix, és a dir, l'Alemanya hitleriana, la Itàlia de Mussolini i el Japó posterior a Pearl Harbour; n'eren els signes dels temps.

La segona, i darrera, de les acotacions que ací es faran està relacionada amb l'interés que la Segona República desperta en el si de la nostra societat. És en atenció a les controvèrsies acadèmiques i les polèmiques socials i partidistes que en desferma, que un museu sostingut amb fons públics com és el MuVIM s'ha de moure en latituds

allunyades de la mitificació superficial i del revisionisme extrem, actituds totes dues que contribueixen a enfosquir la dimensió real dels fets històrics. Així doncs, aquesta és una bona ocasió per a demostrar que el nostre museu és, des d'ara, una entitat dedicada més a crear dubtes que no a difondre afirmacions categòriques, i ben disposada a participar en el debat cívic amb l'aportació plural de materials per a l'anàlisi i la reflexió. En aquest sentit podrem arribar a resultar una entitat incòmoda per als abanderats del discurs únic, siga el que siga l'encuny de la pretensió uniformitzadora; però arribar a ser tot això esdevindrà un timbre de glòria –i gran– per a un museu que en la seua reoberta exposició permanent ret homenatge als que es van decidir a pensar per si mateixos. *Sapere aude* –la famosa màxima d'Immanuel Kant que propugna l'atreviment de saber– és irrenunciable, en efecte, també al MuVIM. Irrenunciable particularment quan d'allò que s'hi parla és de la modernitat republicana a València: la pluralitat i solvència de la nòmina dels autors del catàleg n'és una mostra indubtable.

València, 11 de febrer de 2016

LA SEGONA REPÚBLICA, LA MODERNITAT DEMOCRÀTICA

TEXT:

Ismael Saz Campos

Universitat de València

Ferran Archilés Cardona

Universitat de València

La República proclamada als balcons i les places d'arreu d'Espanya entre el 13 i el 14 d'abril de 1931 fou la culminació d'un procés polític i social que havia fet de la idea de la República una esperança de futur i també un mite.

Malgrat la brevetat de les experiències dels règims republicans a Espanya, el republicanisme tenia una història d'arrels profundes que s'endinsen en el segle XIX. El cas valencià és, de fet, un exemple de l'existència i el manteniment d'una tradició republicana popular sense la qual no es possible entendre bona part de la nostra història contemporània. La brevetat, però, de la Primera República –liquidada *manu militari* i afectada de profundes divisions– deixà un llegat ambivalent i amarg. L'ideal republicà s'hi mantingué i s'hagué de reinventar en els seixanta anys que van des de la Primera República fins al 1931. La Segona República era hereva d'aquells ideals vuitcentistes que havien aconseguit acabar de manera incruenta amb la monarquia. Però seria també una experiència de naturalesa ben diferent.

La idea de la República fou sempre a Espanya alguna cosa més que una proposta de règim de govern i d'Estat, alternativa a la de la monarquia. Professar idees republicanes fou sinònim de defensar la més àmplia participació democràtica, tot proposant el sufragi universal i la incorporació dels sectors populars i un model de progrés i canvi social. Els republicans espanyols, però, es caracteritzaren per la seua divisió continua i la incapacitat efectiva de posar en pràctica els seus ideals. Sota el règim de la Restauració borbònica (entre 1875 i 1923) els republicans –que encara es llepaven les ferides deixades pel fracàs de la Primera República– aconseguiren passar de l'extramurs del sistema polític a representar –juntament amb el catalanisme i el socialisme, però amb un abast social molt més gran– l'expressió de la voluntat de canvi (Duarte, 2013). És ben cert que les seues mancances pròpies, però també la naturalesa del règim polític que havia dissenyat Antonio Cánovas, van fer que el republicanisme no pogués ni somiar assolir els seus objectius. Amb tot, fou capaç d'obtindre una força considerable entre sectors populars i de les classes mitjanes a les ciutats més grans del país –entre elles València i Castelló–, i fins i tot s'anà estenent per les àrees rurals espanyoles, on les dificultats per a la seua implantació, i en general per al joc net electoral, eren més grans.

Irònicament, ningú no va ajudar tant els republicans a superar les seues limitacions, com els seus enemics. El colp d'estat del general Primo de Rivera el setembre del 1923, un colp militar que havia comptat amb el beneplàcit del rei Alfons XIII, va suposar la fi del règim restauracionista i del sistema liberal parlamentari. L'acció dels republicans, com la de la resta de les forces democràtiques, va quedar aturada o abocada a la clandestinitat. Però la sort de la monarquia quedava lligada a la

sort del règim dictatorial. Si bé l'impuls *regeneracionista* de la dictadura va poder sostindre la seua inicial popularitat, la deriva del règim provocà la caiguda sorollosa de Primo de Rivera i un descrèdit impossible de capgirar. Si el republicanisme el 1923 era una força important, però una amenaça relativa a l'estabilitat del sistema restauracionista, el 1930 estava convertint-se en una alternativa, potser l'única a una monarquia desprestigiada i tot allò que representava; estava convertint-se de nou i més que mai, en una esperança. El règim de la Restauració havia passat ja per moments difícils, com ara el 1898 amb la pèrdua de les restes de l'imperi colonial i des del 1917, amb l'escalada de la crisi social. Ara, però, ja no era possible fer marxa enrere.

El 17 d'agost de 1930 se celebrà la reunió que donaria lloc al que seria conegut com a Pacte de Sant Sebastià. Amb la presència de forces republicanes i catalanistes i galleguistes –a les quals s'afegirien en breu els socialistes– s'hi arribà a un acord sense precedents per a impulsar l'arribada de la República. La República ja no seria només un assumpte en mans dels republicans històrics: era l'opció de tota l'oposició al règim. Si bé s'hi plantejà una vaga general i un pronunciament militar –la primera no es dugué a terme i el segon fou fallit– el canvi de règim tingué lloc amb un mecanisme estrictament democràtic, unes eleccions.

El 12 d'abril de 1931 se celebraren eleccions municipals, que foren enteses com un plebiscit a la monarquia i no com unes eleccions destinades simplement a conformar ajuntaments. Les forces republicanes hi acudiren unides en una aliança de republicans i socialistes. El resultat manifestà que el vot a les ciutats i a les àrees més dinàmiques de la societat espanyola havia estat majoritàriament partidari de la coalició republicana. La *festa republicana* esclatà tan aviat com es saberen els resultats: l'esperança i el mite de la República ocupava per fi els carrers (Cruz, 2014). El rei, a més, abandonà Madrid i marxà a l'exili.

ESPANYA EN L'ERA DELS EXTREMS

Però en contraposició amb aquesta esperança, una part ben significativa de la societat espanyola visqué l'arribada de la República amb un sentiment del tot diferent. No és cap casualitat que la mateixa nit del 14 d'abril, forces monàrquiques començaren a conspirar contra el nou règim. Per als sectors de la dreta més conservadora, reaccionària, la República i la democràcia eren el preludi de la dissolució social, de la revolució. La posició de les forces conservadores espanyoles fou en conjunt més complexa, com veurem, però la lectura més extrema marcà el terreny dels temors compartits. Res, però, seria més inadequat que plantejar a partir d'aquest terreny, certament ben adobat per a la disputa, una lectura teleològica que menara inevitablement a la Guerra Civil. Res no seria més inadequat que incórrer en la metàfora de les «dues Espanyes» com un tret immòbil de la història contemporània espanyola i del qual la guerra seria el corollari.

Les tensions que caracteritzaren una part significativa de l'experiència de la Segona República foren la declinació local d'un camp d'enfrontament i conflictes que s'estengué arreu de l'Europa entre les dues guerres mundials i no cap peculiaritat espanyola. Una llarga tradició interpretativa (que arrenca almenys dels laments dels autors del 98) ha tendit a insistir en l'anomalia de la trajectòria històrica espanyola contemporània. Una anomalia que s'explicaria per una fallida incorporació a la modernitat, de la mà del fracàs combinat del liberalisme polític i de la revolució industrial, en el segle XIX. D'aquesta manera Espanya hauria estat un país abocat al retard. Però, una sòlida producció d'estudis i anàlisis ha posat en dubte aquest relat des de fa ja més de dues dècades. Si bé la trajectòria econòmica i social espanyola del segle XIX i del primer terç del segle XX no està exempta de contradiccions i problemes, la visió del fracàs i l'anomalia és insostenible (i deriva més aviat d'aplicar una perspectiva comparada inadequada que d'una correcta comprensió del context mediterrani en què Espanya s'inserí). Les tensions socials i polítiques de l'Espanya dels anys trenta no són el resultat d'un país anòmal i retardat, ben al contrari són l'exacte paral·lel del que estava passant a Europa en aquella conjuntura. La República nasqué i tractà de consolidar-se en un context veritablement turbulent, afectat pels efectes del crac del 1929, i al bell mig del que s'ha denominat la «guerra civil europea» (Traverso, 2009) i del qual la Segona Guerra Mundial en seria la tràgica conseqüència.

Un cop acabada la Primera Guerra Mundial, amb l'esfondrament dels règims autoritaris europeus –Rússia, Àustria-Hongria i Alemanya– i l'eclosió de les nacionalitats, s'obrí un procés, gairebé inèdit en la història europea, de triomf dels sistemes parlamentaris lligats a una efectiva democratització. El caràcter democràtic, nacional i republicà estava present en la majoria de les noves constitucions que s'escamparen per Europa, amb la de Weimar al capdavant. A més, aquestes constitucions sancionaven –la qual cosa les distanciava de la tradició liberal decimonònica– els continguts socials, els drets socials (Mazower, 2001). Però aquesta floració durà poc, s'hi marcí amb rapidesa. Amb l'excusa de l'anticomunisme com a pretext i, en general, amb la reacció per part dels sectors conservadors davant dels avenços socials de les classes treballadores, s'engegà un procés d'involució, de reflux democràtic, del qual l'arribada al poder de Mussolini a Itàlia fou un avís.

Sovint s'ha assenyalat una llarga llista de fracassos atribuïbles al règim republicà espanyol del 1931, però en general s'incideix en la seua incapacitat d'arrelar, de construir unes bases socials àmplies per a legitimar un sistema democràtic durador. Evidentment, la brevetat dels cinc anys republicans té molt a veure. Però cal insistir, sobretot, en el fet que quan la República fou proclamada la democràcia es batia en retirada arreu d'Europa. El 1933, a més, Hitler arribà al poder i engegà la liquidació de la República de Weimar i l'any següent fou el torn d'Àustria. A mitjans dels anys trenta la totalitat de l'Europa central,

oriental i mediterrània havia vist destruïts els sistemes democràtics, amb només dues excepcions: Txecoslovàquia i Espanya.

La Segona República propicià el marc democràtic més ample i tolerant de la història política espanyola contemporània. Això facilità l'aparició i l'exercici de plena llibertat d'expressió pública de totes les tendències i sensibilitats, la qual pogué contribuir, però, a la inestabilitat del règim (Forcadell, Suárez Cortina, 2015). En l'escenari d'entreguerres l'acomodació de les forces polítiques no fou fàcil, ni estigué exempta de contradiccions. El marc republicà se sostingué sobre la base de les forces polítiques declaradament republicanes, tant d'esquerra com de dreta. Amb el temps Manuel Azaña (escollit diputat per la circumscripció de la ciutat de València el 1931) ha acabat per convertir-se en el símbol d'aquest republicanisme de bases socials limitades però gran capacitat d'iniciativa política. Azaña, malgrat que el seu perfil públic i intel·lectual semblava apuntar en un sentit diferent, esdevingué la gran esperança i el gran símbol de la República, la qual cosa el menà finalment fins a la Presidència de la república mateixa (Juliá, 2008). Però si bé arribà a encarnar com ningú (i molt més que el president Alcalá Zamora) la República, això el convertí inevitablement en l'enemic a batre, a demonitzar: el «Monstre» com el batejà la dreta. Azaña mai no disposà ni d'un partit ni d'una base social suficient. Potser per això entengué que la República no seria viable sense el concurs actiu de la classe treballadora i llurs expressions polítiques, singularment el PSOE, així com del catalanisme (la qual cosa implicava posar en marxa una política en favor de l'Estatut). En canvi, l'actitud del republicanisme històric, simbolitzat en el Partit Radical d'Alejandro Lerroux fou ben diferent i llur política erràtica. Lerroux era un home de la vella política i el lerrouxisme difícilment podia adaptar-se a les noves necessitats. Una lectura benèvola ha presentat els radicals com el partit de centre –en una Espanya dividida– que no va poder ser. Però el ben cert és que la manca de coherència i l'oportunisme (en governar amb les forces de l'esquerra el 1931 i amb la dreta tres anys més tard) el van sentenciar. Els lerrouxistes van perdre el suport de les àmplies bases socials del republicanisme històric, i fet i fet, com en el cas de l'històric PURA valencià, el partit blasquista, van llançar per la finestra la seua història i el seu patrimoni.

El PSOE s'hi convertí en les eleccions generals de juny del 1931 en la primera força política espanyola i capitalitzà una part significativa del vot de les classes treballadores, la qual cosa els convertí en una força decisiva (també en l'àmbit sindical amb la Unió General de Treballadors, tot i que el món sindical comptava també amb la puixança del sindicalisme anarquista, políticament molt complex). Els socialistes espanyols van apostar per la consolidació de la democràcia republicana, i van donar suport a un programa reformista, no revolucionari. Només quan van creure amenaçat aquest projecte, amb la possibilitat i finalment arribada al poder de la CEDA, el seu comportament s'hi

radicalitzà. L'inici de les polítiques rectificadores que engegà l'aliança entre els lerrouxistes i la CEDA significà –al bell mig del context ja descrit a Alemanya i Àustria– la liquidació del programa de reformes socials. El suport a la revolta d'octubre del 1934 és la síntesi de les tensions i contradiccions del PSOE. El protagonisme assolit per Largo Caballero, en detriment d'Indalecio Prieto, suposà el triomf d'una proposta d'escassa visió política. Largo Caballero havia mostrat al llarg dels anys el seu camaleonisme, i la seua manera d'entendre el socialisme com si aquest s'hagués d'aconseguir per la tasca d'un sol ministeri. Malgrat el seu pes en la UGT, el largocaballerisme no aconseguí imposar la línia del partit, com les eleccions de febrer del 1936 van demostrar.

La tensió desplegada entre una política de rectificacions, d'una banda, i la por a les reformes socials, de l'altra, marcaria tot el període republicà. La dreta espanyola no fou majoritàriament republicana (amb l'excepció feta de noms com els d'Alcalá Zamora o Miguel Maura) i se sentí alienada des del primer moment de la Constitució de 1931. Però el conjunt de forces agrupat finalment sota la Confederación Española de Derechas Autónomas (CEDA) de José María Gil Robles optà per defensar l'accidentalisme de les formes d'Estat (mentre que els sectors monàrquics s'agruparien finalment en Renovación Española). La dreta conservadora i el catolicisme oficial es movien en la línia del *ralliement* però quedaren atrapats en el reflux antiliberal i antidemocràtic dels anys d'entreguerres (González Calleja, 2011). Les reformes del primer bienni de govern republicà foren jutjades com a revolucionàries i el seu horitzó fou netament el de la rectificació, és a dir, aturar-les o abolir-les. La dreta espanyola, com ja havien fet bona part de les dretes europees, va entrar de ple en la dinàmica de la radicalització conservadora i àdhuc reaccionària. Gil Robles, representant d'una dreta conservadora i catòlica tradicional, hi entrà i féu entrar la CEDA en una dinàmica de feixització ideològica, tot manifestant una forta pulsó antiparlamentària i antiliberal (Saz, 2004). Des d'aquesta perspectiva, qualsevol reforma era vista com un pas en la línia revolucionària. El Partit Comunista Espanyol fou estrictament irrellevant en la política republicana abans de la guerra, però això no impedí alçar el fantasma del perill comunista. Al seu torn, les rectificacions engegades el 1933 i el to creixent de Gil Robles i la CEDA van portar l'esquerra obrerista a interpretar la situació com el pas previ al triomf del feixisme. Fou aquesta percepció contraposada la que els actors històrics van experimentar i per tant la que va orientar les seues accions i reaccions. La dialèctica feixisme/comunisme o anticomunisme/antifeixisme anà guanyant protagonisme al llenguatge polític europeu dels anys trenta, tant a Espanya com a Europa i finalment a la Segona Guerra Mundial.

ELS LÍMITS I POSSIBILITATS DE LA POLÍTICA REPUBLICANA

Les línies principals de les polítiques del bienni 1931-1933 s'orientaren, però, en un sentit bàsicament reformista (González Calleja *et al.*, 2015).

Quatre foren els eixos principals. En primer lloc la reforma agrària, una vella aspiració no tant de l'esquerra obrera com del regeneracionisme espanyol finisecular. La reforma agrària com a clau del progrés del país (respongués o no a la realitat en el primer terç del segle XX d'una economia globalment més complexa que la d'un país estrictament agrari) assolí el grau de mite. Foren les que foren les esperances dipositades, però, l'abast en fou veritablement limitat, fins al punt que el desencant s'estengué entre les files republicanes mateixes i contribuí, de fet, a la derrota electoral del 1933. En segon lloc, les reformes vinculades al món del treball, específicament a la protecció dels drets laborals dels treballadors i la protecció social. La Constitució definí Espanya com una república de «treballadors de totes classes», en allò que fou una fórmula agosarada. Però les polítiques socials posades en marxa estigueren en consonància amb els desenvolupaments que Gran Bretanya, França o els països escandinaus assajaven. En tercer lloc fou decisiva la denominada qüestió religiosa, que es convertí en un dels factors d'enfrontament més clars entre les esquerres i les dretes. En realitat el *cleavage* clericalisme/anticlericalisme era un dels aspectes ideològics més característics de la política espanyola almenys des de final del segle XIX. La política republicana s'adreçà a implementar una separació efectiva –i constitucionalitzada– entre l'Estat i l'església, i que havia d'afectar especialment l'àmbit educatiu. No foren reformes més radicals que les que la Tercera República francesa havia engegat (i que l'església francesa ja havia assumit). La diferència no fou la intensitat, sinó el moment. L'esclat de brots anticlericals –tan limitats en nombre com esbombats– els dies immediats a la proclamació de la República reforçaren la sensació en la dreta espanyola que les reformes eren un atac, i la seua posició fou inamovible. Probablement res no contribuí tant a la imatge de les «dues Espanyes» (que en realitat era una expressió encunyada originalment per a descriure França) com aquest enfrontament. En quart lloc hi hagué la denominada qüestió catalana, és a dir, la construcció d'un marc autonòmic per a Catalunya. Aquesta era una demanda plantejada des de final del segle XIX i que comptava amb l'experiència (avortada per la Dictadura de Primo de Rivera) de la Mancomunitat. Ara es tractava però, d'aprovar un Estatut d'autonomia en el marc d'una Constitució que reconeixia aquesta dimensió autonòmica. De fet, si bé abans del 1936 només s'aprovà l'Estatut català, la via restava oberta per a qualsevol territori que el volgués sol·licitar (com seria el cas valencià, si bé no pogué ser tramitat abans de l'inici de la guerra i fou abandonat després) i configurar-se en «regions autònomes». Tot, a més a més, en el marc d'un ordenament constitucional que es fonamentava en la idea d'Espanya com a «estat integral» i que rebutjà explícitament una definició federal i per suposat plurinacional (i que prohibia la federació de regions autònomes). Catalunya era el territori més ric i dinàmic d'Espanya i no donar resposta a les seues demandes –que simbolitzava la figura immensament

popular de Francesc Macià– hauria debilitat la República, com Azaña i els socialistes espanyols entengueren, tot i provindre de tradicions ben diferents al catalanisme. La dreta espanyola (i gran part del món intel·lectual amb figures com José Ortega y Gasset al capdavant) faria de l'amenaça a la unitat d'Espanya un característic *leit motiv*, malgrat que el regionalisme i les propostes autonomistes no els havien estat del tot alienes –com fou el cas de la Derecha Regional Valenciana de Lluís Lúcia (Comes, 2003).

Aquestes quatre dimensions, i algunes altres, van eixamplar la distància entre els sectors de les esquerres i les dretes en els anys republicans, i sovint fou impossible tendir ponts. No obstant això, és equivocada la idea que la dinàmica política i social, fruit d'una insostenible desestabilització, es traduí en els daltabaixos i girs bruscos del panorama electoral. És cert que en les tres eleccions celebrades fins al 1936 els resultats oferiren majories canviants i abismals de l'esquerra, el 1931 i el 1936, i de la dreta, el 1933. Però en realitat l'orientació del vot fou bàsicament estable. Les molt visibles diferències en nombre d'escons, i per tant les majories en un cas o l'altre, es degueren al sistema electoral republicà que primava les coalicions i el partit guanyador. D'altra banda, la incorporació de les dones al dret de vot no fou especialment rellevant per a decantar la balança, com proven els resultats del 1933 i del 1936.

La política espanyola dels anys republicans es mogué, en definitiva, en el mateix terreny en el qual s'estava movent la política europea i fou tan complexa i contradictòria com ella. Però, possiblement, no més. És un exercici d'anacronisme històric tindre una concepció estàtica de les formes de participació política o dels significats de la democràcia. L'existència d'una cultura de l'enfrontament –que derivava en un desbordament de les formes de la política parlamentària i no exclouïa la violència verbal, ritual i física– fou un tret comú de la vida política europea d'entreguerres (Kershaw, 2015). Les tensions de la primera meitat de l'any 1936 i, sobretot, les posteriors a les eleccions de febrer de 1936 no foren extraordinàries. Entre els règims parlamentaris supervivents, França no n'estigué tampoc exempta (fins al punt que la reacció a les pressions de l'extrema dreta contribuí a engegar el Front Popular), sense que això aboqués a la fi del règim republicà. Només Anglaterra mantingué de manera estable el seu sistema polític (i on, de totes formes, tampoc no deixà d'haver-hi enfrontaments als carrers, amb les forces del feixisme).

No és fàcil, i en el fons potser és impossible, traçar un balanç dels llegats polítics de la Segona República, en gran mesura perquè fou una obra interrompuda. Però, resta fora de tot dubte que fou una aposta per la versió més avançada de la modernitat política, democràtica. La Constitució de 1931 sentà les bases per a construir un Estat laic, on tingués cabuda la reforma social, que igualara els drets de les dones i permetera l'autonomia territorial. Algunes d'aquestes propostes es

desenvoluparen i altres no del tot, ni ho serien ja mai. No és cap casualitat que una de les apostes més decidides de la gestió pública els anys republicans fora l'aposta per l'educació. Estendre l'escolarització fou la veritable obsessió dels republicans i de l'esquerra, com a palanca per al canvi social. No era un programa revolucionari, excepte pel fet de que la seua implementació sí que era una vertadera revolució històrica.

És i no és una casualitat que els anys republicans coincidiren amb l'apogeu del que s'ha denominat l'edat de plata de la cultura espanyola (Mainer, 2006). Si més no, de la cultura en llengua castellana. No obstant, el marc de llibertats republicanes facilità una eclosió d'altres cultures, com ara la catalana i en llengua catalana. La proliferació de premsa, literatura i espectacles, així com el foment de l'ensenyament, no tenia precedents. Fou també el cas valencià (tot i que el valencià és, d'altra banda, un exemple perfecte de les possibilitats i límits dels anys republicans en matèria cultural al marge de marcs estatutaris).

Fou el moment de màxima eclosió d'una cultura secularitzada i moderna, obertament connectada amb la cultura europea. Les avantguardes foren l'expressió més característica tot i que no necessàriament la més important. La política cultural republicana fou d'abast limitat, i la vitalitat d'aquesta cultura avantguardista tenia unes arrels anteriors. La modernitat de la cultura espanyola es desplegà a través d'una fusió d'elements populars i àdhuc *castissos* amb els propis de l'alta cultura, com exemplificà la Generació de 1927, de Manuel de Falla a Federico García Lorca. En certa manera aquesta barreja d'alta cultura i cultura popular (i de fam de cultura per part de les classes populars, val a dir) és el retrat dels anys republicans. Potser per això mateix els representants espanyols de les avantguardes s'identificaren amb el programa moral republicà. A diferència d'altres avantguardes europees i amb algunes excepcions, no se sentiren seduïdes per l'altra forma rival de la modernitat del segle XX, la del feixisme. Per definició, la cultura de la modernitat europea fou una trinxera.

EPÍLEG (IN)EVITABLE: EL 18 DE JULIOL

La Guerra Civil no fou el resultat inevitable de la República: fou el resultat directe d'un colp d'estat militar fracassat. Fou, a més a més, el resultat del fracàs de la dreta espanyola per a arribar al poder. Perquè no aconseguí arribar per la via electoral, i tot seguit liquidar el règim democràtic com a Alemanya i Àustria, o mitjançant l'estratègia emprada per Mussolini. El colp d'estat, finalment, fracassà quan pràcticament la meitat del exèrcit –i ni tan sols la majoria de les forces de l'ordre públic– no s'hi afegiren.

El franquisme és impossible d'explicar –i li seria sempre impossible a Franco legitimar el seu règim– sense la Guerra Civil i el colp del 18 de juliol de 1936. La República, en canvi, no fou el precedent, inevitable i fatal, de la Guerra Civil. La Guerra del 1936-1939 no fou el resultat de les limitacions i contradiccions del règim republicà, ni fou una fatalitat

de la trajectòria històrica espanyola. La Segona República morí a les mans de les mateixes forces que provocaren la Segona Guerra Mundial, de les mateixes forces que tenien per objectiu liquidar la democràcia. Ningú no gosaria plantejar que el feixisme europeu fou el resultat dels defectes o els excessos de la democràcia, ni que fou justament la cura per a assolir-los, com s'ha dit del cas espanyol.

Bona part de l'opinió pública mundial i el gros de la intel·lectualitat europea i no europea –sovint aquests darrers amb més entusiasme i àdhuc frivolitat que sentit pràctic– s'hi mobilitzaren en favor de la causa republicana. Personatges tan dispersos com André Malraux, Ernest Hemingway, Georges Bernanos o Albert Einstein mostraren el seu suport no als defectes del bàndol republicà sinó a l'esperança que aquest encarnava, abans que la tragèdia s'estengués per tot Europa. Al desembre de 1937 el poeta irlandès Louis MacNeice, que havia visitat Espanya mesos abans i que estava lluny de caure en les retòriques de la «mort necessària» del seu amic W. H. Auden, afirmava:

«Done suport al govern de València a Espanya. Normalment li donaria suport a una causa només perquè tinc l'esperança que alguna cosa se'n traurà en clar. Però en aquest cas la raó és molt més forta: si aquesta causa perd ningú amb valors civilitzats no serà capaç de treure'n trellat mai de res». (Stallworthy, 1995: 234)

En les paraules de MacNeice hi ha molt de mitificació, de consciència del mite tràgic. El final de la República ho avalà. La República fou, en efecte, un mite abans de nàixer l'abril de 1931 i ho seria a l'hora de la seua tragèdia. Fou també més que un mite, fou una «utopia concreta»: limitada i real, contradictòria. Perquè el de la República és, en definitiva, el mite, la tragèdia i l'esperança de la democràcia en la història del segle XX europeu.

EL COS FEMENÍ DE LA NACIÓ: DE L'AL·LEGÒRICA LLIBERTAT A LA REALITAT DE LA MODERNA CIUTADANA REPUBLICANA

TEXT:

M^a del Carmen Agulló Díaz
Universitat de València

En el principi la història tenia cos de dona: el de la musa Clio. La seua representació iconogràfica clàssica era la d'una jove vestida amb túnica, els cabells solts rematats amb una corona de llorer, i un llibre i una ploma o un instrument musical en les mans. El cos femení és qui encarna originàriament, de manera allegòrica, la narració històrica on s'emmarquen persones, esdeveniments, pobles, poders..., malgrat que, de manera paradoxal, el seu protagonista serà l'arquetip viril (Moreno 1986), i les dones restaran invisibilitzades del seu discurs oficial.

Dins de l'esdevenir històric, un fet rellevant ha estat el naixement de les nacions. En aquell moment, els poders polítics, necessitats de facilitar la identificació del seu projecte nacional i d'aconseguir adhesions, van construir alegories iconogràfiques, perquè en un món on la gran majoria dels seus habitants eren analfabets, les alegories, que permeten desenvolupar estructures narratives a partir de la lectura combinada dels seus elements iconogràfics, ajuden a la transmissió d'ideologies i faciliten el convenciment de les persones, gràcies al seu poder de moure emocions i sentiments. (Campos 2010: 69).

És per això que cada nou règim tractarà de modificar les representacions allegòriques precedents, en un intent d'identificar el nou cos polític amb l'iconogràfic i, malgrat la tradicional invisibilitat de les dones com a protagonistes actives de la història, les construccions nacionals comptaran, de manera majoritària, amb alegories femenines per tal d'encarnar-les. La transformació i la modernització estètica d'aquestes representacions iconogràfiques correrà en paral·lel a l'accés de les dones a l'àmbit públic de la política, al seu pas de súbdites a ciutadanes. Els ritmes seran diferents però, en el cas de l'Estat espanyol, confluiran en un mateix moment històric: la Segona República.

ELS ROSTRES D'ESPANYA: MONÀRQUICA, LIBERAL, REPUBLICANA

La primera representació allegòrica de les nacions va ser mitjançant el cos d'animals: el gall a França, el lleopard a Anglaterra, el lleó a Hispània... A partir del segle XVIII, i, en especial, del XIX, per tal de simbolitzar els diferents règims, primer monàrquics i, després, republicans, es codifica l'allegoria imposant-se la figura humana, els cossos de dones, acompanyades d'atributs simbòlics, entre els quals s'inclou l'animal que es dota d'una nova lectura.

A França, la revolució de 1789 representa el desplaçament del centre del poder, de la monarquia i el cos reial, al cos dels ciutadans, i substitueix la imatge del rei per personificacions femenines. A Espanya, en el règim monàrquic, la figura del rei o la d'una matrona –asseguda

en el tro, amb túnica, una corona al cap, el toisó i la flor de lis—, acompanyats d'un lleó, encarnarien la nació i el poble, respectivament, de manera que, amb el pas del temps, com diu Juan F. Fuentes (2002: 12), la Monarquia espanyola, bé fóra en el seu vessant absolutista o constitucional, seria representada per la matrona grecoromana.

La guerra de la Independència necessitava construir una alegoria femenina que s'identificara amb el nou concepte de nació emergent, per la qual cosa la promulgació de la Constitució de 1812 donarà lloc a escenografies on trobem una figura femenina, la deessa de la llibertat (la llibertat constitucional) amb la clàssica túnica, rodejada de diferents símbols: del saber (llibre), de l'abundància (espigues) i de la ciència, en un avanç dels elements que formaran la imaginària liberal i, després, la republicana (Orobon 2010: 46).

Durant el Sexenni Revolucionari (1868-1873) es consolida com alegoria oficial d'Espanya el conjunt iconogràfic format pel lleó i la matrona romana (encarnant ara el cos polític de la nació sobirana), qui duu la corona merletada —símbol del govern popular—, l'escut de Castella i Lleó i les columnes d'Hèrcules —símbol de la universalitat i de l'imperi— (Fuentes 2010: 58). Quan es proclama la Primera República, en un primer moment es manté la mateixa alegoria, però, com es pot veure a la *Gaceta de Madrid* de març de 1873, prompte hi ha alguns canvis: la matrona duu el barret frigi (la llibertat), una espasa, el feix de lictor (el poder), el nivell maçònic i les taules de la llei. Es manté el lleó, que continua simbolitzant el poble. La matrona segueix en gran manera el model de la *Marianne* de la Revolució francesa, en un intent de fusió de la tradició històrica i la modernitat revolucionària.

Aquesta encarnació oficial de la revolució democràtica continuarà mantenint els cànons estètics de l'antiguitat clàssica, sense assumir el nou concepte de bellesa de la modernitat del XIX, el del romanticisme.

Un nou estil artístic que sí que es veurà reflectit en la premsa humorística i popular, on trobarem efigies republicanes molt més semblants a la Marianne. Aquesta, igual que l'oficial, duu el barret frigi i la toga romana, però afegeix els platerets de la justícia en les mans, i un pit o els dos descoberts. La seua imatge està en moviment en nombroses ocasions, i la seua activitat ens apropa als gravats i a les fotografies que representen dones reals, protagonistes d'esdeveniments polítics o professionals que comencen a aparèixer aleshores en les publicacions periòdiques.

Dissortadament, ni el Sexenni Revolucionari ni la Primera República significaren una modificació en el camp de la igualtat entre gèneres en l'espai públic, encara que consagraren constitucionalment el sufragi universal. Pel contrari, confirmaren la històrica desigualtat en marginar les dones de la ciutadania. De manera paradoxal, mentre un cos de dona és l'alegria del liberalisme i de la nació sobirana, les dones, cossos reals, continuarien amb la tradicional exclusió de la participació activa en el món polític, sense poder exercir ni tan sols el dret al vot. Susan Kirkpatrick (2003: 8) recorda que Emilia Pardo Bazán era

conscient del fet que l'augment de les diferències entre gèneres en el camp de la igualtat representava un obstacle al progrés i a l'accés d'Espanya a la modernitat i assenyalava que:

«puesto que las mujeres no habían participado de los nuevos derechos y libertades conquistados por los hombres a lo largo del XIX, “siempre que la mujer española revela interés político, se adhiere a la España antigua, la nueva, socialmente hablando, no se ha formado su elemento femenino.” Mientras las mujeres españolas fueran rehenes del pasado, constituirían un lastre político y social para la nueva España moderna que se estaba gestando a finales de siglo».

L'ideal femení d'«àngel del hogar» era el que la societat espanyola considerava adient per a les dones. Així i tot, el segle XIX, amb els aires de llibertat que el Sexenni incorpora, va significar el sorgiment de models nous. No és casual que fóra el 1873, any de proclamació de la Primera República, quan María Elena Maseras es matricula a la Facultat de Medicina de la Universitat de Barcelona. Després d'ella, de manera lenta però constant, altres dones exigiren i aconseguiren l'accés a les carreres universitàries, un àmbit educatiu vedat a la població femenina.

De manera simultània, accedeixen als estudis de batxillerat i els nous projectes educatius, de caràcter liberal, com la Institución Libre de Enseñanza (1876) consideren l'educació peça clau per l'avanç de les dones en el camí de la conquesta d'una ment crítica, i d'una independència personal i econòmica, en permetre'ls poder incorporar-se al món productiu en professions fins aquell moment impensables.

Les dones s'incorporen, al final del segle, de manera minoritària però significativa, a les associacions obreres, a les laiques i a la maçoneria. Lliurepensadores, republicanes, regeneracionistes... formen part del moviment abolicionista i, fins i tot, del moderat feminista. Escriptors com Emilia Pardo Bazán o Carmen de Burgos estan incloses en les avantguardes literàries i presenten unes trajectòries vitals modernes, que els comportaran la condemna social. L'accés a la modernitat arriba lent però imparabile, i les dones, en el segle següent, conqueriran el protagonisme públic i social.

LES DONES AVANCEN EN EL LLARG CAMÍ CAP LA MODERNITAT

El segle XX va suposar l'arribada de la modernitat a la societat espanyola i la seua acceptació i assumpció per part de sectors importants de les classes altes i mitjanes.

La modernitat seria «una etiqueta totalizadora para un período histórico y una visión del mundo definidos por oposición a la tradición y el pasado» (Kirkpatrick 2003: 13). Una definició que inclou els conceptes de modernització, és a dir, el desenvolupament socioeconòmic, i de modernisme, la resposta estètica des dels canvis.

La modernització es veurà reflectida en l'avanç de la industrialització, en el desenvolupament dels transports, en l'aplicació de l'electricitat, en el sorgiment de la societat de consum, en els nous mitjans de comunicació com el telèfon, el telègraf o la ràdio, en l'augment de l'escolarització i el descens de l'analfabetisme... Un progrés que afecta de manera desigual els àmbits urbans i rurals, i aprofundeix les diferències entre ciutat-modernitat i camp-tradició, i entre els gèneres, en ser molt més difícil la incorporació de l'element femení.

Malgrat els entrebancs, compartim les paraules d'Amparo Quiles i Teresa Sauret (2002: 8) quan afirmen que és al principi del XX quan sorgirà el model de moderna que lluita per la igualtat i la ciutadania des de la universitat i els instituts, des de la fàbrica i les professions liberals, des de les associacions cíviqes i femenines, de manera que es va perfilant i consolidant un nou model de dona «decidida, valiente, inconformista, comprometida y moderna, que mostraba que no había que estar en la marginación, en el abismo, para conseguir el derecho a la igualdad. Lo hicieron incorporándose a la cultura y a las artes por la instrucción y la formación, participando de las actividades masculinas, organizándose en agrupaciones de carácter político o ideológico».

La dona moderna, precursora de la ciutadana republicana, sorgeix als anys deu, en els àmbits urbans, entre les dones de classe alta i mitjana-alta, i es desenvolupa després de la Gran Guerra, de manera que les convulsions socials que aquesta provoca tenen el seu transsumpte en la imatge externa i en les noves maneres de viure. Es tracta de construir una nova identitat femenina, que es caracteritzarà pel seu elevat nivell cultural, i una transgressió de costums i d'estètica, que tractaran d'exterioritzar el seu alliberament. Així, la mestra gallega María Barbeito (1934:23) inclou dins de les conseqüències de la Primera Guerra Mundial l'alliberament del cos i dels cabells de les dones d'elements opressors, com a símbol de la nova llibertat que anava conquerint-se:

«Obtuvo de aquella gran convulsión casi mundial, hasta la liberación de los torturantes preceptos de la moda a los que aludí antes; y a la cola sustituyó la airosa y cómoda e higiénica falda corta; a los postizos de cabeza, el pelo cortado; a los aplastantes sombreros, el ligero gorrito de fácil colocación que sólo tiene por objeto contener los desmanes del viento en la ya reducida cabellera femenina; al monumento de aceros y ballenas, llamado corsé, la flexible faja; a los cuellos rígidos, el descote cómodo».

L'estètica, tant des d'una mirada filosòfica com des de les actituds i les activitats de les pràctiques quotidianes serà un dels components destacats de les dones modernes. Les institucionistes de la ILE van ser educades en un ambient on la preocupació per la bellesa era predominant. La bellesa de la natura, de l'art, de la cultura popular, de la pròpia imatge, serien elements que es transmetrien en els seus centres,

en l'Escola Superior de Estudis de Magisterio i, en especial, en la Residència de Senyoritas, on Maria de Maeztu obligava les alumnes a tenir cura del seu aspecte exterior, al mateix temps que organitzaven activitats lúdiques com balls de disfresses, o respectaven el ritual del te, entés com un element d'educació estètica i d'elegància (De la Cueva & Márquez 2015: 58).

En aquest context, el triomf de Juan Ramón Jiménez, defensor *de la poesia per la poesia*, era un símbol de la modernitat que requeria una estètica diferent i acurada. D'ací la preocupació de les modernes per la seua imatge, que es convertiria en un signe distintiu, en un intent de fer convergir les transformacions de l'espai privat amb les del públic.

En aquest sentit un clar indicador de la transgressió serien les *garçonnes*, condemnades pels sectors tradicionals a causa de la seua androgínia, que es tallaven els cabells, s'acurtaven les falces i es lliuraven de cotilles, fumaven i es maquillaven, de manera que la major llibertat en el vestir era indicadora d'un model de vida que transgredia convencions i ocupava l'àmbit públic. Miren Llona (2002: 29) ens en proporciona el retrat-robot: «la mujer *moderna* era considerada ambiciosa, culta, con pretensiones, vanidosa y cosmopolita; que no utilizaba corsé, llevaba el cabello corto y la falda por encima de la rodilla; maquillada, frívola y superficial; que controlaba el juego del flirteo y, a través de él, a los hombres; audaz, que se bastaba a sí misma y desdénaba la galantería; que fumaba y ostentaba un cuerpo asexual, sin relieves ni curvas».

Dissortadament, igual que va ocórrer en el Sexenni Revolucionari, el divorci entre la realitat de les dones i la representació al·legòrica de la nació és manifest. Si en el XIX la importància donada al cos femení, al ser una matrona el símbol de la nació, contrastava amb l'existència d'un cos polític masculí, que les exclouia, al començament del XX, el seu l'accés a la modernitat i la seua ocupació d'espais públics no trobava correlat en una actualitzada representació al·legòrica de la monarquia, que continuava, en els cercles oficials, mantenint uns canons absolutament tradicionals.

A terres valencianes, però, trobem un exemple de representació al·legòrica de les republicanes on es produeix una interessant síntesi entre modernitat i tradició, tant estètica com d'arquetips femenins. És el cas de les dones blasquistes, les quals, conforme afermaven el seu poder a la ciutat, aconseguiren desenvolupar imatges que reflectien no sols la seua domesticitat sinó també la vida social en l'àmbit públic que encetaven (Sanfeliu 2005: 210).

Reflex d'aquesta conjunció és l'esbós de cartell que Joaquim Sorolla va pintar perquè servira de capçalera del diari de Blasco Ibáñez *El Pueblo*. En ell, una llauradora valenciana, vestida amb peces tradicionals (mocador de coll, cintes, arracades, joia...) substitueix la pinta per un barret frigi, i exhibeix la seua força física i interior mitjançant la manera de portar i mostrar els exemplars del diari que duu entre els braços, i intenta vendre. El seu cos, en moviment, simbolitza la dona activa que irromp en l'àmbit públic. La modernitat estètica en la tècnica pictòrica

recull tanmateix el pas de la dona tradicional, en la indumentària, al de la nova, que ací encarna la república, de la que volia formar part.

DE CARMEN A MARIANITA:

LA CONVERSIÓ DE LES DONES EN CIUTADANES DE PLE DRET

Una de les dones que gaudiren d'un important protagonisme dins l'avantguarda femenina republicana, Isabel Oyarzábal (2013: 9), resumeix, en una frase plena de simbologia, el procés de presa de consciència de les dones espanyoles: «Carmen se convierte en ciudadana».

Seria la primavera republicana, amb la proclamació de la Segona República el 14 d'abril de 1931, el fet decisiu que va comportar per a les dones de l'estat espanyol la possibilitat del seu accés a l'àmbit públic, a l'espai polític. Una conquesta que les faria ciutadanes amb un protagonisme cívic, que es veuria reflectit en la seua participació activa en tots els àmbits de la política. Seria, però, un debat dur el que els obriria les portes del sufragi, per tal que aquest es poguera realment anomenar universal, independentment de classes i sexes.

Els protagonistes del debat, que ocupà pàgines i pàgines en la premsa escrita, en publicacions periòdiques o en revistes d'actualitat, foren tant homes com dones. El dilema entre educar primer i votar després, o accedir al sufragi i, al mateix temps, millorar l'educació, resumiria la major part dels arguments esgrimits, i tindria la seua continuïtat en l'hemicicle de les Corts republicanes constituents.

Quan, mitjançant un decret de 8 de maig de 1931, es convocaren eleccions a Corts constituents, per tal d'aprovar la Constitució i, en ella, la condició o no de ciutadanes, la legislació vigent concedia el vot sols als homes majors de vint-i-tres anys, mentre que les dones, també majors d'edat, podien ser elegides però no electores. Els resultats de les votacions oferiren el balanç de 460 membres de la cambra de representants, dels qual tres eren diputades: Clara Campoamor (Partit Radical), Victoria Kent (Partit Radical-Socialista) i Margarita Nelken (PSOE).

Totes tres eren fidels representants de la minoria de dones modernes, que, després d'haver accedit a estudis superiors, exercien professions liberals: advocades les dues primeres i escriptora i crítica d'art la tercera. Clara Campoamor era l'única que tenia una participació important en el moviment sufragista; mentre que Margarita Nelken era una de les pioneres del feminisme a l'estat espanyol per ser autora d'un llibre *La condición social de la mujer en España. Su estado actual: su posible desarrollo* (1919) molt polèmic en la primerenca data de la seua publicació; Victoria Kent, que no s'havia compromés amb el moviment feminista, en la pràctica havia estat la primera dona que havia actuat en un Consell de Guerra, en el paper d'advocada defensora.

Malgrat el seu comú denominador de dones modernes, les seues postures davant la concessió del vot diferien: Clara Campoamor era partidària de l'exercici del dret al sufragi com inherent a l'ésser humà, Victoria Kent i Margarita Nelken s'alineaven entre les que demanaven

una educació prèvia per tal que pogueren votar en consciència, lluny d'influències com l'església o els marits que abocarien a un règim de dretes i significarien el trencament de la democràcia i el progrés republicà.

Les dificultats burocràtiques trobades per Margarita Nelken per tal de poder acreditar la seua condició de diputada retardarien la seua incorporació a l'hemicicle, polaritzant l'enfrontament entre les altres dues diputades, un fet aprofitat pels diputats contraris al vot per a afegir un segell absolutament sexista al debat, sumant propostes contràries a la concessió del sufragi basades en arguments de caràcter pseudocientífic que remarcaven la tradicional concepció de les dones com inferiors als homes, a causa de la seua naturalesa irracional i histèrica.

La incapacitat natural de les dones per a exercir en l'àmbit polític, que impedia el seu accés a la ciutadania, seria defensada, de manera paradoxal, per eminents diputats republicans que utilitzaven arguments qualificats de científics en ser esgrimits per dos doctors en medicina: Gregorio Marañón i Roberto Nóvoa, figures d'autoritat en els camps de la ciència i del republicanisme. Recordem que el Dr. Nóvoa Santos, catedràtic de Medicina i diputat per la Federación Republicana Gallega expressava el temor que l'histerisme, característic de la condició femenina, provocara la involució social:

«El destino de la República si en un futuro muy próximo hubiésemos de conceder el voto a las mujeres sería seguramente una reversión, un salto atrás. El histerismo no es una enfermedad, es la propia estructura de la mujer; la mujer es eso: histerismo. ¿En qué despeñadero nos hubiésemos metido si en un momento próximo hubiéramos concedido el voto a la mujer? Se me puede argüir que en las naciones del centro y norte de Europa en donde se le ha concedido el voto no se ha modificado por eso el régimen. Quizá sea exacto el argumento pero ¿y en España? Habría que hacer la experiencia... y si nos daba la razón... ¿daríamos una vuelta atrás o nos sumiríamos en el nuevo régimen electoral expuestos los hombres a ser gobernados en un nuevo régimen matriarcal tras del cual habría de estar siempre expectante la Iglesia católica española». (citad en Campoamor 1981: 76)

D'altres diputats, entre els quals en destaca un grup de sis, encapçalats pel Sr. Manuel Ayuso, consideraven que calia distingir entre les diferents edats de les dones. La seua esmena deia: «Los ciudadanos varones, desde los veintitrés años, y las hembras desde los cuarenta y cinco, tendrán los mismos derechos electorales conforme determinen las leyes». L'argument esgrimit era que «antes de esa edad estaba de hecho disminuida la voluntad, la inteligencia y la psiquis femenina» (citad en Campoamor 1981: 114).

Per la seua part, els partidaris de la concessió del sufragi femení, però retardant-lo mentre aquestes no tingueren consciència de classe i

una educació que les fera estimar la república per haver-los garantit la condició de ciutadanes, trobarien una portaveu qualificada en la diputada Victoria Kent:

«O la condicionalidad del voto o su aplazamiento; creo que su aplazamiento sería más beneficioso, porque lo juzgo más justo, como asimismo que, después de unos años de estar con la República, de luchar por la República y de apreciar los beneficios de la República, tendríais en la mujer el defensor más entusiasta de la República. Pero hoy, señores diputados, es peligroso conceder el voto a la mujer. (...) La mujer no se lanza a las cuestiones que no ve claras y por esto entiendo que son necesarios algunos años de convivencia con la República; que vean las mujeres que la República ha traído a España lo que no trajo la monarquía: esas veinte mil escuelas de que nos hablaba esta mañana el ministro de Instrucción Pública, esos laboratorios, esas Universidades populares, esos centros de cultura donde la mujer pueda depositar a sus hijos para hacerlos verdaderos ciudadanos». (citad en Campoamor 1981: 143)

Front a les postures de negació o ajornament, Clara Campoamor es va convertir, en contra de la disciplina del seu partit, en la veu dels defensors de la inclusió del sufragi com a dret constitucional per a les dones. Per a ella, el dret al vot és inqüestionable i no depén del sexe, ni de la classe social o la cultura dels seus exercitants:

«¡Las mujeres! ¿Cómo puede decirse que cuando las mujeres den señales de vida por la República se las concederá como premio el derecho a votar? (...) ¿Cómo puede decirse que la mujer no ha luchado y que necesita una época, largos años de República para demostrar su capacidad? ¿Y por qué no los hombres? ¿Por qué el hombre, al advenimiento de la República, ha de tener sus derechos y ha de poner un lazadero a los de la mujer? (...) ¿Es que tenéis derecho a hacer eso? No; tenéis el derecho que os ha dado la ley, la ley que hicisteis vosotros, pero no tenéis el derecho natural, el derecho fundamental, que se basa en el respecto a todo ser humano, y lo que hacéis es detentar un Poder; dejad que la mujer se manifieste y veréis cómo ese Poder no podéis seguir detentándolo». (Campoamor 1981: 144-145)

Exposades les diferents argumentacions, la primera votació, el dia 1 d'octubre de 1931, aprovaria l'article 34 del projecte de Constitució per 161 vots a favor, 121 en contra, i 188 abstencions. Una segona votació es produiria el dia 1 de desembre, perquè es pretenia restringir el vot a les eleccions municipals, ajornant-lo en les nacionals.

Superat el tràmit, la Constitució republicana, aprovada el 9 de desembre de 1931, reconeixeria en el seu article 25 la igualtat de sexes:

«No podrá ser fundamento y privilegio jurídico: el nacimiento, el sexo, la clase social, la riqueza, las ideas políticas y las creencias religiosas»; en el 36, el dret al sufragi, sense distinció de sexes: «Los ciudadanos de uno y otro sexo mayores de veintitrés años, tendrán los mismos derechos electorales conforme determinan las leyes»; i en el 53, el dret a poder ser elegit diputat de totes les persones majors de vint-i-tres anys sense distinció per raons de sexe.

Aconseguir el dret a la ciutadania, s'accentuarà la politització de les dones. Una quantitat important militarán de manera activa en partits polítics, en un ample ventall, des de la dreta a les esquerres. A les tradicionals tasques d'infraestructura, afegiren les intervencions com a oradores en mítings i la seua inclusió en les candidatures a les Corts Republicanes, estant elegides en totes les legislatures.

L'activitat política s'estén als ajuntaments, on són elegides o designades regidores i alcaldesses (Nielfa 2015). Són membres de les diputacions provincials, gobernadores civils (Julia Álvarez Resano i Carmen Caamaño), una diplomàtica, Isabel de Oyarzábal, i una ministra, de sanitat, Federica Montseny.

A les ciutadanes, la República, en la seua decidida aposta per la modernitat, afegiria a l'exercici de la ciutadania una sèrie de lleis i decrets que les afavoririen de manera especial, intentant fer desaparèixer la seua tradicional discriminació i marginació. Seguint la Constitució, els codis civils es van modificar. L'article 43, que disposava: «La familia está bajo la salvaguardia del Estado. El matrimonio se funda en la igualdad de derechos para ambos sexos, y podrá disolverse por mutuo disenso o a petición de cualquiera de los cónyuges, con alegación en este caso de justa causa», es desenvoluparia en el reconeixement del matrimoni civil i la promulgació de la llei del divorci (2/03/1932). I es completaria amb la desaparició dels privilegis entre fills legítims i il·legítims, la supressió de la reglamentació de la prostitució i la difusió dels anticonceptius; a Catalunya es va aprovar, en el període bèl·lic, el dret a l'avortament, quan Federica Montseny era ministra.

Important fou la reforma de les lleis laborals, que equiparaven en huit hores les jornades laborals d'homes i dones, i garantien la igualtat en l'accés a totes les categories de treball en l'article 40: «Todos los españoles, sin distinción de sexos, son admisibles en los empleos y cargos públicos, según su mérito y capacidad, salvo las incompatibilidades que las leyes señalen».

I transcendental seria la reforma educativa, tan demanada des de tots els sectors. Es produiria un important descens de l'analfabetisme; es van crear nombroses escoles de xiquetes; s'establiria la coeducació en instituts i escoles normals; i, fomentat per la creació d'instituts públics, augmentaria el seu accés als estudis de Batxillerat, fet que tindria la seua continuïtat en la universitat de manera que, encara que la presència en les facultats fóra, en el seu conjunt, força minoritària, quan al gener del 1933 es va inaugurar el nou pavelló de la Facultat de

Filosofia i Lletres de la Ciutat Universitària de Madrid, la premsa va expressar la seua sorpresa perquè aquesta Facultat:

«tiene quinientos alumnos. Más de cuatrocientos son señoritas, y menos de un centenar son varones. La mujer española ha invadido las aulas universitarias este curso, en un oleaje de juventud y belleza. Esta femenil avalancha ha forzado a la Facultad a trasladarse al moderno edificio donde hoy se encuentra. La primera pobladora de la Ciudad Universidad ha sido la mujer!». (Rodríguez 2009:476)

La modernitat, prefigurada als anys vint, quan es van crear espais com el Lyceum Club (Mangini, 2001), esclata i dóna lloc a la construcció d'un nou model de dona republicana, ciutadana de ple dret, que sorgeix en els ambients més progressistes, i és continuïtat de les modernes anteriors però afegint, ara, el gaudir de la ciutadania, fet que marcarà la seua activitat en ampliar el seu espai d'actuació al públic.

La difusió del model de ciutadana que treballava, feia esport i qüestionava el paper de domesticitat influirà en l'imaginari col·lectiu de manera que es configurarà una nova feminitat que trobarà els seus espais de difusió en els mitjans de comunicació.

El cine, la premsa, les revistes, la fotografia i l'art seran els transmissors de les imatges d'aquestes dones que han accedit al món de l'esport, bé siguen tenistes (Lilí Álvarez), esquiadores, nadadores (Carmen Soriano), atletes, aviadores (Pepita Colomer) o membres de les avantguardes culturals, productores d'art dins dels nuclis de la modernitat. Pintores com Maruja Mallo, Remedios Varó, Ángeles Santos, Manolita Ballester... Periodistes com Josefina Carabias, Magda Donato o M. Luz Morales. Actrius de teatre com Margarida Xirgu. Escriptors com Concha Méndez, M. Teresa León, María de la O Lejárraga, María Martínez Sierra, Rosa Chacel, Ernestina de Champourcin, Carmen Conde... són algunes de les que intentaren participar en la modernització de l'Estat espanyol i gaudiren d'un paper important en les seues transformacions socials, encara que foren, fins ara, invisibilitzades o menyspreades.

Aquest empoderament que, poc a poc, anaven adquirint les va fer conscients de les seues possibilitats i de les imatges que, fins aleshores, d'elles s'havia donat i, tot plegat, exigiren «que se diera de ellas otra imagen más real o contribuyendo a ello al ofrecer su pròpia mirada sobre sí mismas» (Quiles & Sauret 2002: 8).

És per això que l'allegoria de la Segona República, diferent, en part, de la Primera, recupera la matrona amb barret frigi, i el lleó, encara que ubica aquest al seu costat i no als seus peus, i afegeix una sèrie de símbols que intenten mostrar el progrés, la justícia i la llibertat que aquesta durà a la nació: en les mans una balança (la justícia), la túnica blanca, oberta, ensenyant de manera destacada una cama, un pit... (la llibertat), en l'altra mà la senyera tricolor (roja, groga i morada), i tota una escenografia on apareixen llibres, flors, fàbriques, bous llaurant,

encluses (el treball), vaixells, màquines, trens... (el progrés), el lema revolucionari de «llibertat, igualtat, fraternitat»...

El 1931, l'any de la proclamació de la Segona República, fou el de la commemoració del centenari de la mort per garrot vil de Mariana Pineda. L'allegoria de la República, similar a la *Marianne* francesa, passarà a estar denominada popularment *Marianita*, en una identificació que va més enllà de la traducció castellana del nom francès i evoca, identificant-les, unint-les en un únic cos femení, la figura al·legòrica francesa i la memòria històrica de la heroïna granadina que va morir per brodar en morat la senyera verda dels liberals.

La matrona republicana, que unifica el concepte de nació i la forma d'estat, és ara un emblema de la llibertat i de la sobirania popular, i, d'acord amb els nous temps, la vella matrona, malgrat seguir els canons de l'estètica clàssica, s'ompli de sensualitat, de manera que «la bellesa femenina etèria de temps de la monarquia es carrega de sensualitat amb la democratització de la política». (Campos 2010: 76).

La força de la modernitat aconseguirà que, més enllà de la clàssica al·legoria oficial, el símbol de la república siga l'efígie i el cos d'una dona moderna, d'una ciutadana. Un exemple excel·lent serà la pintura de Teodoro Andreu, on una figura femenina, vestida a la moda dels anys 30, substituirà la túnica per un vestit sense mànegues i d'escot ample, durà els cabells curts i el barret frigi, s'emboïca en la senyera tricolor, i, en el pit, lluirà la tradicional joia però amb l'escut valencià. La identificació entre la modernitat de la nació i la del seu cos polític, ara sí conformat també per les dones, és perfecta.

Cal dir que aquesta al·legoria d'una Espanya moderna, representada per una dona alegre, contemporània, no és patrimoni exclusiu de l'esquerra. L'estètica del feixisme, moviment avantguardista als anys 20 i 30, s'intentaria copiar pels fundadors de Falange creant «l'estil falangista», una alternativa atractiva i actual de la dreta, front al conservadorisme i el tradicionalisme de la CEDA. José Antonio Primo de Rivera afirmaria: «nosotros queremos una España alegre y faldicorta», i les primeres falangistes, universitàries del SEU, eren una fidedigna representació, des d'una perspectiva estètica, de les modernes ciutadanes republicanes. El cos femení de l'Espanya republicana seria, doncs, «faldicorta i alegre».

Però aquesta moderna encarnació femenina de la nació i la república espanyola desapareixerà al mateix temps que les ciutadanes republicanes. El triomf del franquisme significaria la derrota de la modernitat, la supressió dels drets ciutadans i del sufragi universal, i, al mateix temps, del cos femení com a representació d'Espanya perquè, de manera progressiva s'aniria substituint la tradicional matrona pel mapa de la península. L'allegoria d'Espanya seria, majoritàriament, la del territori, i la desaparició del protagonisme de les dones, la seua invisibilitat i marginació de l'àmbit públic correria paral·lela a l'esborrat de la *Marianita* republicana, i Espanya perdria, de manera progressiva i definitiva, el seu cos femení.

LAS COMPLEJIDADES DE LA MODERNIDAD EN EL ARTE FIGURATIVO: VALENCIA DE UNA DICTADURA A OTRA

TEXTO:

Rafael Company

Director del MuVIM

Amador Griñó

Jefe de exposiciones del MUVIM

Con anterioridad a la proclamación de la Segunda República ya existía, sobre el solar hispano, una efervescencia artística que podría recibir los apelativos de moderna o rupturista. Al fin y al cabo la dictadura primoriverista no fue, a pesar de la represión, las actuaciones censoras y las querencias hacia el casticismo, la *máquina* totalitaria que hubiera podido ahogar completamente la disidencia política y estética.

Más tarde, ya durante la vigencia del período republicano y ciñéndonos al campo del arte figurativo, junto con los plurales lenguajes visuales perceptibles popularmente como modernos –que se veían influidos por el art-déco y/o miraban con complacencia hacia determinados planteamientos vanguardistas europeos–, a las tierras españolas se contemplaban pervivencias, e incluso *rémoras*, que remitían a tradiciones ancladas en épocas pasadas: las innovaciones no estuvieron solas, pues, entre 1931 y 1939, y los nuevos gobernantes no impusieron un solo canon a través de una política cultural dirigista en extremo.

Además, también en el seno de los tiempos republicanos, si es muy cierto que los códigos icónicos *avanzados* empararon una buena porción de las proclamas culturales, y cívicas, izquierdistas y/o estuásiasticamente republicanas, no es menos verdad que la estética renovadora se extendió –cuando fue el caso– por el paisaje comunicativo de signo derechista y ultraderechista, también republicano parcialmente: esta extensión solamente puede sorprender a todos aquellos que olvidan, por ejemplo, la intimísima relación existente entre las autoridades del fascismo mussoliniano y la vanguardia futurista y sus derivadas.

Instaurado el franquismo –y, con él, la férrea censura con carácter general, y la autocensura, la represión o el exilio de los creadores de izquierdas–, en España se continuaron observando estéticas que se habían considerado rupturistas en los años treinta, por más que aquel ejercicio de modernidad no lo fuera a todos los efectos sino que se diese –fundamentalmente– en determinados ámbitos del régimen comandados por *nacionalsindicalistas* indubitados: una especie de herencia residual de cuño falangista que ni se tiene que menospreciar ni puede hacer olvidar las tendencias tradicionalistas, hegemónicas en la mente del «Caudillo» y en el paisaje cultural y social de su dictadura.

Todas las realidades anteriores –entrelazadas y acontecidas entre las postrimerías de la presencia en el poder de Miguel Primo de Rivera y la ausencia omnipresente de su hijo, José Antonio– negarían la superposición mecánica entre los ritmos y las pulsiones de la cultura y las pulsiones y los ritmos de la política. Pero, ¿por qué razón tendríamos que creer en esta superposición? ¿Por qué tenemos que establecer,

como verdad inamovible y casi matemática, que las corrientes estéticas y intelectuales –y las transformaciones sociales– se corresponden siempre fielmente, especularmente, con las metamorfosis en los sistemas de gobierno y con la estricta obediencia ideológica? El poeta catalán Vicenç Altaió i Morral lo ha dicho con palabras muy ajustadas: «Las revueltas estéticas son revueltas culturales y la cultura pasa por encima de las vicisitudes de la fatalidad política».

Es evidente que si comparamos la apertura que define la llegada de la Segunda República con el clima dictatorial anterior, o que si contrastamos la creatividad esperanzada del asentamiento de la *Niña bonita* con las constricciones del nacionalcatolicismo de Franco, el paréntesis republicano –una buena parte de él, como mínimo, para ser exactos– aparece como una época luminosa y proclive hacia la renovación y la multiplicación de las iniciativas. Carmen Gracia afirmó –en el apartado dedicado a «El parèntesi republicà» de la *Història de l'art valencià* (publicada en Valencia por la Institució Alfons el Magnànim en 1995)– que, a pesar de que los movimientos (traducimos) «más innovadores en arquitectura, escultura y artes gráficas se producen en el corto período de la década de los treinta», «no es posible considerar la situación política como único determinante de las innovaciones culturales de la época». Justamente por eso esta autora remarca que,

«Quizás sería más exacto considerar que la favorable coyuntura política, con un mayor aperturismo ideológico, actúa favorablemente sobre procesos culturales ya iniciados, proporcionándoles medios idóneos de manifestación. La necesidad de crear y promocionar una imagen nueva de acuerdo con el nuevo sistema político estimula las inclinaciones reformistas de la clase política. Aumentan las oportunidades de trabajo para artistas de vanguardia y los instrumentos de difusión y contraste de las nuevas experiencias». (p. 405-406)

Para insistir todavía más: la bandera tricolor roja, amarilla y morada habría guarecido, nolens volens o con convicción, a todos aquellos que –no sólo desde el campo estético– estaban más decididos a la apertura a Europa y también, como se hizo evidente a pesar de las tensiones, a los que trabajaban por la afirmación de la pluralidad lingüística, cultural y política de la Iberia con capital estatal en Madrid. Pero a pesar de la existencia de estas certezas, al acercarnos al universo de los años treinta del siglo XX estamos pisando un terreno lleno de matices y, a veces, de sombras no solamente estéticas. Y es justamente al reconocer esta complejidad cuando nos damos cuenta de que las cosas no son tan diáfanas como podría parecer a voz de pronto. Aquí radica la apuesta más profunda del conjunto de la exposición realizada por el Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat, MuVIM, y la publicación que tienen en las manos: *La modernidad republicana en*



Valencia. *Innovaciones y pervivencias en el arte figurativo (1928-1942)*. En todo caso, como se ha visto, desde una perspectiva cronológica el subtítulo de la iniciativa también hubiera podido ser *Entre el primer Primo de Rivera y el segundo*.

Nos referimos a una modernidad que queremos ejemplificar en Valencia, la ciudad que hace ochenta años fue capital provisional del gobierno republicano y, por supuesto, el municipio más poblado del territorio que, justamente durante aquellos tiempos, fue conocido muy a menudo con la expresión País Valenciano. Nuestro *Cap i Casal* de entonces aparecía transformado en aspectos como por ejemplo el urbanismo y la arquitectura, la devoción popular por el cine ya sonoro entonces, los usos tipográficos y las cubiertas de las ediciones, o la presencia sobre los muros de carteles modernos o no tanto que, además de anunciar productos comerciales, tan pronto comunicaban la celebración de fiestas de fallas, ferias de julio o ferias muestrario internacionales, como corridas de toros –en este último caso con una abrumadora hegemonía de las ejecutorias conservadoras, todo ha de decirse. Unos ejemplos del arte gráfico, todos estos carteles, que desde 1936 fueron acompañados por los que difundían desde los muros las pasiones dramáticas de la Guerra Civil: el conflicto que constituye, por desdicha, una de las convulsiones bélicas más definitivas del período de entreguerras en Europa y en el mundo.



Volvemos unos años atrás para evocar nuevamente, para *imaginar*, la Valencia prebélica, la capital republicana que –después de la Primera Guerra Mundial– había participado de un ciclo de expansión económica y que sería sobrevolada por el autogiro de Juan de la Cierva y, todavía con más envidia, por el LZ 127 *Graf Zeppelin*, el dirigible que nos ha permitido –mediante las fotografías supervivientes, en algún caso trucadas, de los majestuosos desplazamientos sobre la catedral valentina– disponer de unas de las imágenes más evocadoras de nuestro pasado.

Hablamos también, en cualquier caso, de una Valencia donde el republicanismo blasquista conservó la alcaldía hasta que el Frente Popular lo desalojó del poder en 1936: esto introduce un matiz interesante en el ámbito de las relaciones entre política y cultura a nivel local, en atención al cordón umbilical que unió al partido de Vicente Blasco Ibáñez con las estéticas del escultor Mariano Benlliure y del pintor Joaquín Sorolla, en paralelo a los fuertes vínculos personales existentes entre el escritor apasionadamente republicano y dichos artistas: conviene recordar, por ejemplo, que el estilo sorollista había sido considerado moderno en su nacimiento pero que –con el paso del tiempo y posteriormente a las vanguardias artísticas– se había convertido en una tradición no precisamente aperturista.

El lector tiene que saber que las exhibiciones «La modernidad republicana en Valencia» y su paralela, «Modernidad tipográfica. Imagen y palabra», se enmarcan, en todo caso, en la voluntad del Área de Cultura de la Diputación de Valencia de poner a disposición de la opinión

pública, y de los estudiosos, el riquísimo patrimonio bibliográfico, documental y artístico custodiado por la corporación provincial: las exposiciones en cuestión son, haciendo seguidismo de esto, solamente las primeras de una serie de iniciativas monográficas que girarán en torno a las citadas colecciones y que, en consecuencia, exhumarán un buen número de materiales inéditos, o poco vistos, además de otros muy conocidos. Hablamos de actuaciones que trazarán una de las líneas expositivas y de publicaciones de la nueva etapa del MuVIM, coordinado al efecto con el Arxiu General i Fotogràfic de la Diputació e, igualmente, con el Servei d'Administració de Patrimoni i Manteniment de la misma institución. En este sentido nos sentimos *herederos* del proceder que hizo posible la celebración, en 1991, de la muestra «Mirando una época». La pintura en la Diputación de Valencia de 1860 a 1936», o, en 2014, de la exhibición en el MuVIM de la exposición «Patrimonio documental del Archivo General y Fotográfico de la Diputación de Valencia». En cuanto a la exhibición «Patrimonio artístico: Dibujo y pintura de la Diputación de Valencia», también programada en nuestro museo en el mismo año 2014, se tiene que hacer mención de que no incorporó ninguna de las pinturas que, ejecutadas por los pensionados artísticos de la Diputación, están datadas en tiempo de la Segunda República.

De entre todo el abanico de posibilidades que abre el acceso al fondo patrimonial de nuestra corporación preferido, referido al período republicano y en los años precedentes y subsiguientes –y localizado en la biblioteca del MuVIM, en el archivo mencionado y en otras muchas dependencias de la institución–, hemos escogido un número reducido de obras, pero que consideramos suficientemente significativo. Y hemos solicitado la colaboración generosa de instituciones valencianas y foráneas –radicadas en las ciudades de Barcelona, Salamanca y Toledo–, y de particulares, para completar nuestra elección con ejemplares que nos han parecido muy relevantes: imprescindibles para redondear el discurso de algunas partes de las dos exposiciones, para conformar un apartado específico o, incluso, para mostrar al público la existencia otros ámbitos temáticos susceptibles de ser tratados. La presencia de las denominaciones de las numerosas instituciones prestadoras en los títulos de crédito de «La modernidad republicana en Valencia» y de «Modernidad tipográfica», y en los catálogos, así como la referencia a personas con nombres y apellidos es el testimonio de una colaboración que nos honora y que, por si alguien lo duda, nos ha permitido mejorar en mucho nuestro planteamiento inicial. Citaré dos casos como ejemplo, referidos solamente a la exposición sobre arte figurativo; en primer lugar nos referiremos a la presencia, por primera vez en el seno de un mismo recinto expositivo y gracias a la amabilidad de Cristina Pons Claros y del Ayuntamiento de Sueca de un conjunto iconográfico enormemente sobrecogedor: las obras *La Piedad* –con el miliciano muerto–, la *Alegoría de la República* y el boceto de esta última pintura, las tres debidas a la mano de Alfredo Claros y las tres escondidas durante décadas en



atención a la existencia de la dictadura franquista, un régimen que – como los otros de esta naturaleza– no podía consentir la libre oposición en el terreno de los hechos ni, tampoco, en el campo de las ideas.

Los visitantes del MuVIM recorrerán con la contemplación de estas obras de Claros un periplo estético y más que estético, de interés artístico y cívico indudable, acogido en el interior de una propuesta que pretende ser –lo intenta, como mínimo– socialmente útil más allá de los círculos de especialistas.

El segundo ejemplo tiene un doble vector: por un lado hace referencia a la exhibición, gracias a la iniciativa de coleccionistas valencianos, de todos los formatos conocidos del diseño de Arturo Ballester –editado en el año 1937 por las Consejerías de Cultura y Propaganda del Consejo Provincial de Valencia– que incorporaba el eslogan *El País Valencià a l'avantguarda d'Iberia* (El País Valenciano a la vanguardia de Iberia), uno de los iconos de los años de la Guerra Civil en Valencia. El más pequeño de estos formatos es un díptico que incluye en su interior una dedicatoria tan impactante como (traducimos) «A los valencianos que en los ejércitos de tierra, mar y aire luchan y ofrendan en todo momento su vida por una humanidad y por una patria libre».

El otro vector ha sido posible mediante la participación de instituciones públicas y de propietarios privados: mostrar buena parte de los muchos enfoques, sesgos, con los que los artistas plásticos abordaron, entre el ocaso de la dictadura de Primo de Rivera y los inicios de la Franco, el *topos* de la mujer vestida –o desvestida– de labradora valenciana. Por citar algunos ejemplos muy significativos: desde la cabeza multiplicada –y casi propia del cartel cinematográfico– de Ballester a la figura alegórica de la victoria franquista, pasando por la eclosión de *Valencianas* de Luis Felipe Usabal, por la labradora desnuda casi convertida en franja de la *Senyera* de Luis Dubón, o por la desnudez pletórica elaborada por Fernando Cabedo Torrents para participar en el concurso del *cartell* de la Feria de Julio de 1934.

Unas últimas acotaciones: la primera, sobre la cronología que la más grande de nuestras exposiciones. El año escogido para el inicio es 1928, cuando Josep Renau expuso su obra exitosamente en Madrid y Amadeo Roca Gisbert terminó –para conseguir la pensión de pintura de la Diputación de Valencia– un lienzo tan singular, en el contexto valenciano y peninsular, como *Prestando socorro a las víctimas de un accidente automovilístico*.

No en balde Carmen Gracia, en el libro antes mencionado, databa en el año 1928 el momento en que algunos artistas valencianos daban por acabado el ciclo del sorollismo y empezaban a mostrar un verdadero «interés por una nueva concepción de la representación objetiva». Por lo que respeta al otro extremo de la horquilla cronológica, lo hemos fijado en 1942, cuando –después del paréntesis abierto por la guerra– se restableció el sistema de pensiones que la Diputación de Valencia concedía a los jóvenes escultores y pintores. Aquel mismo año, por cierto,



la Feria Muestrario Internacional de Valencia difundía un cartel donde el caduceo de Hermes o Mercurio se ornaba no de las serpientes al uso, sino de unas cintas con contenido vexilológico: las banderas de muchos países del mundo y, en lugar muy destacado, además de las de España y Portugal –los estados del Pacto Ibérico–, aparecían las de las potencias del Eje, es decir, la Alemania hitleriana, la Italia de Mussolini y el Japón posterior a Pearl Harbour; eran los signos de los tiempos.

La segunda, y postrera, de las acotaciones que aquí se harán se encuentra relacionada con el interés que la Segunda República despierta en el seno de nuestra sociedad. Es en atención a las controversias académicas y a las polémicas cívicas y partidistas que desata, que un museo sostenido con fondos públicos cómo es el MuVIM se tiene que mover en latitudes alejadas de la mitificación superficial y del revisionismo extremo, actitudes las dos que contribuyen a oscurecer la dimensión real de los hechos históricos. Así pues esta es una buena ocasión para demostrar que nuestro museo es, desde ahora, una entidad dedicada más a crear dudas que no a difundir afirmaciones categóricas, y muy dispuesta a participar en el debate cívico con la aportación plural de materiales para el análisis y la reflexión. En este sentido podremos llegar a resultar una entidad incómoda para los abanderados del discurso único, sea el que sea el cuño de la pretensión uniformizadora; pero llegar a ser todo esto será un timbre de gloria –y grande– para un museo que en su reabierta exposición permanente rinde homenaje a los que se decidieron a pensar por sí mismos. *Sapere aude* –la famosa máxima de Immanuel Kant que propugna el atrevimiento de saber– es irrenunciable, en efecto, también en el MuVIM. Irrenunciable particularmente cuando de lo que se habla es de la modernidad republicana en Valencia: la solvencia de la nómina de los autores del catálogo es una muestra indudable de ello.

Valencia, 11 de febrero de 2016



LA SEGUNDA REPÚBLICA, LA MODERNIDAD DEMOCRÁTICA

TEXTO:

Ismael Saz Campos

Universidad de Valencia

Ferran Archilés Cardona

Universidad de Valencia

La República proclamada en los balcones y en las plazas de toda España entre el 13 y el 14 de abril de 1931 fue la culminación de un proceso político y social que había hecho de la idea de la República una esperanza de futuro y también un mito.

A pesar de la brevedad de las experiencias de los regímenes republicanos en España, el republicanismo tenía una historia de raíces profundas que se adentran en el siglo XIX. El caso valenciano es, de hecho, un ejemplo de la existencia y el mantenimiento de una tradición republicana popular sin la cual no es posible entender buena parte de nuestra historia contemporánea. La brevedad, sin embargo, de la Primera República –liquidada *manu militari* y afectada de profundas divisiones– dejó un legado ambivalente y amargo. El ideal republicano se mantuvo y se hubo de reinventar en los sesenta años que van desde la Primera República hasta el 1931. La Segunda República era heredera de aquellos ideales ochocentistas que habían conseguido acabar de manera incruenta con la monarquía. Pero sería también una experiencia de naturaleza bien diferente.

La idea de la República fue siempre en España alguna cosa más que una propuesta de régimen de gobierno y de Estado, alternativa a la de la monarquía. Profesar ideas republicanas fue sinónimo de defender la más amplia participación democrática, todo proponiendo el sufragio universal y la incorporación de los sectores populares y un modelo de progreso y cambio social. Los republicanos españoles, sin embargo, se caracterizaron por su división continuada y la incapacidad efectiva de poner en práctica sus ideales. Bajo el régimen de la Restauración borbónica (entre 1875 y 1923) los republicanos –que todavía se lamían las heridas dejadas por el fracaso de la Primera República– consiguieron pasar del extramuros del sistema político a representar –juntamente con el catalanismo y el socialismo, pero con un alcance social mucho más grande– la expresión de la voluntad de cambio (Duarte, 2013). Es muy cierto que sus propias carencias, pero también la naturaleza del régimen político que había diseñado Antonio Cánovas, hicieron que el republicanismo no pudiera ni soñar lograr sus objetivos. Con todo, fue capaz de obtener una fuerza considerable entre sectores populares y de las clases medias en las ciudades más grandes del país –entre ellas Valencia y Castellón–, e incluso se fue extendiendo por las áreas rurales españolas, donde las dificultades para su implantación, y en general para el juego limpio electoral, eran más grandes.

Irónicamente, nadie ayudó tanto a los republicanos a superar sus limitaciones, como sus enemigos. El golpe de estado del general Primo de Rivera en septiembre de 1923, un golpe militar que había contado con el beneplácito del rey Alfonso XIII, supuso el fin del régimen restauracionista y del sistema liberal parlamentario. La acción de los

republicanos, como la del resto de las fuerzas democráticas, quedó parada o lanzada a la clandestinidad. Pero la suerte de la monarquía quedaba ligada a la suerte del régimen dictatorial. Si bien el impulso *regeneracionista* de la dictadura pudo sostener su inicial popularidad, la deriva del régimen provocó la caída ruidosa de Primo de Rivera y un descrédito imposible de cambiar. Si el republicanismo al 1923 era una fuerza importante, pero una amenaza relativa a la estabilidad del sistema restauracionista, el 1930 estaba convirtiéndose en una alternativa, puede ser que la única a una monarquía desprestigiada y a todo aquello que representaba; estaba convirtiéndose de nuevo y más que nunca, en una esperanza. El régimen de la Restauración había pasado ya por momentos difíciles, como por ejemplo el 1898 con la pérdida de los restos del imperio colonial y desde el 1917, con la escalada de la crisis social. Ahora, sin embargo, ya no era posible hacer marcha atrás.

El 17 de agosto de 1930 se celebró la reunión que daría lugar al que sería conocido como Pacto de San Sebastián. Con la presencia de fuerzas republicanas y catalanistas y galleguistas –a las cuales se añadieron en breve los socialistas– se llegó a un acuerdo sin precedentes para impulsar la llegada de la República. La República ya no sería solo un asunto en manos de los republicanos históricos: era la opción de toda la oposición al régimen. Si bien se planteó una huelga general y un pronunciamiento militar –la primera no llevó a término y el segundo fue fallido– el cambio de régimen tuvo lugar con un mecanismo estrictamente democrático, unas elecciones.

El 12 de abril de 1931 se celebraron elecciones municipales, que fueron entendidas como un plebiscito a la monarquía y no como unas elecciones destinadas simplemente a conformar ayuntamientos. Las fuerzas republicanas acudieron unidas en una alianza de republicanos y socialistas. El resultado manifestó que el voto en las ciudades y en las áreas más dinámicas de la sociedad española había sido mayoritariamente partidario de la coalición republicana. La *fiesta republicana* estalló tan pronto como se supieron los resultados: la esperanza y el mito de la República ocupaba por fin las calles (Cruz, 2014). El rey, además, abandonó Madrid y se marchó al exilio.

ESPAÑA EN LA ERA DE LOS EXTREMOS

Pero en contraposición con esta esperanza, una parte bien significativa de la sociedad española vivió la llegada de la República con un sentimiento del todo diferente. No es ninguna casualidad que la misma noche del 14 de abril, fuerzas monárquicas empezaran a conspirar contra el nuevo régimen. Pero en los sectores de la derecha más conservadora, reaccionaria, la República y la democracia eran el preludio de la disolución social, de la revolución. La posición de las fuerzas conservadoras españolas fue en conjunto más compleja, como veremos, pero la lectura más extrema marcó el terreno de los temores compartidos. Nada, sin embargo, sería más inadecuado a partir de este terreno,

ciertamente bien adobado para la disputa, que plantear una lectura teleológica que dirigiera inevitablemente a la Guerra Civil. Nada sería más inadecuado que incurrir en la metáfora de las «dos Españas» como un disparo inmóvil de la historia contemporánea española y de la cual la guerra sería el corolario.

Las tensiones que caracterizaron una parte significativa de la experiencia de la Segunda República fueron la declinación local de un campo de enfrentamiento y conflictos que se extendió por todas partes de la Europa entre las dos guerras mundiales y sin ninguna peculiaridad española. Una larga tradición interpretativa (que arranca al menos de los lamentos de los autores del 98) ha tendido a insistir en la anomalía de la trayectoria histórica española contemporánea. Una anomalía que se explicaría por una fallida incorporación a la modernidad, de la mano del fracaso combinado del liberalismo político y de la revolución industrial, en el siglo XIX. De esta manera España habría sido un país abocado al retraso. Pero, una sólida producción de estudios y análisis ha puesto en duda este relato desde hace ya más de dos décadas. Si bien la trayectoria económica y social española del siglo XIX y del primer tercio del siglo XX no está exenta de contradicciones y problemas, la visión del fracaso y la anomalía es insostenible (y deriva más bien de aplicar una perspectiva comparada inadecuada que de una correcta comprensión del contexto mediterráneo en que España se insertó). Las tensiones sociales y políticas de la España de los años treinta no son el resultado de un país anómalo y retrasado, muy al contrario son el exacto paralelo de lo que estaba pasando en Europa en aquella coyuntura. La República nació y trató de consolidarse en un contexto verdaderamente turbulento, afectado por los efectos del crac de 1929, y en medio del que se ha denominado la «guerra civil europea» (Traverso, 2009) y del cual la Segunda Guerra Mundial sería la trágica consecuencia.

Una vez acabada la Primera Guerra Mundial, con el derrumbamiento de los regímenes autoritarios europeos –Rusia, Austria-Hungría y Alemania– y la eclosión de las nacionalidades, se abrió un proceso, casi inédito en la historia europea, de triunfo de los sistemas parlamentarios ligados a una efectiva democratización. El carácter democrático, nacional y republicano estaba presente en la mayoría de las nuevas constituciones que se esparcieron por Europa, con la de Weimar al frente. Además, estas constituciones sancionaban –lo cual las distanciaba de la tradición liberal decimonónica– los contenidos sociales, los derechos sociales (Mazower, 2001). Pero esta floración duró poco, se marchitó con rapidez. Con la excusa del anticomunismo como pretexto y, en general, con la reacción por parte de los sectores conservadores ante los adelantos sociales de las clases trabajadoras, se puso en marcha un proceso de involución, de reflujo democrático, en el cual la llegada al poder de Mussolini a Italia fue un aviso.

A menudo se ha señalado una larga lista de fracasos atribuibles al régimen republicano español del 1931, pero en general se incide en

su incapacidad de arraigar, de construir unas bases sociales amplias para legitimar un sistema democrático duradero. Evidentemente, la brevedad de los cinco años republicanos tiene mucho que ver. Pero hay que insistir, sobre todo, en el hecho que cuando la República fue proclamada la democracia se batía en retirada en toda Europa. En el 1933, además, Hitler llegó al poder y puso en marcha la liquidación de la República de Weimar y al año siguiente fue el turno de Austria. A mediados de los años treinta la totalidad de la Europa central, oriental y mediterránea había visto destruidos los sistemas democráticos, con sólo dos excepciones: Checoslovaquia y España.

La Segunda República propició el marco democrático más ancho y tolerando de la historia política española contemporánea. Esto facilitó la aparición y el ejercicio de plena libertad de expresión pública de todas las tendencias y sensibilidades, la cual pudo contribuir, pero, a la inestabilidad del régimen (Forcadell, Suárez Cortina, 2015). En el escenario de entreguerras la acomodación de las fuerzas políticas no fue fácil, ni estuvo exenta de contradicciones. El marco republicano se sostuvo en base a las fuerzas políticas declaradamente republicanas, tanto de izquierda como de derecha. Con el tiempo Manuel Azaña (escogido diputado por la circunscripción de la ciudad de Valencia el 1931) ha acabado para convertirse en el símbolo de este republicanismo de bases sociales limitadas pero gran capacidad de iniciativa política. Azaña, a pesar de que su perfil público e intelectual parecía apuntar en un sentido diferente, aconteció la gran esperanza y el gran símbolo de la República, lo cual lo dirigió finalmente hasta la Presidencia de la república misma (Juliá, 2008). Pero si bien llegó a encarnar como nadie (y mucho más que el presidente Alcalá Zamora) la República, esto lo convirtió inevitablemente en el enemigo a batir, a satanizar: el «Monstruo» como lo bautizó la derecha. Azaña nunca dispuso ni de un partido ni de una base social suficiente. Quizás por eso entendió que la República no sería viable sin el concurso activo de la clase trabajadora y sus expresiones políticas, singularmente el PSOE, así como del catalanismo (lo cual implicaba poner en marcha una política en favor del Estatuto). En cambio, la actitud del republicanismo histórico, simbolizado en el Partido Radical de Alejandro Lerroux fue muy diferente y su política errática. Lerroux era un hombre de la vieja política y el lerrouxismo difícilmente podía adaptarse a las nuevas necesidades. Una lectura benévola ha presentado los radicales como el partido de centro –en una España dividida– que no pudo ser. Pero el bien cierto es que la carencia de coherencia y el oportunismo (al gobernar con las fuerzas de la izquierda el 1931 y con la derecha tres años más tarde) lo sentenciaron. Los lerrouxistas perdieron el apoyo de las amplias bases sociales del republicanismo histórico, y a la postre, como en el caso del histórico PURA valenciano, el partido blasquista, lanzaron por la ventana su historia y su patrimonio.

El PSOE se convirtió en las elecciones generales de junio del 1931 en la primera fuerza política española y capitalizó una parte significativa del

voto de las clases trabajadoras, lo cual los convirtió en una fuerza decisiva (también en el ámbito sindical con la Unión General de Trabajadores, a pesar de que el mundo sindical contaba también con la pujanza del sindicalismo anarquista, políticamente muy complejo). Los socialistas españoles apostaron por la consolidación de la democracia republicana, y apoyaron a uno programa reformista, no revolucionario. Sólo cuando creyeron amenazado este proyecto, con la posibilidad y finalmente llegada al poder de la CEDA, su comportamiento se radicalizó. El inicio de las políticas rectificadoras que puso en marcha la alianza entre los lerrouxistas y la CEDA significó –en medio del contexto ya descrito en Alemania y Austria– la liquidación del programa de reformas sociales. El apoyo a la revuelta de octubre del 1934 es la síntesis de las tensiones y contradicciones del PSOE. El protagonismo logrado por Largo Caballero, en detrimento de Indalecio Prieto, supuso el triunfo de una propuesta de escasa visión política. Largo Caballero había mostrado a lo largo de los años su camaleonismo, y su manera de entender el socialismo como si este se tuviera que conseguir por la tarea de un solo ministerio. A pesar de su peso en la UGT, el largocaballerismo no consiguió imponer la línea del partido, como las elecciones de febrero del 1936 demostraron.

La tensión desplegada entre una política de rectificaciones, por un lado, y el miedo a las reformas sociales, de la otra, marcaría todo el período republicano. La derecha española no fue mayoritariamente republicana (con la excepción hecha de nombres como los de Alcalá Zamora o Miguel Maura) y se sintió alienada desde el primer momento de la Constitución de 1931. Pero el conjunto de fuerzas agrupado finalmente bajo la Confederación Española de Derechas Autónomas (CEDA) de José María Gil Robles optó para defender la accidentalismo de las formas de Estado (mientras que los sectores monárquicos se agruparían finalmente en Renovación Española). La derecha conservadora y el catolicismo oficial se movían en la línea del *ralliement* pero quedaron atrapados en el reflujó antiliberal y antidemocrático de los años de entreguerras (González Calleja, 2011). Las reformas del primer bienio de gobierno republicano fueron juzgadas como revolucionarias y su horizonte fue netamente el de la rectificación, es decir, pararlas o abolirlas. La derecha española, como ya habían hecho buena parte de las derechas europeas, entró de pleno en la dinámica de la radicalización conservadora y aun reaccionaria. Gil Robles, representando de una derecha conservadora y católica tradicional, entró e hizo entrar la CEDA en una dinámica de fascistización ideológica, manifestando una fuerte pulsión antiparlamentaria y antiliberal (Saz, 2004). Desde esta perspectiva, cualquier reforma era vista como un paso en la línea revolucionaria. El Partido Comunista Espanyol fue estrictamente irrelevante en la política republicana antes de la guerra, pero esto no impidió levantar el fantasma del peligro comunista. A su vez, las rectificaciones puestas en marcha el 1933 y el tono creciente de Gil Robles y la CEDA trajeron la izquierda obrerista a interpretar la situación como el paso

previo al triunfo del fascismo. Fue esta percepción contrapuesta la que los actores históricos experimentaron y por lo tanto la que orientó sus acciones y reacciones. La dialéctica fascismo/comunismo o anticomunismo/antifascismo fue ganando protagonismo al lenguaje político europeo de los años treinta, tanto en España como Europa y finalmente a la Segunda Guerra Mundial.

LOS LÍMITES Y POSIBILIDADES DE LA POLÍTICA REPUBLICANA

Las líneas principales de las políticas del bienio 1931-1933 se orientaron, pero, en un sentido básicamente reformista (González Calleja et. al., 2015). Cuatro fueron los ejes principales. En primer lugar la reforma agraria, una vieja aspiración no tanto de la izquierda obrera como del regeneracionismo español finisecular. La reforma agraria como clave del progreso del país (respondiera o no a la realidad en el primer tercio del siglo XX de una economía globalmente más compleja que la de un país estrictamente agrario) logró el grado de mito. Fueron las que serían las esperanzas depositadas, pero, el alcance fue verdaderamente limitado, hasta el punto que el desencanto se extendió entre las filas republicanas mismas y contribuyó, de hecho, a la derrota electoral del 1933. En segundo lugar, las reformas vinculadas en el mundo del trabajo, específicamente a la protección de los derechos laborales de los trabajadores y la protección social. La Constitución definió España como una república de «trabajadores de todas clases», en aquello que fue una fórmula osada. Pero las políticas sociales puestas en marcha estuvieron en consonancia con los desarrollos que Gran Bretaña, Francia o los países escandinavos ensayaban. En tercer lugar fue decisiva la denominada cuestión religiosa, que se convirtió en uno de los factores de enfrentamiento más claros entre las izquierdas y las derechas. En realidad el cleavage clericalismo/anticlericalismo era uno de los aspectos ideológicos más característicos de la política española al menos desde final del siglo XIX. La política republicana se dirigió a implementar una separación efectiva –y constitucionalizada– entre el Estado y la iglesia, y que tenía que afectar especialmente al ámbito educativo. No fueron reformas más radicales que las que la Tercera República francesa había puesto en marcha (y que la iglesia francesa ya había asumido). La diferencia no fue la intensidad, sino el momento. El estallido de brotes anticlericales –tan limitados en número como divulgados– los días inmediatos a la proclamación de la República reforzaron la sensación en la derecha española que las reformas eran un ataque, y su posición fue inamovible. Probablemente nada contribuyó tanto a la imagen de las «dos Españas» (que en realidad era una expresión acuñada originalmente para describir Francia) como este enfrentamiento. En cuarto lugar hubo la denominada cuestión catalana, es decir, la construcción de un marco autonómico para Cataluña. Esta era una demanda planteada desde final del siglo XIX y que contaba con la experiencia (abortada por la Dictadura de Primo de Rivera) de la Mancomunidad. Ahora se

trataba pero, de aprobar un Estatuto de autonomía en el marco de una Constitución que reconocía esta dimensión autonómica. De hecho, si bien antes del 1936 sólo se aprobó el Estatuto catalán, la vía estaba abierta para cualquier territorio que lo quisiera solicitar (cómo sería el caso valenciano, si bien no pudo ser tramitado antes del inicio de la guerra y fue abandonado después) y configurarse en «regiones autónomas». Todo, además, en el marco de un ordenamiento constitucional que se fundamentaba en la idea de España como «estado integral» y que rechazó explícitamente una definición federal y por supuesto plurinacional (y que prohibía la federación de regiones autónomas). Cataluña era el territorio más rico y dinámico de España y no dar respuesta a sus demandas –que simbolizaba la figura inmensamente popular de Francesc Macià– habría debilitado la República, como Azaña y los socialistas españoles entendieron, a pesar de provenir de tradiciones muy diferentes al catalanismo. La derecha española (y gran parte del mundo intelectual con figuras como José Ortega y Gasset al frente) haría de la amenaza a la unidad de España un característico *leit motiv*, a pesar de que el regionalismo y las propuestas autonomistas no los habían sido del todo ajenas –como fue el caso de la Derecha Regional Valenciana de Lluís Lucia (Comes, 2003).

Estas cuatro dimensiones, y algunas otras, ensancharon la distancia entre los sectores de las izquierdas y las derechas en los años republicanos, y a menudo fue imposible tender puentes. Sin embargo, es equivocada la idea que la dinámica política y social, fruto de una insostenible desestabilización, se tradujo en los descabros y giros bruscos del panorama electoral. Es cierto que en las tres elecciones celebradas hasta el 1936 los resultados ofrecieron mayorías cambiantes y abismales de la izquierda, el 1931 y el 1936, y de la derecha, el 1933. Pero en realidad la orientación del voto fue básicamente estable. Las muy visibles diferencias en número de escaños, y por lo tanto las mayorías en un caso o el otro, se debieron de al sistema electoral republicano que primaba las coaliciones y el partido ganador. Por otro lado, la incorporación de las mujeres al derecho de voto no fue especialmente relevante para decantar la balanza, como prueban los resultados del 1933 y del 1936.

La política española de los años republicanos se movió, en definitiva, en el mismo terreno en el cual se estaba moviendo la política europea y fue tan compleja y contradictoria como ella. Pero, posiblemente, no más. Es un ejercicio de anacronismo histórico tener una concepción estática de las formas de participación política o de los significados de la democracia. La existencia de una cultura del enfrentamiento –que derivaba en un desbordamiento de las formas de la política parlamentaria y no excluía la violencia verbal, ritual y física– fue un disparo común de la vida política europea de entreguerras (Kershaw, 2015). Las tensiones de la primera mitad del año 1936 y, sobre todo, las posteriores a las elecciones de febrero de 1936 no fueron extraordinarias. Entre los regímenes parlamentarios supervivientes, Francia no estuvo tampoco

exenta (hasta el punto que la reacción a las presiones de la extrema derecha contribuyó a poner en marcha el Frente Popular), sin que esto abocara al fin del régimen republicano. Sólo Inglaterra mantuvo de manera estable su sistema político (y dónde, de todas formas, tampoco dejó de haber enfrentamientos a las calles, con las fuerzas del fascismo).

No es fácil, y en el fondo quizás es imposible, trazar un balance de los legados políticos de la Segunda República, en gran medida porque fue una obra interrumpida. Pero, resta fuera de toda duda que fue una apuesta por la versión más avanzada de la modernidad política, democrática. La Constitución de 1931 sentó las bases para construir un Estado laico, donde tuviera cabida la reforma social, que igualara los derechos de las mujeres y permitiera la autonomía territorial. Algunas de estas propuestas se desarrollaron y otras no del todo, ni lo serían ya nunca. No es ninguna casualidad que una de las apuestas más decididas de la gestión pública en los años republicanos fuera la apuesta por la educación. Extender la escolarización fue la verdadera obsesión de los republicanos y de la izquierda, como palanca para el cambio social. No era un programa revolucionario, excepto por el hecho de que su implementación sí que era una verdadera revolución histórica.

Es y no es una casualidad que los años republicanos coincidieron con el apogeo de la que se ha denominado la edad de plata de la cultura española (Mainer, 2006). Cuando menos, de la cultura en lengua castellana. No obstante, el marco de libertades republicanas facilitó una eclosión de otras culturas, como por ejemplo la catalana y en lengua catalana. La proliferación de prensa, literatura y espectáculos, así como el fomento de la enseñanza, no tenía precedentes. Fue también el caso valenciano (a pesar de que el valenciano es, por otro lado, un ejemplo perfecto de las posibilidades y límites de los años republicanos en materia cultural al margen de marcos estatutarios).

Fue el momento de máxima eclosión de una cultura secularizada y moderna, abiertamente conectada con la cultura europea. Las vanguardias fueron la expresión más característica a pesar de que no necesariamente la más importante. La política cultural republicana fue de alcance limitado, y la vitalidad de esta cultura vanguardista tenía unas raíces anteriores. La modernidad de la cultura española se desplegó a través de una fusión de elementos populares y aun castizos con los propios de la alta cultura, como ejemplificó la Generación de 1927, de Manuel de Falla a Federico García Lorca. En cierto modo esta mezcla de alta cultura y cultura popular (y de hambre de cultura por parte de las clases populares, justo es decir) es el retrato de los años republicanos. Quizás por eso mismo los representantes españoles de las vanguardias se identificaron con el programa moral republicano. A diferencia otras vanguardias europeas y con algunas excepciones, no se sintieron seducidas por la otra forma rival de la modernidad del siglo XX, la del fascismo. Por definición, la cultura de la modernidad europea fue una trinchera.

EPÍLOGO (IN)EVITABLE: EL 18 DE JULIO

La Guerra Civil no fue el resultado inevitable de la República: fue el resultado directo de un golpe de estado militar fracasado. Fue, además, el resultado del fracaso de la derecha española para llegar al poder. Porque no consiguió llegar por la vía electoral, y a continuación liquidar el régimen democrático como Alemania y Austria, o mediante la estrategia empleada por Mussolini. El golpe de estado, finalmente, fracasó cuando prácticamente la mitad del ejército –y ni siquiera la mayoría de las fuerzas del orden público– no se añadieron.

El franquismo es imposible de explicar –y le sería siempre imposible a Franco legitimar su régimen– sin la Guerra Civil y el golpe del 18 de julio de 1936. La República, en cambio, no fue el precedente, inevitable y fatal, de la Guerra Civil. La Guerra del 1936-1939 no fue el resultado de las limitaciones y contradicciones del régimen republicano, ni fue una fatalidad de la trayectoria histórica española. La Segunda República murió a manos de las mismas fuerzas que provocaron la Segunda Guerra Mundial, de las mismas fuerzas que tenían por objetivo liquidar la democracia. Nadie osaría plantear que el fascismo europeo fue el resultado de los defectos o los excesos de la democracia, ni que fue justamente la cura para lograrlos, como se ha dicho del caso español.

Buena parte de la opinión pública mundial y el grueso de la intelectualidad europea y no europea –a menudo estos últimos con más entusiasmo y aun frivolidad que sentido práctico– se movilizaron en favor de la causa republicana. Personajes tan dispares como André Malraux, Ernest Hemingway, Georges Bernanos o Albert Einstein mostraron su apoyo no a los defectos del bando republicano sino a la esperanza que este encarnaba, antes de que la tragedia se extendiera por toda Europa. En diciembre de 1937 el poeta irlandés Louis MacNeice, que había visitado España meses antes y que estaba lejos de caer en las retóricas de la «muerte necesaria» de su amigo W. H. Auden, afirmaba:

«Doy apoyo al gobierno de Valencia en España. Normalmente le daría apoyo a una causa sólo porque tengo la esperanza que alguna cosa se sacará en claro. Pero en este caso la razón es mucho más fuerte: si esta causa pierde nadie con valores civilizados no será capaz de sacar sentido nunca de nada». (Stallworthy, 1995: 234)

En las palabras de MacNeice hay mucho de mitificación, de conciencia del mito trágico. El final de la República lo avaló. La República fue, en efecto, un mito antes de nacer en abril de 1931 y lo sería a la hora de su tragedia. Fue también más que un mito, fue una «utopía concreta»: limitada y real, contradictoria. Porque el de la República es, en definitiva, el mito, la tragedia y la esperanza de la democracia en la historia del siglo XX europeo.

EL CUERPO FEMENINO DE LA NACIÓN: DE LA ALEGÓRICA LIBERTAD A LA REALIDAD DE LA MODERNA CIUDADANA REPUBLICANA

TEXTO:

M^a del Carmen Agulló Díaz
Universidad de Valencia

En el principio la historia tenía cuerpo de mujer: el de la musa Clío. Su representación iconográfica clásica era la de una joven vestida con túnica, los cabellos sueltos rematados con una corona de laurel, y un libro y una pluma o un instrumento musical en las manos. El cuerpo femenino es quien encarna originariamente, de manera alegórica, la narración histórica donde se enmarcan personas, acontecimientos, pueblos, poderes..., a pesar de que, de manera paradójica, su protagonista será el arquetipo viril (Moreno 1986), y las mujeres restarán invisibilizadas de su discurso oficial.

Dentro del devenir histórico, un hecho relevante ha sido el nacimiento de las naciones. En aquel momento, los poderes políticos, que necesitaban facilitar la identificación de su proyecto nacional y conseguir adhesiones, construyeron alegorías iconográficas, porque en un mundo donde la gran mayoría de sus habitantes eran analfabetos, las alegorías, que permiten desarrollar estructuras narrativas a partir de la lectura combinada de sus elementos iconográficos, ayudan a la transmisión de ideologías y facilitan el convencimiento de las personas, gracias a su poder de mover emociones y sentimientos. (Campos 2010: 69).

Por esta razón, cada nuevo régimen tratará de modificar las representaciones alegóricas precedentes, en un intento de identificar el nuevo cuerpo político con el iconográfico y, a pesar de la tradicional invisibilidad de las mujeres como protagonistas activas de la historia, las construcciones nacionales contarán, de manera mayoritaria, con alegorías femeninas para encarnarlas. La transformación y la modernización estética de estas representaciones iconográficas correrá en paralelo al acceso de las mujeres al ámbito público de la política, a su paso de súbditas a ciudadanas. Los ritmos serán diferentes pero, en el caso del Estado español, confluirán en un mismo momento histórico: la Segunda República.

LOS ROSTROS DE ESPAÑA: MONÁRQUICA, LIBERAL, REPUBLICANA

La primera representación alegórica de las naciones fue mediante el cuerpo de animales: el gallo en Francia, el leopardo en Inglaterra, el león en Hispania... A partir del siglo XVIII, y, en especial, del XIX, para simbolizar los diferentes regímenes, primero monárquicos y, después, republicanos, se codifica la alegoría imponiéndose la figura humana, los cuerpos de mujeres, acompañadas de atributos simbólicos, entre los cuales se incluye el animal que se dota de una nueva lectura.

En Francia, la revolución de 1789 representa el desplazamiento del centro del poder, de la monarquía y el cuerpo real, al cuerpo de los

ciudadanos, y sustituye la imagen del rey por personificaciones femeninas. En España, en el régimen monárquico, la figura del rey o la de una matrona –sentada en el trono, con túnica, una corona a la cabeza, el toisón y la flor de lis–, acompañados de un león, encarnarían la nación y el pueblo, respectivamente, de forma que, con el paso del tiempo, como dice Juan F. Fuentes (2002: 12), la Monarquía española, bien fuera en su vertiente absolutista o constitucional, sería representada por la matrona grecorromana.

La guerra de la Independencia necesitaba construir una alegoría femenina que se identificara con el nuevo concepto de nación emergente. Por ello, la promulgación de la Constitución de 1812 dará lugar a escenografías donde encontramos una figura femenina, la diosa de la libertad (la libertad constitucional) con la clásica túnica, rodeada de diferentes símbolos: del saber (libro), de la abundancia (espigas) y de la ciencia, en un avance de los elementos que formarán la imaginaria liberal y, después, la republicana (Orobon 2010: 46).

Durante el Sexenio Revolucionario (1868-1873) se consolida como alegoría oficial de España el conjunto iconográfico formado por el león y la matrona romana (encarnando ahora el cuerpo político de la nación soberana), quien lleva la corona almenada –símbolo del gobierno popular–, el escudo de Castilla y León y las columnas de Hércules –símbolo de la universalidad y del imperio– (Fuentes 2010: 58). Cuando se proclama la Primera República, en un primer momento se mantiene la misma alegoría, pero, como se puede ver en la *Gaceta de Madrid* de marzo de 1873, pronto hay algunos cambios: la matrona lleva el sombrero frigio (la libertad), una espada, el fajo de lictor (el poder), el nivel masónico y las tablas de la ley. Se mantiene el león, que continúa simbolizando el pueblo. La matrona sigue en gran medida el modelo de la *Marianne* de la Revolución francesa, en un intento de fusión de la tradición histórica y la modernidad revolucionaria.

Esta encarnación oficial de la revolución democrática continuará manteniendo los cánones estéticos de la antigüedad clásica, sin asumir el nuevo concepto de belleza de la modernidad del XIX, el del romanticismo.

Un nuevo estilo artístico que sí que se verá reflejado en la prensa humorística y popular, donde encontraremos efigies republicanas mucho más parecidas a la Marianne. Esta, igual que la oficial, lleva el sombrero frigio y la toga romana, pero añade los platillos de la justicia en las manos, y un pecho o los dos descubiertos. Su imagen está en movimiento en numerosas ocasiones, y su actividad nos acerca a los grabados y a las fotografías que representan mujeres reales, protagonistas de acontecimientos políticos o profesionales que empiezan a aparecer, entonces, en las publicaciones periódicas.

Desgraciadamente, ni el Sexenio Revolucionario ni la Primera República significaron una modificación en el campo de la igualdad entre géneros en el espacio público, aunque consagraron

constitucionalmente el sufragio universal. Por el contrario, confirmaron la histórica desigualdad al marginar las mujeres de la ciudadanía. De manera paradójica, mientras un cuerpo de mujer es la alegoría del liberalismo y de la nación soberana, las mujeres, cuerpos reales, continuarían con la tradicional exclusión de la participación activa en el mundo político, sin poder ejercer ni siquiera el derecho al voto. Susan Kirkpatrick (2003: 8) recuerda que Emilia Pardo Bazán era consciente de que el aumento de las diferencias entre géneros en el campo de la igualdad representaba un obstáculo al progreso y al acceso de España a la modernidad y señalaba que:

«puesto que las mujeres no habían participado de los nuevos derechos y libertades conquistados por los hombres a lo largo del XIX, “siempre que la mujer española revela interés político, se adhiere a la España antigua, la nueva, socialmente hablando, no se ha formado su elemento femenino.” Mientras las mujeres españolas fueran rehenes del pasado, constituirían un lastre político y social para la nueva España moderna que se estaba gestando a finales de siglo».

El ideal femenino de «ángel del hogar» era el que la sociedad española consideraba adecuado para las mujeres. Aun así, el siglo XIX, con los aires de libertad que el Sexenio incorpora, significó el surgimiento de modelos nuevos. No es casual que fuera el 1873, año de proclamación de la Primera República, cuando María Elena Maseras se matricula a la Facultad de Medicina de la Universidad de Barcelona. Después de ella, de manera lenta pero constante, otras mujeres exigieron y consiguieron el acceso a las carreras universitarias, un ámbito educativo vedado a la población femenina.

De manera simultánea, acceden a los estudios de bachillerato y los nuevos proyectos educativos, de carácter liberal, como la Institución Libre de Enseñanza (1876) consideran la educación pieza clave para el avance de las mujeres en el camino de la conquista de una mente crítica, y de una independencia personal y económica, al permitirles poder incorporarse al mundo productivo en profesiones hasta aquel momento impensables.

Las mujeres se incorporan, al final del siglo, de manera minoritaria pero significativa, a las asociaciones obreras, a las laicas y a la masonería. Librepensadoras, republicanas, regeneracionistas... forman parte del movimiento abolicionista e, incluso, del moderado feminista. Escritoras como Emilia Pardo Bazán o Carmen de Burgos están incluidas en las vanguardias literarias y presentan unas trayectorias vitales modernas, que les comportarán la condena social. El acceso a la modernidad llega lento pero imparable, y las mujeres, en el siglo siguiente, conquistarán el protagonismo público y social.

LAS MUJERES AVANZAN EN EL LARGO CAMINO HACIA LA MODERNIDAD

El siglo XX supuso la llegada de la modernidad a la sociedad española y su aceptación y asunción por parte de sectores importantes de las clases altas y medias. La modernidad sería «una etiqueta totalizadora para un período histórico y una visión del mundo definidos por oposición a la tradición y al pasado» (Kirkpatrick 2003: 13). Una definición que incluye los conceptos de modernización, es decir, el desarrollo socioeconómico, y de modernismo, la respuesta estética desde los cambios.

La modernización se verá reflejada en el avance de la industrialización, en el desarrollo de los transportes, en la aplicación de la electricidad, en el surgimiento de la sociedad de consumo, en los nuevos medios de comunicación como el teléfono, el telégrafo o la radio, en el aumento de la escolarización y el descenso del analfabetismo... Un progreso que afecta de manera desigual a los ámbitos urbanos y rurales, y profundiza las diferencias entre ciudad-modernidad y campo-tradición, y entre los géneros, al ser mucho más dificultosa la incorporación del elemento femenino.

A pesar de las trabas, compartimos las palabras de Amparo Quiles y Teresa Sauret (2002: 8) cuando afirman que es a primeros del XX cuando surgirá el modelo de moderna que lucha por la igualdad y la ciudadanía desde la universidad y los institutos, desde la fábrica y las profesiones liberales, desde las asociaciones cívicas y femeninas, de forma que se va perfilando y consolidando un nuevo modelo de mujer «decidida, valiente, inconformista, comprometida y moderna, que mostraba que no había que estar en la marginación, en el abismo, para conseguir el derecho a la igualdad. Lo hicieron incorporándose a la cultura y a las artes por la instrucción y la formación, participando de las actividades masculinas, organizándose en agrupaciones de carácter político o ideológico».

La mujer moderna, precursora de la ciudadana republicana, surge a los años diez, en los ámbitos urbanos, entre las mujeres de clase alta y media-alta, y se desarrolla después de la Gran Guerra, de forma que las convulsiones sociales que esta provoca tienen su trasunto en la imagen externa y en las nuevas maneras de vivir. Se trata de construir una nueva identidad femenina, que se caracterizará por su elevado nivel cultural, y una transgresión de costumbres y de estética, que tratarán de exteriorizar su liberación. Así, la maestra gallega María Barbeito (1934:23) incluye dentro de las consecuencias de la Primera Guerra Mundial la liberación del cuerpo y de los cabellos de las mujeres de elementos opresores, como símbolo de la nueva libertad que iba conquistándose:

«Obtuvo de aquella gran convulsión casi mundial, hasta la liberación de los torturantes preceptos de la moda a los que aludí antes; y a

la cola sustituyó la airosa y cómoda e higiénica falda corta; a los postizos de cabeza, el pelo cortado; a los aplastantes sombreros, el ligero gorrito de fácil colocación que sólo tiene por objeto contener los desmanes del viento en la ya reducida cabellera femenina; al monumento de aceros y ballenas, llamado corsé, la flexible faja; a los cuellos rígidos, el descote cómodo».

La estética, tanto desde una mirada filosófica cómo desde las actitudes y las actividades de las prácticas cotidianas será uno de los componentes destacados de las mujeres modernas. Las institucionistas de la ILE fueron educadas en un ambiente donde la preocupación por la belleza era predominante. La belleza de la naturaleza, del arte, de la cultura popular, de la propia imagen, serían elementos que se transmitirían en sus centros, en la Escuela Superior de Estudios de Magisterio y, en especial, en la Residencia de Señoritas, donde María de Maeztu obligaba a las alumnas a tener cuidado de su aspecto exterior, al mismo tiempo que organizaban actividades lúdicas como bailes de disfraces, o respetaban el ritual del té, entendido como un elemento de educación estética y de elegancia (De la Cueva & Márquez 2015: 58).

En este contexto, el triunfo de Juan Ramón Jiménez, defensor *de la poesía por la poesía*, era un símbolo de la modernidad que requería una estética diferente y cuidada. De aquí la preocupación de las modernas por su imagen, que se convertiría en un signo distintivo, en un intento de hacer converger las transformaciones del espacio privado con las del público.

En este sentido un claro indicador de la transgresión serían las *garçonnes*, condenadas por los sectores tradicionales debido a su androginia, que se cortaban los cabellos, se acortaban las faldas y se libraban de corsés, fumaban y se maquillaban, de forma que la mayor libertad en el vestir era indicadora de un modelo de vida que transgredía convenciones y ocupaba el ámbito público. Miran Llona (2002: 29) nos proporciona el retrato-robot: «la mujer moderna era considerada ambiciosa, culta, con pretensiones, vanidosa y cosmopolita; que no utilizaba corsé, llevaba el cabello corto y la falda por encima de la rodilla; maquillada, frívola y superficial; que controlaba el juego del flirteo y, a través de él, a los hombres; audaz, que se bastaba a sí misma y desdeñaba la galantería; que fumaba y ostentaba un cuerpo asexual, sin relieves ni curvas».

Desgraciadamente, igual que ocurrió en el Sexenio Revolucionario, el divorcio entre la realidad de las mujeres y la representación alegórica de la nación es manifiesto. Si en el XIX la importancia dada al cuerpo femenino, al ser una matrona el símbolo de la nación, contrastaba con la existencia de un cuerpo político masculino, que las excluía, a comienzos del XX, su acceso a la modernidad y su ocupación de espacios públicos no encontraba correlato en una actualizada representación alegórica de la monarquía, que continuaba, en los círculos oficiales, manteniendo unos cánones absolutamente tradicionales.

En tierras valencianas, pero, encontramos un ejemplo de representación alegórica de las republicanas donde se produce una interesante síntesis entre modernidad y tradición, tanto estética como de arquetipos femeninos. Es el caso de las mujeres blasquistas, las cuales, conforme afianzaban su poder en la ciudad, consiguieron desarrollar imágenes que reflejaban no sólo su domesticidad sino también la vida social en el ámbito público que comenzaban (Sanfeliu 2005: 210).

Reflejo de esta conjunción es el esbozo de cartel que Joaquín Sorolla pintó para que sirviera de cabecera del diario de Blasco Ibáñez *El Pueblo*. En él, una labriega valenciana, vestida con piezas tradicionales (pañuelo de cuello, cintas, pendientes, joya...) sustituye el peineta por un sombrero frigio, y exhibe su fuerza física e interior mediante la manera cómo transporta y muestra los ejemplares del diario que lleva entre los brazos, e intenta vender. Su cuerpo, en movimiento, simboliza la mujer activa que irrumpe en el ámbito público. La modernidad estética en la técnica pictórica recoge sin embargo el paso de la mujer tradicional, en la indumentaria, al de la nueva, que aquí encarna la república, de la que quería formar parte.

DE CARMEN A MARIANITA: LA CONVERSIÓN DE LAS MUJERES EN CIUDADANAS DE PLENO DERECHO

Una de las mujeres que disfrutaron de un importante protagonismo dentro de la vanguardia femenina republicana, Isabel Oyarzábal (2013: 9), resumía, en una frase llena de simbología, el proceso de toma de conciencia de las mujeres españolas: «Carmen se convierte en ciudadana».

Sería la primavera republicana, con la proclamación de la Segunda República el 14 de abril de 1931, el hecho decisivo que comportó para las mujeres del estado español la posibilidad de su acceso al ámbito público, al espacio público. Una conquista que las haría ciudadanas con un protagonismo cívico, que se vería reflejado en su participación activa en todos los ámbitos de la política. Sería, pero, un debate duro el que les abriría las puertas del sufragio, para que este se pudiera realmente denominar universal, independientemente de clases y sexos.

Los protagonistas del debate, que ocupó páginas y páginas en la prensa escrita, en publicaciones periódicas o en revistas de actualidad, fueron tanto hombres como mujeres. El dilema entre educar primero y votar después, o acceder al sufragio y, al mismo tiempo, mejorar la educación, resumiría la mayor parte de los argumentos esgrimidos, y tendría su continuidad en el hemiciclo de las Cortes republicanas constituyentes.

Cuando, mediante un decreto de 8 de mayo de 1931, se convocaron elecciones a Cortes constituyentes, para aprobar la Constitución y, en ella, la condición o no de ciudadanas, la legislación vigente concedía el voto sólo a los hombres mayores de veintitrés años, mientras que las mujeres, también mayores de edad, podían ser elegidas pero no electoras. Los resultados de las votaciones ofrecieron el balance de 460 miembros de la cámara de representantes, de los cual tres eran

diputadas: Clara Campoamor (Partido Radical), Victoria Kent (Partido Radical-Socialista) y Margarita Nelken (PSOE).

Las tres eran fieles representantes de la minoría de mujeres modernas, que, después de haber accedido a estudios superiores, ejercían profesiones liberales: abogadas las dos primeras, y escritora y crítica de arte la tercera. Clara Campoamor era la única que tenía una participación importante en el movimiento sufragista; mientras que Margarita Nelken era una de las pioneras del feminismo en el estado español por ser autora de un libro *La condición social de la mujer en España. Su estado actual: su posible desarrollo* (1919) muy polémico en la temprana fecha de su publicación; Victoria Kent, que no se había comprometido con el movimiento feminista, en la práctica había sido la primera mujer que había actuado en un Consejo de Guerra, en el papel de abogada defensora.

A pesar de su común denominador de mujeres modernas, sus posturas ante la concesión del voto diferían: Clara Campoamor era partidaria del ejercicio del derecho al sufragio como inherente al ser humano, Victoria Kent y Margarita Nelken se alineaban entre las que pedían una educación previa para que pudieran votar en conciencia, lejos de influencias como la iglesia o los maridos que abocarían a un régimen de derechas y significarían la ruptura de la democracia y el progreso republicano.

Las dificultades burocráticas encontradas por Margarita Nelken para poder acreditar su condición de diputada retrasarían su incorporación al hemiciclo, polarizando el enfrentamiento entre las otras dos diputadas, un hecho aprovechado por los diputados contrarios al voto para añadir un sello absolutamente sexista en el debate, sumando propuestas contrarias a la concesión del sufragio basadas en argumentos de carácter seudocientífico que remarcaban la tradicional concepción de las mujeres como inferiores a los hombres, debido a su naturaleza irracional e histérica.

La incapacidad natural de las mujeres para ejercer en el ámbito político, que impedía su acceso a la ciudadanía, sería defendida, de manera paradójica, por eminentes diputados republicanos que utilizaban argumentos calificados de científicos al ser esgrimidos por dos doctores en medicina: Gregorio Marañón y Roberto Nóvoa, figuras de autoridad en los campos de la ciencia y del republicanismo. Recordamos que el Dr. Nóvoa Santos, catedrático de Medicina y diputado por la Federación Republicana Gallega expresaba el temor que el histerismo, característico de la condición femenina, provocara la involución social:

«El destino de la República si en un futuro muy próximo hubiésemos de conceder el voto a las mujeres sería seguramente una reversión, un salto atrás. El histerismo no es una enfermedad, es la propia estructura de la mujer; la mujer es eso: histerismo. ¿En qué despeñadero nos hubiésemos metido si en un momento próximo hubiéramos concedido el voto a la mujer? Se me puede argüir

que en las naciones del centro y norte de Europa en donde se le ha concedido el voto no se ha modificado por eso el régimen. Quizá sea exacto el argumento pero ¿y en España? Habría que hacer la experiencia... y si nos daba la razón... ¿daríamos una vuelta atrás o nos sumiríamos en el nuevo régimen electoral expuestos los hombres a ser gobernados en un nuevo régimen matriarcal tras del cual habría de estar siempre expectante la Iglesia católica española». (citado en Campoamor 1981: 76)

Otros diputados, entre los cuales destaca un grupo de seis, encabezados por el Sr. Manuel Ayuso, consideraban que había que distinguir entre las diferentes edades de las mujeres. Su enmienda decía: «Los ciudadanos varones, desde los veintitrés años, y las hembras desde los cuarenta y cinco, tendrán los mismos derechos electorales conforme determinen las leyes». El argumento esgrimido era que «antes de esa edad estaba de hecho disminuida la voluntad, la inteligencia y la psiquis femenina» (citado en Campoamor 1981: 114).

Por su parte, los partidarios de la concesión del sufragio femenino, pero retrasándolo mientras estas no tuvieron conciencia de clase y una educación que las hiciera estimar la república por haberles garantizado la condición de ciudadanas, encontrarían una portavoz cualificada en la diputada Victoria Kent:

«O la condicionalidad del voto o su aplazamiento; creo que su aplazamiento sería más beneficioso, porque lo juzgo más justo, como asimismo que, después de unos años de estar con la República, de luchar por la República y de apreciar los beneficios de la República, tendríais en la mujer el defensor más entusiasta de la República. Pero hoy, señores diputados, es peligroso conceder el voto a la mujer. (...) La mujer no se lanza a las cuestiones que no ve claras y por esto entiendo que son necesarios algunos años de convivencia con la República; que vean las mujeres que la República ha traído a España lo que no trajo la monarquía: esas veinte mil escuelas de que nos hablaba esta mañana el ministro de Instrucción Pública, esos laboratorios, esas Universidades populares, esos centros de cultura donde la mujer pueda depositar a sus hijos para hacerlos verdaderos ciudadanos». (citado en Campoamor 1981: 143)

Frente a las posturas de negación o aplazamiento, Clara Campoamor se convirtió, en contra de la disciplina de su partido, en la voz de los defensores de la inclusión del sufragio como derecho constitucional para las mujeres. Para ella, el derecho al voto es incuestionable y no depende del sexo, ni de la clase social o la cultura de sus ejercitantes:

«¡Las mujeres! ¿Cómo puede decirse que cuando las mujeres den señales de vida por la República se las concederá como premio el

derecho a votar? (...) ¿Cómo puede decirse que la mujer no ha luchado y que necesita una época, largos años de República para demostrar su capacidad? ¿Y por qué no los hombres? ¿Por qué el hombre, al advenimiento de la República, ha de tener sus derechos y ha de poner un lazadero a los de la mujer? (...) ¿Es que tenéis derecho a hacer eso? No; tenéis el derecho que os ha dado la ley, la ley que hicisteis vosotros, pero no tenéis el derecho natural, el derecho fundamental, que se basa en el respecto a todo ser humano, y lo que hacéis es detentar un Poder; dejad que la mujer se manifieste y veréis cómo ese Poder no podéis seguir detentándolo». (Campoamor 1981: 144-145)

Expuestas las diferentes argumentaciones, la primera votación, el día 1 de octubre de 1931, aprobaría el artículo 34 del proyecto de Constitución por 161 votos a favor, 121 en contra, y 188 abstenciones. Una segunda votación se produciría el día 1 de diciembre, porque se pretendía restringir el voto a las elecciones municipales, aplazándolo en las nacionales.

Superado el trámite, la Constitución republicana, aprobada el 9 de diciembre de 1931, reconocería en su artículo 25 la igualdad de sexos: «No podrá ser fundamento y privilegio jurídico: el nacimiento, el sexo, la clase social, la riqueza, las ideas políticas y las creencias religiosas»; en el 36, el derecho al sufragio, sin distinción de sexos: «Los ciudadanos de uno y otro sexo mayores de veintitrés años, tendrán los mismos derechos electorales conforme determinan las leyes»; y en el 53, el derecho a poder ser elegido diputado de todas las personas mayores de veintitrés años sin distinción por razones de sexo.

Conseguido el derecho a la ciudadanía, se acentuará la politización de las mujeres. Una cantidad importante militarán de manera activa en partidos políticos, en un ancho abanico, desde la derecha a las izquierdas. A las tradicionales tareas de infraestructura, añadieron las intervenciones como oradoras en mítines y su inclusión en las candidaturas a las Cortes Republicanas, siendo elegidas en todas las legislaturas. La actividad política se extiende a los ayuntamientos, donde son elegidas o designadas regidoras y alcaldesas (Nielfa 2015). Son miembros de las diputaciones provinciales, gobernadoras civiles (Julia Álvarez Resano y Carmen Caamaño), una diplomática, Isabel de Oyarzábal, y una ministra, de sanidad, Federica Montseny.

A las ciudadanas, la República, en su decidida apuesta por la modernidad, añadiría al ejercicio de la ciudadanía una serie de leyes y decretos que las favorecerían de manera especial, intentando hacer desaparecer su tradicional discriminación y marginación. Siguiendo la Constitución, los códigos civiles se modificaron. El artículo 43, que disponía: «La familia está bajo la salvaguardia del Estado. El matrimonio se funda en la igualdad de derechos para ambos sexos, y podrá disolverse por mutuo disenso o a petición de cualquiera de los cónyuges, con

alegación en este caso de justa causa», se desarrollaría con el reconocimiento del matrimonio civil y la promulgación de la ley del divorcio (2/03/1932). Y se completaría con la desaparición de los privilegios entre hijos legítimos e ilegítimos, la supresión de la reglamentación de la prostitución, y la difusión de los anticonceptivos; en Cataluña se aprobó, en el período bélico, el derecho al aborto, cuando Federica Montseny era ministra.

Importante fue la reforma de las leyes laborales, que equiparaban en ocho horas las jornadas laborales de hombres y mujeres, y garantizaban la igualdad en el acceso a todas las categorías de trabajo en el artículo 40: «Todos los españoles, sin distinción de sexos, son admisibles en los empleos y cargos públicos, según su mérito y capacidad, salvo las incompatibilidades que las leyes señalen».

Y trascendental sería la reforma educativa, tan demandada desde todos los sectores. Se produciría un importante descenso del analfabetismo; se crearían numerosas escuelas de niñas; se establecería la coeducación en Institutos y Escuelas Normales; y, fomentado por la creación de institutos públicos, aumentaría su acceso a los estudios de Bachillerato, hecho que tendría su continuidad en la Universidad de forma que, aunque la presencia en las Facultades fuera, en su conjunto, fuerza minoritaria, cuando en enero del 1933 se inauguró el nuevo pabellón de la Facultad de Filosofía y Letras de la Ciudad Universitaria de Madrid, la prensa expresó su sorpresa porque esta Facultad:

«tiene quinientos alumnos. Más de cuatrocientos son señoritas, y menos de un centenar son varones. La mujer española ha invadido las aulas universitarias este curso, en un oleaje de juventud y belleza. Esta femenil avalancha ha forzado a la Facultad a trasladarse al moderno edificio donde hoy se encuentra. La primera pobladora de la Ciudad Universidad ha sido la mujer!». (Rodríguez 2009:476)

La modernidad, prefigurada en los años veinte, cuando se crearon espacios como el Lyceum Club (Mangini, 2001), estalla y da lugar a la construcción de un nuevo modelo de mujer republicana, ciudadana de pleno derecho, que surge en los ambientes más progresistas, y es continuidad de las modernas anteriores pero añadiendo, ahora, el disfrute de la ciudadanía, hecho que marcará su actividad al ampliar su espacio de actuación al público.

La difusión del modelo de ciudadana que trabajaba, hacía deporte y cuestionaba el papel de domesticidad, influirá en el imaginario colectivo, de forma que se configurará una nueva feminidad que encontrará sus espacios de difusión en los medios de comunicación.

El cine, la prensa, las revistas, la fotografía y el arte serán los transmisores de las imágenes de estas mujeres que han accedido al mundo del deporte, bien sean tenistas (Lilí Álvarez), esquiadoras, nadadoras (Carmen Soriano), atletas, aviadoras (Pepita Colomer) o miembros de

las vanguardias culturales, productoras de arte dentro de los núcleos de la modernidad. Pintoras como Maruja Mallo, Remedios Varó, Ángeles Santos, Manolita Ballester... Periodistas como Josefina Carabias, Magda Donato o M. Luz Morales. Actrices de teatro como Margarida Xirgu. Escritoras como Concha Méndez, M. Teresa León, María de la O Lejárraga, María Martínez Sierra, Rosa Chacel, Ernestina de Champourcin, Carmen Conde... son algunas de las que intentaron participar en la modernización del Estado español y disfrutaron de un papel importante en sus transformaciones sociales, aunque fueran, hasta ahora, invisibilizadas o menospreciadas.

Este empoderamiento que, poco a poco, iban adquiriendo las hizo conscientes de sus posibilidades y de las imágenes que, hasta entonces, de ellas se había dado y, por todo ello, exigieron «que se diera de ellas otra imagen más real o contribuyendo a ello al ofrecer su propia mirada sobre sí mismas» (Quiles & Sauret 2002: 8).

En consecuencia, la alegoría de la Segunda República, diferente, en parte, de la Primera, recupera la matrona con sombrero frigio, y el león, aunque se ubica este a su lado, y no a sus pies, y añade una serie de símbolos que intentan mostrar el progreso, la justicia y la libertad que esta llevará a la nación: en las manos una balanza (la justicia), la túnica blanca, abierta, enseñando de manera destacada una pierna, un pecho... (la libertad), en la otra mano la bandera tricolor (roja, amarilla y morada), y toda una escenografía donde aparecen libros, flores, fábricas, bueyes labrando, yunques (el trabajo), barcos, máquinas, trenes... (el progreso), el lema revolucionario de «libertad, igualdad, fraternidad»...

El 1931, el año de la proclamación de la Segunda República, fue el de la conmemoración del centenario de la muerte por garrote vil de Mariana Pineda. La alegoría de la República, similar a la *Marianne* francesa, pasará a estar denominada popularmente *Marianita*, en una identificación que va más allá de la traducción castellana del nombre francés y evoca, identificándolas, uniéndolas en un único cuerpo femenino, la figura alegórica francesa y la memoria histórica de la heroína granadina que murió por bordar en morado la bandera verde de los liberales.

La matrona republicana, que unifica el concepto de nación y la forma de estado, es ahora un emblema de la libertad y de la soberanía popular, y, de acuerdo con los nuevos tiempos, la vieja matrona, a pesar de seguir los cánones de la estética clásica, se llena de sensualidad, de forma que «la belleza femenina etérea de tiempos de la monarquía se carga de sensualidad con la democratización de la política». (Campos 2010: 76).

La fuerza de la modernidad conseguirá que, más allá de la clásica alegoría oficial, el símbolo de la república sea la efigie y el cuerpo de una mujer moderna, de una ciudadana. Un ejemplo excelente será la pintura de Teodoro Andreu, donde una figura femenina, vestida a la moda de los años 30, sustituirá la túnica por un vestido sin mangas y de escotado, llevará los cabellos cortos y el gorro frigio, se envuelve en

la bandera tricolor, y, en el pecho, lucirá la tradicional joya pero con el escudo valenciano. La identificación entre la modernidad de la nación y la de su cuerpo político, ahora sí conformado también por las mujeres, es perfecta.

Hay que decir que esta alegoría de una España moderna, representada por una mujer alegre, contemporánea, no es patrimonio exclusivo de la izquierda. La estética del fascismo, un movimiento vanguardista en 20 y 30, se intentaría copiar por los fundadores de Falange creando «el estilo falangista», una alternativa atractiva y actual de la derecha, frente al conservadurismo y el tradicionalismo de la CEDA. José Antonio Primo de Rivera afirmaría: «nosotros queremos una España alegre y faldicorta», y las primeras falangistas, universitarias del SEU, eran una fidedigna representación, desde una perspectiva estética, de las modernas ciudadanas republicanas. El cuerpo femenino de la España republicana sería, pues, «faldicorta y alegre».

Pero esta moderna encarnación femenina de la nación y la república española desaparecerá al mismo tiempo que las ciudadanas republicanas. El triunfo del franquismo significaría la derrota de la modernidad, la supresión de los derechos ciudadanos y del sufragio universal, y, al mismo tiempo, del cuerpo femenino como representación de España porque, de manera progresiva se iría sustituyendo la tradicional matrona por el mapa de la península. La alegoría de España sería, mayoritariamente, la del territorio, y la desaparición del protagonismo de las mujeres, su invisibilidad y marginación del ámbito público correría paralela al borrado de la *Marianita* republicana, y España perdería, de manera progresiva y definitiva, su cuerpo femenino.

Abans de la proclamació de la Segona República ja existia, a València i sobre la resta del solar hispà, una efervescència artística que podria rebre els apel·latius de moderna o rupturista.

Més tard, durant la vigència del període republicà i cenyint-nos al camp de l'art figuratiu, juntament amb els llenguatges influïts per l'art-déco i/o pels plantejaments avantguardistes europeus, pervivien tradicions molt ancorades en èpoques passades: els nous governants no van imposar un sol cànon artístic ni una política cultural dirigista.

En tot cas, els codis icònics *avançats* van amerar una bona part de les proclames culturals, i cíviques, d'esquerres i/o estusiàsticament republicanes, però igualment van estendre's per una porció del paisatge artístic i comunicatiu de dreta i ultradreta, també republicà parcialment: recordem la intimíssima relació existent entre les autoritats feixistes italianes i l'avantguarda futurista.

Instaurat el franquisme, es van continuar observant algunes estètiques que s'havien considerat rupturistes als anys trenta, per bé que aquell exercici de modernitat només es donara –fonamentalment– en àmbits del règim comandats per *nacionalsindicalistes* indubitats: una mena d'herència residual que alguns falangistes enaltiren.

Antes de la proclamación de la Segunda República ya existía, en Valencia y sobre el resto del solar hispano, una efervescencia artística que podría recibir los apelativos de moderna o rupturista.

Más tarde, durante la vigencia del período republicano y ciñéndonos al campo del arte figurativo, junto con los lenguajes influidos por el art-déco y/o por los planteamientos vanguardistas europeos, pervivían tradiciones muy ancladas en épocas pasadas: los nuevos gobernantes no impusieron un solo canon artístico ni una política cultural dirigista.

En todo caso, los códigos icónicos *avanzados* empaparon buena parte de las proclamas culturales, y cívicas, de izquierdas y/o estusiásticamente republicanas, pero igualmente se extendieron por una porción del paisaje artístico y comunicativo de derecha y ultraderecha, también republicano parcialmente: recordemos la intimísima relación existente entre las autoridades fascistas italianas y la vanguardia futurista.

Instaurado el franquismo, se continuaron observando algunas estéticas que se habían considerado rupturistas en los años treinta, por más que aquel ejercicio de modernidad sólo se diera –fundamentalmente– en ámbitos del régimen comandados por *nacionalsindicalistas* indubitados: un tipo de herencia residual que algunos falangistas enaltecieron.





LLIBERTAT I REPÚBLICA

LIBERTAD Y REPÚBLICA

940-246 0°



Diputación Provincial de Valencia.

1

1869

2 Febrero

D. José María Barel ofrece un cuadro pintado al óleo por él a la Excm. Diputación, representando el Triunfo de la Revolución de Setiembre.

Es de acordar
Producción de un
estudio de ideas hevi-
conseguida por el
no haberse verificado
a, raudito tributo.
opinión artística de
ni, y el deseo de la
tación provincial que
es digna de un acce-
g) (sic) comunicada
de H. P. P.

José María Barel

El Gobernador Presidente de la Diputación provincial de Valencia.

Expedient de donació i col·locació del quadre alegòric a l'última
Revolució de setembre amb els manuscrits relatius a l'obra
Expediente de donación y colocación del cuadro alegórico a la última
Revolución de Setiembre con los manuscritos relativos a la obra

Diputación prov.

Fomento

Julio y 11 de Año 1869.

Indeterminado

Vol. 1º pro...

Una exposición inserta por D. Jose M.ª Buel, en la que manifiesta á la Santa Diputación prov. se digne aceptar si lo cree digno, un cuatros pintado por dicho Sr. alegorio á la última revolución de Setiembre

"

Vol. 2º

2 La Diputación en sesión celebrada el 1º de los cor.º acordó pasar á esta exposición á la Comisión de indeterminadas, para que esta proponiera lo que juzgara mas oportuno en obsequio del artista como muestra de gratitud á su atención

Valencia 2º de Julio 1869.

2.-9.-Ann. 35. Sala 1ª Leg. 91. Sigue

José María Brel, València, 1 de febrer / febrero de 1869:

«Uno de los más nobles objetos de las Artes es recordar los grandes sucesos de la Historia. La Revolución que en España se ha verificado, abriendo en todos sentidos dilatados horizontes á la actividad humana, debería (sic) ser consagrada por el pincel de los primeros artistas; pero no por eso ha de ser vedado á los que no tenemos la suerte de figurar en esa línea, rendirle tributo. Supliendo en mí el patriotismo lo que falta á la inspiración artística he pintado un cuadro conmemorativo á tan glorioso suceso, y el deseo que lo ha inspirado veríase plenamente satisfecho, si la Diputación provincial, que tan dignamente representa á Valencia, lo creyera digno de su aceptación».



N. 940-246-0

Exmo. Sr.

Uno de los mas nobles objetos de las Artes es recordar los grandes sucesos de la Historia. La Revolución q^{ue} en España se ha verificado, abriendo en todos sentidos dilatados horizontes á la actividad humana, debería ser consagrada por el pincel de los primeros artistas; pero no por eso ha de ser vedado á los q^{ue} no tenemos la suerte de figurar en esa línea, rendiéndole tributo. Supliendo en mí el patriotismo lo q^{ue} falta á la inspiración artística he pintado un cuadro conmemorativo á tan glorioso suceso, y el deseo q^{ue} lo ha inspirado veríase plenamente satisfecho, si la Diputación provincial, que tan dignamente representa á Valencia, lo creyera digno de su aceptación. Con este objeto me dirijo á V.E. para q^{ue} si sea comunicada á dicha corporación, si lo juzga procedente.

Valencia 1. de febrero de 1869.

José María Brel

A V. Excmo. Sr. Presidente de la Diputación provincial de Valencia.

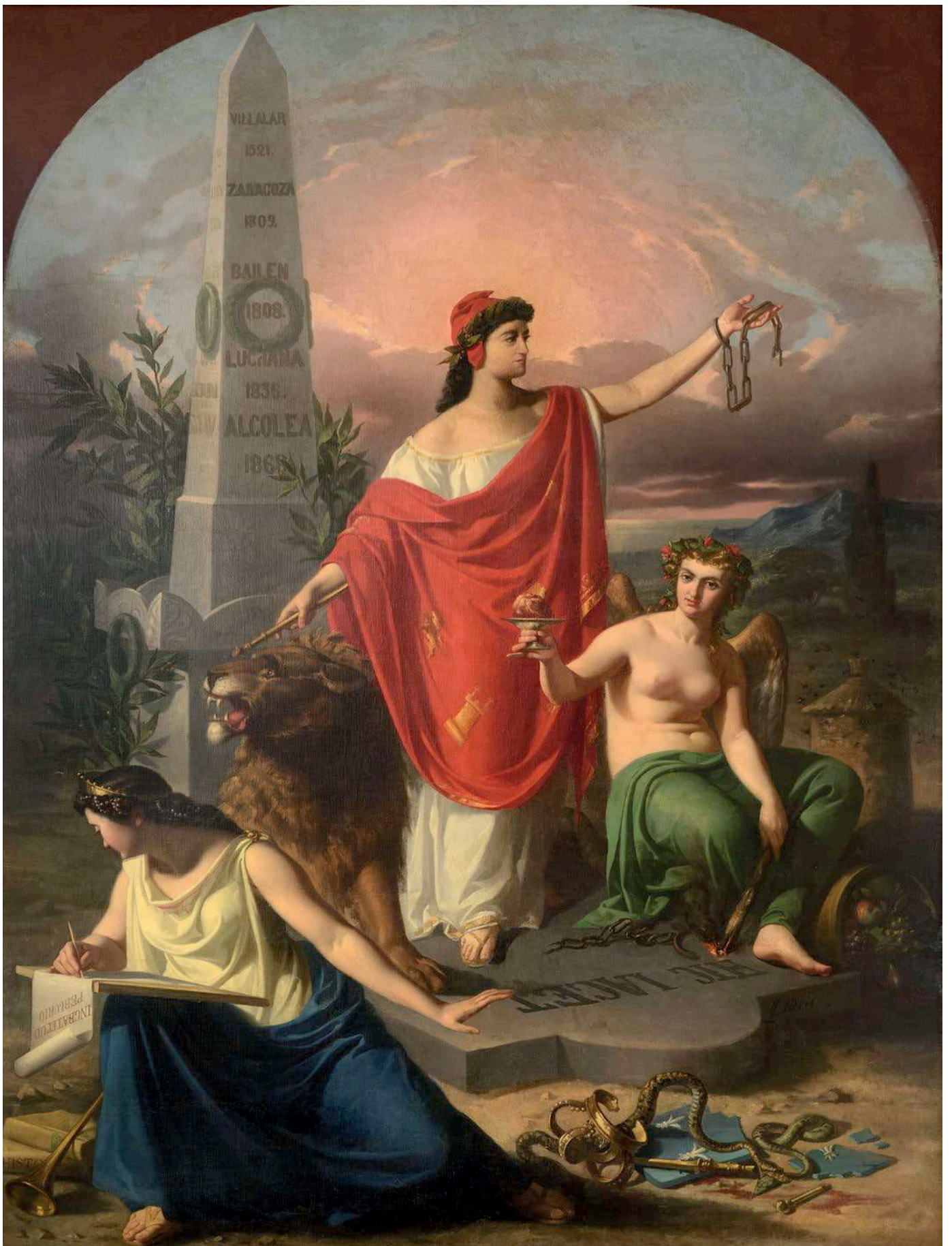


En la sesion celebrada por esta
 Corporacion el dia 1.º del corriente
 el Sr. D. Jose Maria Arrel
 presento un cuadro alegorico a la
 ultima revolucion de Setiembre el cual
 dedica a la Corona Diputacion
 provincial y esta acordó que su
 Comision de Subterminado propu-
 siese lo que juzgara oportuno en
 obsequio del artista como muestra
 de gratitud a su atencion.

Valencia 3 Febrero 1869.

El Secretario.

J. Pignata



José María Brel (1841-1894)

El triomf de la Revolució de Setembre, o La Llibertat

El triunfo de la Revolución de Setiembre, o La Libertad

1868

255 x 191 cm

oli sobre tela / óleo sobre lienzo

Servei d'Administració de Patrimoni

i Manteniment. Diputació de València

Obra feta per tal de commemorar la Revolució Gloriosa, setembre del 1868, la qual va foragitar Isabel II del tron espanyol. El quadre fou regalat per l'autor a la Diputació de València, institució que recompensà el gest amb una modesta summa, i va romandre exposat en el Saló de Sessions fins al 1874, quan el diputat Trinitario Ruiz Capdepón va ordenar retirar-la.

Com descrivia el diari *Las Provincias* el 20 de gener de 1869, en el cantó inferior dret de la pintura «Yacen en el suelo, los rotos pedazos de una diadema real y de un escudo con las flores de lis. Sobre la piedra del sepulcro, apaga una antorcha la Paz, mientras que se presenta un corazón como ofrenda a la Libertad».

No ha de passar desapercibuda la sola presència de castells i lleons sobre el mantell roig de la llibertat, amb total absència de les barres de la Corona d'Aragó, les cadenes de Navarra i la magrana al·lusiva a l'antic regne de Granada.

La recuperació d'aquesta obra es va produir en ocasió dels preparatius de l'exposició celebrada el 1991 «Mirant una època». La pintura en la Diputació de València de 1860 a 1936», quan la tela fou redescoberta.

Obra realizada para conmemorar la Revolución Gloriosa, de setiembre de 1868, que expulsó a Isabel II del trono español. El cuadro fue regalado por el autor a la Diputación de Valencia, institución que recompensó el gesto con una modesta suma, y permaneció expuesto en el Salón de Sesiones hasta 1874, cuando el diputado Trinitario Ruiz Capdepón ordenó retirarla.

Como describía el diario Las Provincias el 20 de enero de 1869, en la esquina inferior derecha de la pintura «Yacen en el suelo, los rotos pedazos de una diadema real y de un escudo con las flores de lis. Sobre la piedra del sepulcro, apaga una antorcha la Paz, mientras que se presenta un corazón como ofrenda a la Libertad».

No debe pasar desapercibida la sola presencia de castillos y leones sobre el manto rojo de la libertad, con total ausencia de las barras de la Corona de Aragón, las cadenas de Navarra y la granada alusiva al antiguo reino granadino.

La recuperación de esta obra se produjo en ocasión de los preparativos de la exposición celebrada en 1991 «Mirando una época». La pintura en la Diputación de Valencia de 1860 a 1936», cuando el lienzo fue redescubierto.

José Gastaldi y Bó (1842 - 1886)

El triomf de la Llibertat, o, posteriorment,

Allegoría de la Primera República

El triunfo de la Libertad, o, posteriormente,

Alegoría de la Primera República

1869

168 x 107,5 cm

oli sobre tela / óleo sobre lienzo

Museu de la Ciutat. Ajuntament de València

Dipòsit: Casa Museu Blasco Ibáñez.

Ajuntament de València

Pintura feta per tal de commemorar la Revolució Gloriosa, setembre del 1868, la qual va foragitar Isabel II del tron espanyol. El quadre fou regalat per l'autor a l'Ajuntament de València i va presidir, durant la Primera República i els inicis de la Segona, el Saló de Plens del consistori del Cap i Casal.

La franja morada de la bandera fou pintada posteriorment a l'execució de l'obra i, amb tota seguretat, després de la vigència de la Primera República: durant aquest últim règim la bandera oficial espanyola va continuar sent bicolor.

Pintura realizada para conmemorar la Revolución Gloriosa, de setiembre de 1868, que expulsó a Isabel II del trono español. El cuadro fue regalado por el autor al Ayuntamiento de Valencia y presidió, durante la Primera República y los inicios de la Segunda, el Salón de Plenos del consistorio del Cap i Casal.

La franja morada de la bandera fue pintada posteriormente a la ejecución de la obra y, con toda seguridad, después de la vigencia de la Primera República: durante este último régimen la bandera oficial española continuó siendo bicolor.



El barret frigi de color roig –o de la llibertat– és considerat sovint com un símbol únicament republicà, però aquesta visió no és del tot completa perquè l'emblema va ser utilitzat exclusivament, durant

segles, com a símbol de la llibertat. Per exemple, en el transcurs de la Revolució francesa va estar també present, i molt, abans de la proclamació de la república en setembre de 1792: el podem veure inclòs entre els elements d'una famosa pintura dedicada, per Jean-Jacques-François Le Barbier, a la *Declaració dels drets de l'home i del ciutadà* d'agost de 1789.

El gorro frigio de color rojo –o de la libertad– es considerado a menudo como un símbolo únicamente republicano, pero esta visión no es del todo completa porque el emblema fue utilizado exclusivamente, durante siglos, como símbolo de la libertad. Por ejemplo, en el transcurso de la Revolución francesa estuvo también presente, y mucho, antes de la proclamación de la república en septiembre de 1792: lo podemos ver incluido entre los elementos de una famosa pintura dedicada, por Jean-Jacques-François Le Barbier, a la *Declaración de los derechos del hombre y del ciudadano* de agosto de 1789.



Altres cas a recordar singularment és el de la tela *La llibertat guiant el poble* d'Eugène Delacroix, una de les obres d'art que més han popularitzat el barret frigi i l'allegoria de la llibertat en l'Occident contemporani.

Malgrat les aparences, la pintura no va ser realitzada amb la pretensió d'esdevenir icona específicament republicana: el quadre glorificava les jornades revolucionàries de juliol de 1830 que, tot i les pretensions de les masses republicanes, en van suposar finalment la instauració a França de la monarquia liberal de Lluís Felip d'Orleans.

Otro caso a recordar singularmente es el del lienzo *La libertad guiando al pueblo* de Eugène Delacroix, una de las obras de arte que más han popularizado el gorro frigio y la alegoría de la libertad en el Occidente contemporáneo. A

pesar de las apariencias, la pintura no fue realizada con la pretensión de convertirse en icono específicamente republicano: el cuadro glorificaba las jornadas revolucionarias de julio de 1830 que, a pesar de las pretensiones de las masas republicanas, supusieron finalmente la instauración en Francia de la monarquía liberal de Luis Felipe de Orleans.

Al marge de grans obres artístiques com l'anterior, hem de posar de relleu que, en moltes representacions, el cap o cos femení cofat amb el barret de la llibertat s'ha acompanyat de la denominació del règim republicà del territori, i aquest fet ha afavorit la identificació, la fusió simbòlica, entre el barret frigi i el bust o la imatge completa de la llibertat i la figuració de la república com a forma d'estat.

Al margen de grandes representaciones artísticas como la anterior, tenemos que poner de relieve que, en muchas representaciones, la cabeza o cuerpo femenino cubierto con el gorro de la libertad se ha acompañado de la denominación del régimen republicano del territorio, y este hecho ha favorecido la identificación, la fusión simbólica, entre el gorro frigio y el busto o la imagen completa de la libertad y la figuración de la república como forma de estado.



Dalt, esquerra: Paraguai, avers d'un bitllet de 5 pesos datat el 1907. Dalt, dreta: Espanya, avers d'una moneda de 5 cèntims datada el 1937. Baix, esquerra: Argentina, segell de correus d'1 peso datat el 1949. Baix, dreta: França, avers d'una moneda de 5 francs datada el 1970, amb un disseny encunyat per primera vegada l'any 1897. Procedència de les imatges del bitllet i les monedes: Viquipèdia; autoria de les fotografies del bitllet i les monedes: Godot13 · Chencho Q · Eric Gaba.

Arriba, izquierda: Paraguay, avers de un billete de 5 pesos datado en 1907. Arriba, derecha: España, avers de una moneda de 5 céntimos datada en 1937. Bajo, izquierda: Argentina, sello de correos de 1 peso datado en 1949. Bajo, derecha: Francia, avers de una moneda de 5 francos datada en 1970, con un diseño acuñado por primera vez en 1897. Procedencia de las imágenes del billete y las monedas: Wikipedia; autoría de las fotografías del billete y las monedas: Godot13 · Chencho Q · Eric Gaba.

Finalment volem remarcar que l'ús indistint que se'n fa, des del segle XVIII, de les expressions barret frigi i barret de la llibertat obeeix a la confusió entre dos objectes de l'antiguitat grecoromana: d'una part el barret –amb la característica prominència davantera– atribuït a la regió de Frígia, a l'antiga Àsia Menor, actual Turquia; i de l'altra part el *pileus* o barret sense prominència que, a Roma, es posava sobre el cap dels esclaus durant la cerimònia de concessió de la llibertat.

La cerimònia romana de conversió en lliberts explica que Marc Juni Brut –el més cèlebre dels assassins de Juli Cèsar– ordenara incloure un *pileus* en les monedes que va emetre durant l'any 42 aC: evidentment ho va fer en al·lusió a la llibertat que Roma hauria recobrat, suposadament, arran la mort –el març del 44 aC– del famós governant acusat de voler monopolitzar el poder i convertir-se en rei.

Finalmente queremos remarcar que el uso indistinto que se hace, desde el siglo XVIII, de las expresiones gorro frigio y gorro de la libertad obedece a la confusión entre dos objetos de la antigüedad greco-romana: de una parte el gorro –con la característica prominencia delantera– atribuido a la región de Frigia, en la antigua Asia Menor, actual Turquía; y de la otra parte el *pileus* o gorro sin prominencia que, en Roma, se ponía sobre la cabeza de los esclavos durante la ceremonia de concesión de la libertad.

La ceremonia romana de conversión en libertos explica que Marco Junio Bruto –el más célebre de los asesinos de Julio César– ordenara incluir un *pileus* en las monedas que emitió durante el año 42 a. C.: evidentemente lo hizo en una alusión a la libertad que Roma habría recobrado, supuestamente, tras la muerte –en marzo del 44 a. C.– del famoso gobernante acusado de querer monopolizar el poder y convertirse en rey.





M^a del Carmen Agulló («El cos femení de la nació: de l'allegòrica llibertat a la realitat de la moderna ciutadana republicana», 2016):

«Reflex d'aquesta conjunció [entre modernitat i tradició] és l'esbós de cartell que Joaquim Sorolla va pintar per servir de capçalera del diari de Blasco Ibàñez *El Pueblo*. En ell, una llauradora valenciana, vestida amb peces tradicionals (mocador de coll, cintes, arracades, joia...) substitueix la pinta per un barret frigi, i n'exhibeix la força física i interior mitjançant la manera de portar i mostrar els exemplars del diari que duu entre els braços i intenta vendre. El seu cos, en moviment, simbolitza la dona activa que irromp en l'àmbit públic. La modernitat estètica en la tècnica pictòrica recull tanmateix el pas de la dona tradicional, en la indumentària, al de la nova, que ací encarna la república, de la que volia formar part».



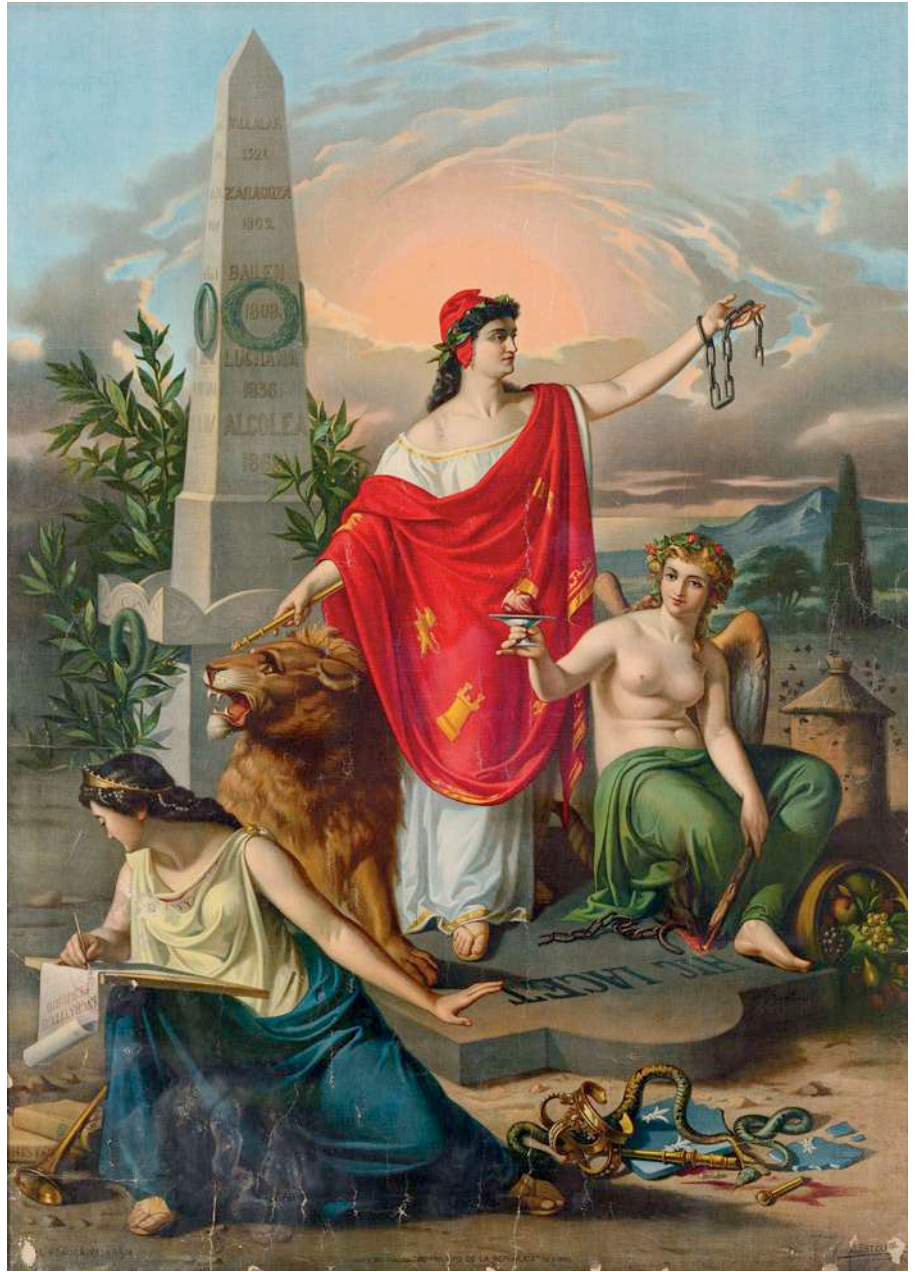
Diari El Pueblo, València, 14 d'abril de 1931
Diario El Pueblo, Valencia, 14 de abril 1931

58 x 45 cm
Col·lecció particular / Colección particular, L'Eliana

Y si han dicho más de lo que...
El mito comunista
 Se ha hablado del mito comunista...
Curas que votan en falso y hacen acopio de céduas
 Los curas de este país...
Palabras de un malvado
 Lo que ha dicho Marín Lázaro
 El señor Lázaro...
 ¡Viva la República!

¡SEÑORES VIAJEROS, AL TRENI!
 ¡Que oiga quien debe oír! La nación española, ha preguntado: ¿República o monarquía? El pueblo ha contestado unánimemente: ¡República! Cúmplase su voluntad y ¡ay de aquel que quiera quebrantarla!

¡Viva la república española!



D'après José María Brel (1841-1894), J. Esteller cromolitógrafo
Còpia del quadre "El triunfo de la República" de J.Brel [el títol del quadre
original va ser El triunfo de la Revolució, o La Llibertat]
Copia del cuadro "El triunfo de la República" de J. Brel [el título del cuadro
original fue El triunfo de la Revolución, o La Libertad]

s/d

134 x 97 cm

paper / papel

Edita: Diputació de València. En el marge blanc, a la part inferior esquerra i dreta / *En el margen*
blanco, en la parte inferior izquierda y derecha: «PROPIEDAD DE LA DIPUTACION DE
VALENCIA» «EXCLUSIVA DE REPRODUCCION - LIT. S. DURA.-VALENCIA»

Lit. Simeón Durá, València

Col·lecció particular / *Colección particular, València*

En aquesta mostra es veu reflectida l'aposta per la modernitat de creadors que van realitzar obres d'art figuratives en el marc de règims i governs molt diversos, des de la fi de la dictadura de Primo de Rivera als inicis de la dictadura de Franco passant, òbviament, per les fases de la Segona República, incloent-hi la Guerra Civil. També s'hi posa l'accent en les maneres de fer tradicionals, fidels a estètiques del passat, que arribat el cas es van poder donar a cavall de les adscripcions polítiques.

Així doncs l'exposició –que conté en el subtítol les paraules *innovacions i pervivències*, i ha sigut enllestida pel MuVIM amb fons de la Diputació de València i altres entitats i institucions i de diversos colleccionistes privats– no fa més que remarcar la impossibilitat d'identificar, mecànicament, tendència artística i posició ideològica, i a l'efecte s'hi exhibeix iconografia obertament política juntament amb cartells, pintures, escultures, etc., d'altres temàtiques.

En esta muestra se ve reflejada la apuesta por la modernidad de creadores que realizaron obras de arte figurativas en el marco de regímenes y gobiernos muy diversos, desde el fin de la dictadura de Primo de Rivera a los inicios de la dictadura de Franco pasando, obviamente, por las fases de la Segunda República, incluyendo la Guerra Civil. También se hace hincapié en las maneras de hacer tradicionales, fieles a estéticas del pasado, que llegado el caso se pudieron dar a caballo de las adscripciones políticas.

Así pues la exposición –que contiene en el subtítulo las palabras *innovaciones y pervivencias*, y ha sido realizada por el MuVIM con fondos de la Diputación de Valencia y de otras entidades e instituciones y de varios coleccionistas privados– no hace más que remarcar la imposibilidad de identificar, mecánicamente, tendencia artística y posición ideológica, y al efecto se exhibe iconografía abiertamente política junto con carteles, pinturas, esculturas, etc., de otras temáticas.

Vicenç Altaió i Morral

«Les revoltes estètiques són revoltes culturals i la cultura passa per damunt de les vicissituds de la fatalitat política».

«Las revueltas estéticas son revueltas culturales y la cultura pasa por encima de las vicisitudes de la fatalidad política».



Rafael Company:

«Els escuts de les capçaleres dels butlletins de la província de València (BOPV) acrediten, en part, les transformacions polítiques:

a) el dimarts 14 d'abril de 1931 al BOPV va aparèixer per última vegada l'escut monàrquic. Aquestes armories –amb el collar del Toisó d'Or i corona reial tancada– no incorporen els pals de la Corona d'Aragó ni les cadenes de Navarra: aital blasó era l'"escut menut" del rei d'Espanya, conformat pel quarterat de Castella i Lleó, l'escussó borbònic amb les flors de lis i, en punta, la magrana de Granada.

b) el dimecres 15 d'abril de 1931 el BOPV va publicar-se sense armories sobre la capçalera, una situació que es prolongaria mesos malgrat l'establiment d'un nou escut d'Espanya, el 27 d'abril, per part del Govern Provisional republicà.

c) el dimarts 11 d'agost de 1931 van representar-se per primera vegada sobre el BOPV les armories de la II República: Castella, Lleó, Aragó, Navarra, Granada i una corona mural. Aquest escut era una versió reduïda de l'oficial, sense les columnes d'Hèrcules amb la cinta de la llegenda "PLVS VLTRA".

d) el dissabte 30 de gener de 1937, iniciada la Guerra Civil, la capçalera del BOPV mostrava un senyal amb els quatre pals sols; l'escut és pràcticament caironat –en forma de rombe– i porta decoracions laterals. La composició recorda alguns emblemes del Braç Reial de les Corts del regne valencià. Als inicis d'aquell mateix mes el Consell Provincial de València s'havia constituït en substitució de la Diputació de València.

e) el dissabte 27 de novembre de 1937 va haver un nou canvi a la capçalera del BOPV. En aquella ocasió la publicació tornava a exhibir un emblema amb els quatre pals, però llavors amb composició molt elaborada: el model d'aquella figuració era l'escut timbrat dels monarques de la Corona d'Aragó –amb el drac alat, l'elm coronat i llambrequins– de la portada de la *Crònica de Muntaner* editada a València l'any 1588. Escuts d'aquesta mena s'havien utilitzat anteriorment a la Diputació de València.

f) el dijous 30 de març de 1939 el butlletí mostraria per última vegada les armories anteriors: llavors havia desaparegut el Consell Provincial de València i la dictadura de Franco senyorejava la pràctica totalitat del territori espanyol. L'entrada triomfal dels franquistes a la capital valenciana s'havia produït un dia abans.

g) el divendres 31 de març de 1939 va aparèixer sobre la capçalera del BOPV la versió abreujada de l'emblema oficial, des del 2 de febrer de 1938, al territori controlat pel *Caudillo*. Aquell escut d'Espanya incloïa les columnes d'Hèrcules, el jou i les fletxes dels Reis Catòlics, una àguila –"heretada" d'Isabel I de Castella– i un filacteri amb la divisa "UNA GRANDE LIBRE".

LES PENSIONS ARTÍSTIQUES DE LA DIPUTACIÓ DE VALÈNCIA

La primera pensió de Belles Arts de la Diputació de València va ser la de pintura: se li va concedir a Bernardo Ferrándiz, l'obra del qual –*El viàtic a un captaire moribund*– va sensibilitzar la crítica valenciana, el 1861, per tal de garantir que les qualitats de l'autor, lluny de ser malaguanyades per la falta de recursos econòmics, pogueren aconseguir el ple desenrotllament que mereixien. En sessió del Ple de la Diputació de València de 3 de febrer de 1863 es va aprovar la concessió d'una pensió a aquell, llavors, jove pintor valencià, i van ser creades les places de pensionats en territoris fora d'Espanya. Una vegada aconseguit un sòlid arrelament de les pensions va aparèixer el primer esbós de reglament per a la provisió per mitjà d'oposicions: les bases de la primera proposta de provisió de «la plaça de pensionat a Roma per a l'estudi de la pintura» per mitjà de pública oposició van ser aprovades per acord del Ple en sessió de 10 de gener de 1872. I les pensions d'escultura daten del mateix any.

L'oposició consistia en una primera selecció a través de dos exercicis: una acadèmia de model viu pintada al llarg de huit sessions i un quadre – el tema del qual era tret en sorteig– que suposava la incomunicació de l'opositor durant el dia natural en què s'havia de fer. La prova final consistia a pintar un oli sobre fets històrics de València: el termini es fixava en tres mesos, l'autor no podia eixir de València en el transcurs d'aquest període i el treball es feia sota la inspecció del tribunal.

Després de ser exposats els treballs en els salons de la Diputació durant tres dies, el tribunal –els membres del qual, excepte el president, eren designats per la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles– es reunia per a emetre el seu veredict. Però era la Diputació la instància que escollia finalment el guanyador entre la terna presentada pel tribunal. La imparcialitat del procés es garantia mitjançant l'existència de pliques i lemes.

El quadre de tema històric i la resta d'exercicis de l'opositor que haguera obtingut el premi quedaven en propietat de la Diputació. El premiat contraïa l'obligació de remetre a la institució provincial, cada any, un estudi complet de grandària natural fet en l'estranger. I abans d'acabar havia d'entregar una pintura amb assumpte de lliure elecció.

Els reglaments per a les pensions van anar modificant-se al llarg dels anys, en adaptar-se a les necessitats (duració i quantia) i en ampliar-se a noves modalitats (pintura: paisatge i figura, gravat, música, etc.). Durant la Segona República les últimes oposicions convocades foren l'any 1934, i les circumstàncies de la Guerra Civil i de la immediata postguerra van motivar que la següent convocatòria haguera d'esperar fins al 1942. En l'actualitat, les Beques Alfons Roig continuen permetent la formació de creadors novells i exemplificant la vinculació de la Diputació de València amb l'art de cada etapa històrica.

LAS PENSIONES ARTÍSTICAS DE LA DIPUTACIÓN DE VALENCIA

La primera pensión de Bellas Artes de la Diputación de Valencia fue la de pintura: se le concedió a Bernardo Ferrándiz, cuya obra *–El viático a un mendigo moribundo–* sensibilizó a la crítica valenciana, en 1861, para garantizar que las cualidades del autor, lejos de ser malogradas por la falta de recursos económicos, pudieran conseguir el pleno desarrollo que merecían. En sesión del Pleno de la Diputación de Valencia de 3 de febrero de 1863 se aprobó la concesión de una pensión a aquel, entonces, joven pintor valenciano, y fueron creadas las plazas de pensionados en territorios fuera de España. Una vez conseguido un sólido arraigo de las pensiones apareció el primer esbozo de reglamento para la provisión por medio de oposiciones: las bases de la primera propuesta de provisión de «la plaza de pensionado en Roma para el estudio de la pintura» por medio de pública oposición fueron aprobadas por acuerdo del Pleno en sesión de 10 de enero de 1872. Y las pensiones de escultura datan del mismo año.

La oposición consistía en una primera selección a través de dos ejercicios: una academia de modelo vivo pintada a lo largo de ocho sesiones y un cuadro *–cuyo tema era sacado en sorteo–* que suponía la incomunicación del opositor durante el día natural en que se debía realizar. La prueba final consistía en pintar un óleo sobre hechos históricos de Valencia: el plazo se fijaba en tres meses, el autor no podía salir de Valencia en el transcurso este período y el trabajo se realizaba bajo la inspección del tribunal.

Después de ser expuestos los trabajos en los salones de la Diputación durante tres días, el tribunal *–cuyos miembros, excepto el Presidente, eran designados por la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos–* se reunía para emitir su veredicto. Pero era la Diputación la instancia que escogía finalmente el ganador entre la terna presentada por el Tribunal. La imparcialidad del proceso se garantizaba mediante la existencia de plicas y lemas.

El cuadro de tema histórico y el resto de ejercicios del opositor que hubiera obtenido el premio quedaban en propiedad de la Diputación. El premiado contraía la obligación de remitir a la institución provincial, cada año, un estudio completo de tamaño natural hecho en el extranjero. Y antes de acabar tenía que entregar una pintura cuyo asunto era de libre elección.

Los reglamentos para las pensiones fueron modificándose a lo largo de los años, al adaptarse a las necesidades (duración y cuantía) y al ampliarse a nuevas modalidades (pintura: paisaje y figura, grabado, música, etc.). Durante la Segunda República las últimas oposiciones convocadas lo fueron en 1934, y las circunstancias de la Guerra Civil y de la inmediata posguerra motivaron que la siguiente convocatoria tuviera que esperar hasta 1942. En la actualidad, las Becas Alfons Roig continúan permitiendo la formación de creadores noveles y ejemplificando la vinculación de la Diputación de Valencia con el arte de cada etapa histórica.





LA PRIMERA DICTADURA I LA DICTABLANDA

*LA PRIMERA DICTADURA
Y LA DICTABLANDA*

Quan es va produir la caiguda de la monarquia d'Alfons XIII i, en paral·lel, la proclamació republicana d'abril de 1931, en el panorama de l'art figuratiu valencià convivien un ventall de tendències, des d'aquelles influenciades per l'art-déco de línies geomètriques i per les avantguardes, fins a les que mostren la continuïtat de tradicions com ara la del sorollisme, que en els seus inicis havia merescut la consideració de corrent renovador.

LA PRIMERA DICTADURA I LA DICTABLANDA

La dictadura del general Miguel Primo de Rivera no va ser, tot i la repressió, les actuacions de la censura i les volences envers el casticisme estètic, una màquina totalitària capaç d'ofegar completament la dissidència política i artística.

Per això no ha de sorprendre que, durant els anys finals del període primoriverista, i en el transcurs dels posteriors governs del general Dámaso Berenguer i de l'almirall Juan Bautista Aznar-Cabañas, el panorama artístic valencià no fóra uniforme: deixant a banda les incursions en el terreny de l'abstracció, en el camp de l'art figuratiu convivien diferents tendències, des d'aquelles que ja apostaven per la innovació –influenciades en graus diversos per l'art-déco, i les seues línies geomètriques, i/o per avantguardes com l'expressionisme alemany, el cubisme o el surrealisme– fins a les que mostraven la continuïtat del sorollisme o el benlliurisme i, fins i tot, la pervivència de tradicions encara més antigues.

Així doncs, una figuració estètica ben pluralista va emmarcar, a la ciutat de València, la caiguda de la monarquia d'Alfons XIII i la proclamació republicana del 14 d'abril de 1931, dos dies després de la victòria de l'Aliança Antidinàstica en les eleccions municipals del nostre Cap i Casal.

Cuando se produjo la caída de la monarquía de Alfonso XIII y, en paralelo, la proclamación republicana de abril de 1931, en el panorama del arte figurativo valenciano convivía un abanico de tendencias, desde aquellas influenciadas por el art-déco de líneas geométricas y por las vanguardias, hasta las que mostraban la continuidad de tradiciones como por ejemplo la del sorollismo, que en sus inicios había merecido la consideración de corriente renovadora.

LA PRIMERA DICTADURA Y LA DICTABLANDA

La dictadura del general Miguel Primo de Rivera no fue, a pesar de la represión, las actuaciones de la censura y las querencias hacia el casticismo estético, una máquina totalitaria capaz de ahogar completamente la disidencia política y artística.

Por eso no ha de sorprender que, durante los años finales del período primorriverista, y en el transcurso de los posteriores gobiernos del general Dámaso Berenguer y del almirante Juan Bautista Aznar-Cabañas, el panorama artístico valenciano distara mucho de ser uniforme: dejando al margen las incursiones en el terreno de la abstracción, en el campo del arte figurativo convivían diferentes tendencias, desde aquellas que ya apostaban por la innovación –influenciadas en diversos grados por el art-déco, y sus líneas geométricas, y/o por vanguardias como el expresionismo alemán, el cubismo o el surrealismo– hasta las que mostraban la continuidad del sorollismo o el benlliurismo e, incluso, la pervivencia de tradiciones todavía más antiguas.

Así pues, una figuración estética bien pluralista enmarcó, en la ciudad de Valencia, la caída de la monarquía de Alfonso XIII y la proclamación republicana del 14 de abril de 1931, dos días después de la victoria de la Alianza Antidinástica en las elecciones municipales de nuestro Cap i Casal.



**REGLAMENTO
PARA LAS PENSIO-
NES DE PINTURA
Y ESCULTURA
CREADAS POR LA
EXCMA. DIPU-
TACIÓN PRO-
VINCIAL DE
VALENCIA**



1925

TIPOGRAFIA MODERNA - VALENCIA

*Reglamento de las pensiones de pintura
y escultura creadas por la Excma.
Diputación provincial de Valencia*

1925
Tipografía moderna, València
Arxiu General i Fotogràfic de la Diputació
de València
Diputació. E.8.4.1. Caixa 1



José Guiteras de Soto (1885-1950)

Paisatge

Paisaje

1925-1930

60 x 73 cm

oli sobre tela / óleo sobre lienzo

Collecció Joan J. Gavara Prior

Joan Gavara:

«Aquest paisatge puntillista és un bon exemple de l'estil artístic de Josep Guiteras entre els anys vint i trenta. Guiteras –igual que altres pintors de la seua generació– es val del divisionisme per a crear atmosferes cromàtiques allunyades del luminisme. Construeix el paisatge amb la densitat matèrica que li permet la pinzellada i es recrea amb un colorit assossegat amb el qual ens desvetlla les formes i matisos d'un paisatge reconeixible. Amb Santiago Rusiñol, amb qui mantindrà

una estreta amistat i amb el qual emprendre un llarg viatge d'estudis a Roma el 1922, comparteix el seu interès per la poètica del paisatge mediterrani derivada del noucentisme, però tècnicament no n'és el seu deixeble. Des de 1915 Guiteras participa amb regularitat en les Exposicions Nacionals de Belles Arts i coneix l'art de Regoyos amb el qual té certes semblances compositives. El seu moment de maduresa l'aconsegueix el 1929 en l'exposició que realitza al Museu d'Art Modern de Madrid».

Juan Ángel Blasco Carrascosa («Ricard Boix: Escultures i dibuixos»: «L'indiscutit magisteri de Beltrán», en AA.DD.: Ricard Boix. *Escultures i dibuixos. Antologia 1924-1992*, València, Generalitat Valenciana / Ajuntament de València, 2005, p. 19-20):

«Amb una decidida orientació estètica cap a la modernitat, Beltrán, autor d'una obra escultòrica atractiva, cadenciosa i rica en matisos, de puresa de línies i absència de detalls, fresca i lluminosa, no es va sentir temptat per les avantguardes artístiques que va conèixer a París després de la seua estada a Roma, per la qual cosa no van influir en la seua personal comprensió de l'escultura, però tampoc va negar els seus inherents valors i potencialitats.

[...] Ni academicista, ni revolucionari, Beltrán, obsessionat per la perfecció de la forma, va exercir el paper de pont entre dos moments de diferent concepció de l'escultura, amb les seues resolucions àgils, ondulants, rítmiques i sensuals. La seua figura tanca, almenys momentàniament, un període d'hegemònica inclinació cap als valors classicistes i n'obri un altre de connexió amb l'esperit de l'avantguarda artística».



Vicente Beltrán Grimal (1896-1963)
Monument a Góngora: Galatea i Acis
Monumento a Góngora: Galatea y Acis

ca. 1927
142 x 122 x 20 cm
guix / yeso
Museu de Belles Arts de València (Col·lecció de
la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles)



Vicente Beltrán Grimal (1896-1963)

Son

Sueño

ca. 1927

42 x 58 x 48 cm

marbre / marmol

Museu de Belles Arts de València (Col·lecció de
la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles)



Ricard Boix (1904-1994)

Treball

Trabajo

1928

25 x 25 x 2 cm

pedra negra de Bèlgica / *pedra negra de Bélgica*

Museu de la Ciutat. Ajuntament de València



Juan José Barreira (1888-1957)
Gran Fira de València 1928
Gran Feria de Valencia 1928

1928
 77 x 56 cm
 paper / paper
 Edita: Ajuntament de València
 Lit. Fco. Matínez Navarro, València
 Arxiu General i fotogràfic de la Diputació de València
 Cartells b65/66

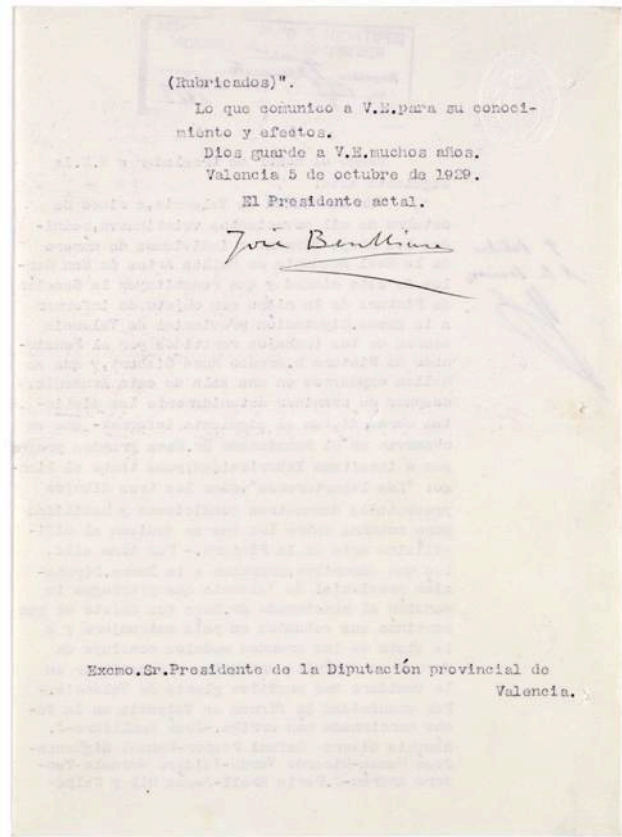
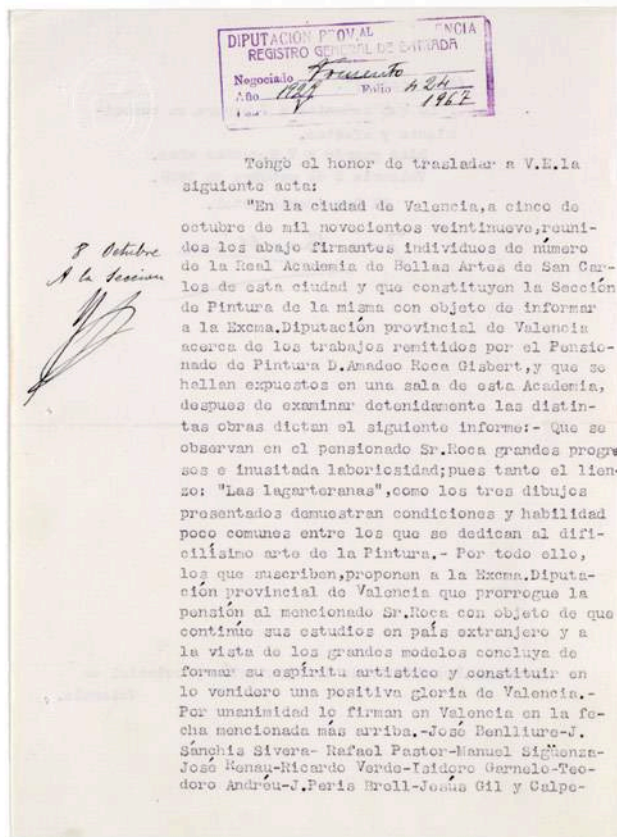
Expedient de la pensió de pintura concedida a Amadeo Roca (1905-1999) per la Diputació de València
Expediente de la pensión de pintura concedida a Amadeo Roca (1905-1999) por la Diputación de Valencia

1928

Arxiu General i Fotogràfic de la Diputació de València
 Diputació. E.8.4.2. Caixa 4, exp. 13t

Entre els membres del tribunal d'aquesta pensió figuraven José Benlliure (1855-1937) i Josep Renau (1907-1982). El pseudònim amb què el pintor va aspirar a la pensió fou Cronos.

Entre los miembros del tribunal de esta pensión se encontraban José Benlliure (1855-1937) y Josep Renau (1907-1982). El pseudónimo con que el pintor aspiró a la pensión fue Cronos.



"CRONOS"

Amadeo Roca Gibert
 Calle del Poeta Llorent
 n.º 6 = 2.º
 Valencia

DIPUTACION PROV.ª DE VALENCIA
 REGISTRO GENERAL DE ENTRADA
 Elemento
 Folio 357
 Volumen 242
 A.1379.256 *

16 Junio
 Cuenta

Excmo. Señor

AMADEO ROCA GIBERT, natural de Valencia, domiciliado en esta Capital, calle del Poeta Llorent, número 6, piso segundo, a V.E., con todo respeto, tiene el honor de exponer:

Que enterado por el "Boletín Oficial de la Provincia de Valencia" de fecha 25 de mayo último, del anuncio de esa Excmo. Diputación Provincial que V.E. han dignamente preside, convocando a oposiciones para cubrir una plaza de pensionado en Pintura, a los alumnos de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, que reúnan los requisitos en el indicado anuncio publicados; y creyendo el exponente que en él concurren las circunstancias y condiciones necesarias para poder tomar parte en dicha oposición, a V.E. acude y

S U P L I C A tenga a bien admitir al exponente como concursante en esta oposición, a cuyos efectos acompaña a la presente solicitud los documentos necesarios al caso.

Gracia que no duda merecer de la bondad y recto proceder de V.E., cuya vida Dios le guarde a V.E. muchos años.

Valencia, diez y seis de Junio de mil novecientos veintiocho.

Amadeo Roca

Excmo. Señor Presidente de la Excmo. Diputación Provincial de Valencia

num. 115
 Viernes 25 de Mayo de 1928

BOLETIN OFICIAL
 de la Provincia de Valencia

PRECIOS DE SUSCRIPCION
 Para los Corresponsales de...
 Para los suscritores de...
 Para los suscritores de...

ADMINISTRACION DE LA QUERRIA DE VALENCIA

PARTE OFICIAL

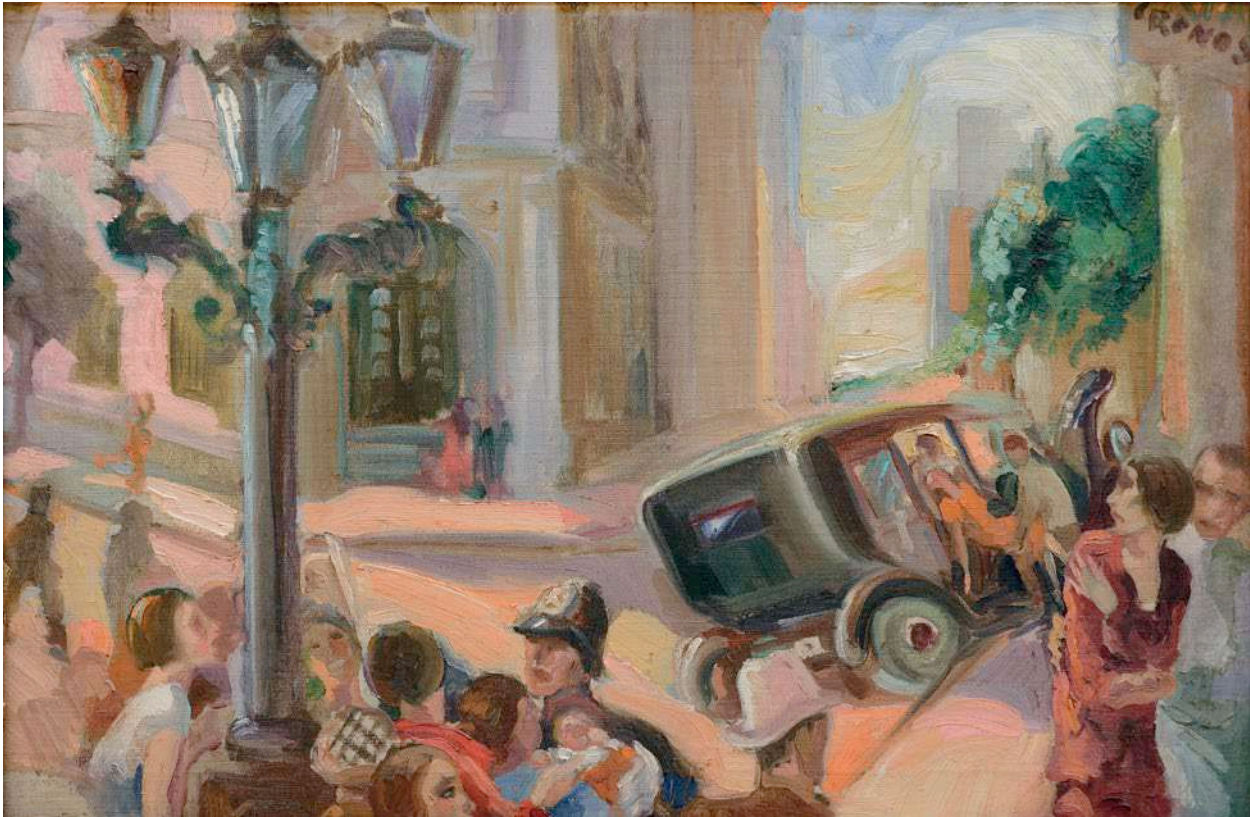
S. M. el Rey Don Alfonso XIII
 D. D.ª S. M. la Reina Doña Victoria Eugenia, S. A. R. el Príncipe de Asturias y Infanta Doña Patricia en la Sagrada Real Familia, continúan en su reinado en su imperio actual.

10 de Mayo 1928

Administración Provincial
 Núm. 1077
 GOBIERNO CIVIL de la provincia de Valencia
 Valencia, a Ocho de Mayo de 1928

El Excmo. Sr. Gobernador Civil de Valencia, en virtud de lo dispuesto en el artículo 10 del Reglamento de 1917, para la elección de la J.ª de Gobierno, en dicha Administración de Valencia, ha acordado convocar a elecciones a los cargos de Gobernador, Alcalde, y Regidor, para el día 15 de Mayo de 1928.

El Excmo. Sr. Gobernador Civil de Valencia, en virtud de lo dispuesto en el artículo 10 del Reglamento de 1917, para la elección de la J.ª de Gobierno, en dicha Administración de Valencia, ha acordado convocar a elecciones a los cargos de Gobernador, Alcalde, y Regidor, para el día 15 de Mayo de 1928.



Amadeo Roca (1905-1999)

Prestant socors a les víctimes d'un accident automobilístic

Prestando socorro a las víctimas de un accidente automovilístico

1928

52 x 75 cm

oli sobre tela / óleo sobre lienzo

Servei d'Administració de Patrimoni i Manteniment. Diputació de València

Carmen Gracia (*"Mirando una época". La pintura en la Diputación de Valencia de 1860 a 1936*, 1991, p. 136):

«Tercer y último ejercicio de oposiciones [para pensionado de pintura de la Diputación de Valencia] realizado el 29 de agosto de 1928, sobre un tema sacado en suerte. [...]

La novedad de esta composición se centró, no sólo en lo inusual del tema en un ejercicio de oposiciones, sino también en lo atrevido de la perspectiva que parece inspirada en el expresionismo alemán».

Francisco Javier Pérez Rojas (*"Recorrido a través de la creación artística valenciana de los años treinta"*, 2016):

«En 1928 Amadeo Roca, pinta *Prestando socorro a las víctimas de un accidente automovilístico*, un cuadro que aborda un tema urbano desde una perspectiva más caricaturesca que dramática, por parte de un artista de gran oficio que se mantendrá en la vertiente de un realismo suavizado que no explora sus potencialidades».



Amadeo Roca (1905-1999)

Les lagarteranes

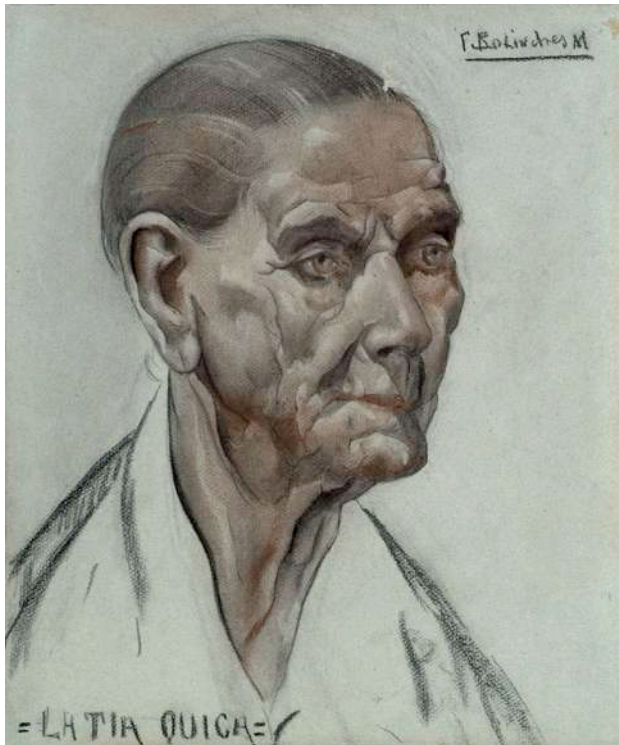
Las lagarteranas

1929

150 x 150 cm

oli sobre tela / óleo sobre lienzo

Servei d'Administració de Patrimoni
i Manteniment. Diputació de València



Francisco Bolinches (1907-1997)

Retrat de dona vella

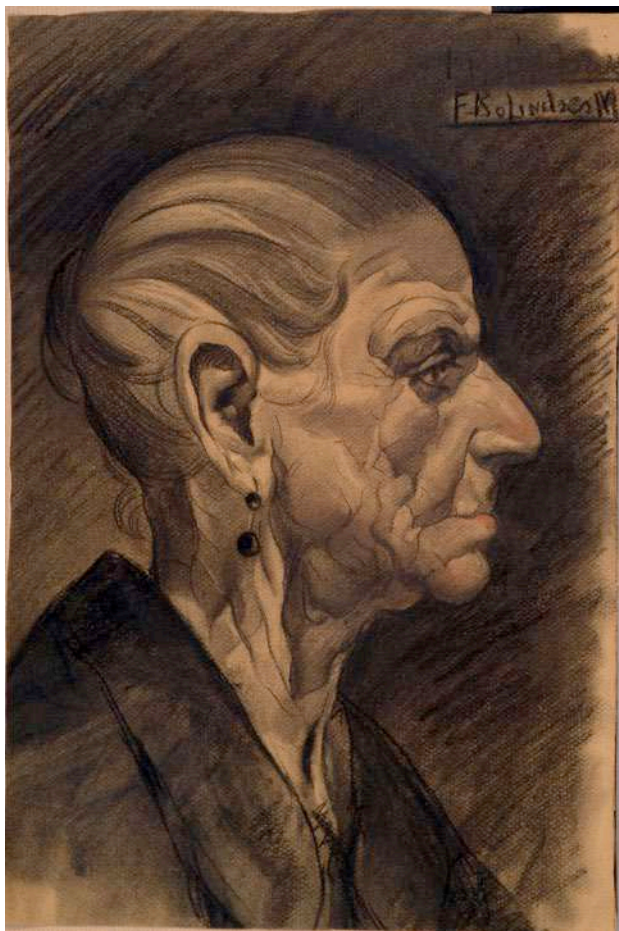
Retrato de anciana

1929

39 x 32 cm

pastel i carbonet / *pastel y carbonillo*

Servei d'Administració de Patrimoni i
Manteniment. Diputació de València



Francisco Bolinches (1907-1997)

Retrat de dona vella

Retrato de anciana

1929

41 x 27 cm

pastel i carbonet / *pastel y carbonillo*

Servei d'Administració de Patrimoni i
Manteniment. Diputació de València



Manuela Ballester (1908-1994)
Les meues germanetes Rosita i Fina
Mis hermanitas Rosita y Fina

1929
87 x 99 cm
oli sobre tela / óleo sobre lienzo
Museu de la Ciutat. Ajuntament de València

Josefina Alix («Un escenario para la escultura. Antonio Ballester y el Pabellón Español de París, 1937», en AA.DD.: *Antonio Ballester. Esculturas y dibujos*, València, IVAM · Institut Valencià d'Art Modern, 2000, p. 67):

«Su *Relieve con figuras*, de 1929, con evidentes similitudes al bajorrelieve de Pérez Contel, *Ciego callejero*, de 1928, evoca también sobremano los dibujos de carácter ultraísta de Alberto Sánchez en sus primeras etapas de contacto con Rafael Barradas».

Juan Manuel Bonet («Entre el contagio vanguardista y la tradición», en AA.DD.: *Antonio Ballester. Esculturas y dibujos*, València, IVAM · Institut Valencià d'Art Modern, 2000, p. 27):

«Hablar de un contagio del virus vanguardista, alrededor de 1930, es bien distinto de hablar de una vanguardia valenciana. Cuantos nos hemos acercado a este período, empezando por un pionero como Vicente Aguilera Cerni, sabemos, en efecto, que si bien hubo gran número de creadores tentados entonces por un proyecto de modernidad, apenas ninguno llegó a culminarlo, siendo muy significativa, en ese sentido, el hecho de que la mayoría de los protagonistas de aquella aventura, optaran, como a su debido tiempo lo veremos en el caso que nos ocupa, por el realismo socialista».

Juan Ángel Blasco Carrascosa («Un marco histórico para la etapa valenciana del escultor Antonio Ballester Vilaseca», en AA.DD.: *Antonio Ballester. Esculturas y dibujos*, València, IVAM · Institut Valencià d'Art Modern, 2000, p. 44-45):

«Desde finales de los años veinte hasta el comienzo de la Guerra Civil Española, otros estilos y movimientos de la vanguardia europea iban a hacer mella en la obra escultórica del joven Antonio Ballester. Así, realiza un *Relieve con figuras* (1929) y un *Relieve con bodegón* (1930), situados ambos dentro de la estética cubista de un [Jacques] Lipchitz o un [Henri] Laurens; [...] y un *Osito* y unas *Jirafas*, los de 1932, en cerámica, asimismo en colaboración con Alfons Blat, en la línea de Alberto Sánchez o Emiliano Barral; obras, estas últimas, en íntima conexión con el espíritu de la Escuela de Vallecas [...].

Tal eclecticismo suponía en Antonio Ballester una pendular oscilación del gusto, que no era sino la ejemplificación de la inexistencia de vanguardias en nuestro país, y sí la muestra de vestigios de todas ellas, plasmadas prácticamente de modo simultáneo».

Antonio Ballester Vilaseca, o Tónico Ballester (1910-2001)

Relleu amb figures

Relieve con figuras

1929 (Rèplica posterior de l'artista)

37 x 52 cm

guix dur / yeso duro

IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat. Dipòsit Ana Ballester



Francisco Javier Pérez Rojas («Recorrido a través de la creación artística valenciana de los años treinta», 2016):

«La evolución hacia la modernidad de los años veinte en España, y en Valencia en este caso concreto, se produce de un modo bastante generalizado a partir del desarrollo de una serie de líneas asociadas en gran medida al estilo Art Déco que triunfa en la Exposición de Artes Decorativas e Industriales Modernas de París de 1925. Esta muestra, visitada por millones de personas de todos los rincones del planeta, contribuyó de un modo decisivo a la internalización del fenómeno estético, dando lugar a lo que se podría definir como el primer gran estilo moderno de masas. Aunque lo allí expuesto había comenzado a definirse unos quince años antes, fue entonces cuando se popularizó».

Josep Renau (1907-1982)

Títol provisional: Paisatge valencià amb barraques

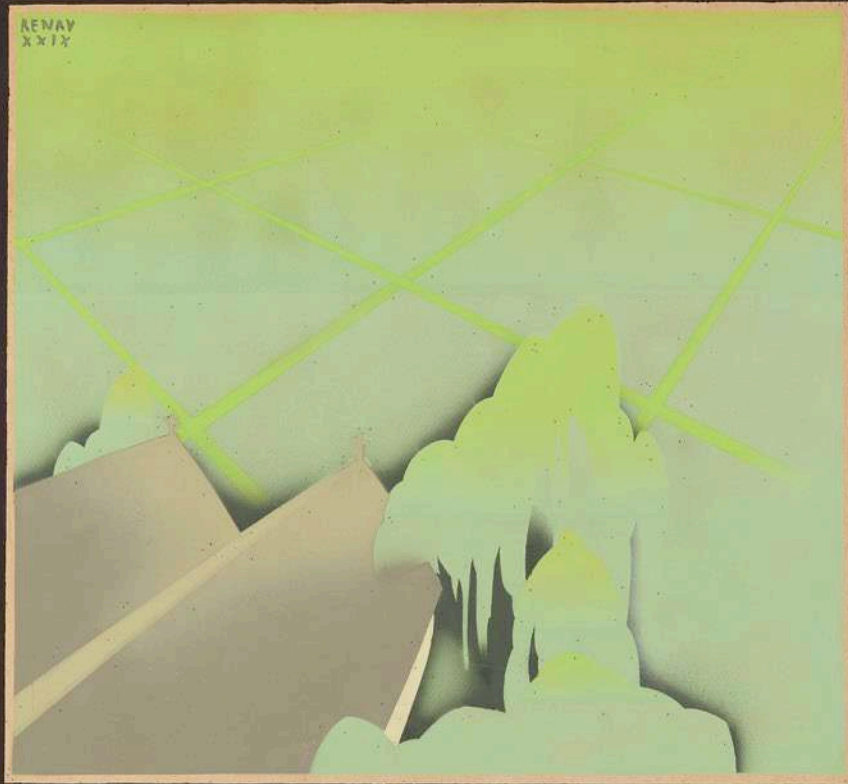
Título provisional: Paisaje valenciano con barracas

1929 (Obra inédita)

52,5 x 55 cm

trempe d'ou sobre paper, muntat sobre tela i bastidor / *témpera sobre papel, montado sobre lienzo y bastidor*

Col·lecció particular / *Colección particular, València*



PEPET
RENAV
XXIX



GRAN FERIA DE VALENCIA

FIESTAS QUE CELEBRARÁ EL EXCMO. AYUNTAMIENTO DEL 24 DE JULIO AL 8 DE AGOSTO
FIESTA DE LA CARIDAD \\\ GRAN RETRETA \\\ FUEGOS DE ARTIFICIO \\\ DEPORTES
BAILES REGIONALES \\\ CORRIDAS DE TOROS \\\ DESFILES Y VELADAS EN LA ALAMEDA
EXPOSICIÓN DE MAQUINARIA AGRICOLA \\\ CERTAMEN MUSICAL \\\ BATALLA DE FLORES

EL ALCALDE *El Marqués de Sotelo*

EL SECRETARIO
OURA-VALENCIA

Josep Renau (1907-1982)
Gran Fira de València 1929
Gran Feria de Valencia 1929

1929

159 x 120 cm

paper / *papel*

Edita: Ajuntament de València

Lit. S. Durá, València

Ajuntament de València. Arxiu Històric Municipal

Sig. 290

Luisa Sempere («Carteles de la Feria de Julio», en AA.DD.: *La festa de la modernitat. La Fira de Juliol a través dels seus cartells*, València, Ajuntament de València, 2015, p. 182):

«[...] en la segunda década del XX, algunos artistas ya estaban utilizando el tema regionalista para moverse con éxito entre la síntesis, la geometrización neocubista y las audacias cromáticas del Art Déco, imponiendo esta estética en las revistas más populares y en carteles comerciales y oficiales, como este de la Gran Feria de 1929.

En él, Renau supo imprimir una fuerza y expresividad extraordinarias a un recurrente asunto –la grupa valenciana–, resolviendo el dibujo con líneas enérgicas, trazo geométrico y vivos colores primarios –rojo, amarillo y azul–, que contrastan de manera destacada con sus complementarios anaranjados y verdes; enfatizados, además, por un oscuro fondo neutro de tintas planas que, como el resto de las tonalidades, adquiere puntuales gradaciones, volúmenes y esfumados con el uso del aerógrafo».

Francisco Javier Pérez Rojas («Recorrido a través de la creación artística valenciana de los años treinta», 2016):

«Hasta 1925 este *cocktail* [del Art Déco] había sido exclusivo y minoritario, pero a partir de esa fecha todo cambió, las masas rebeladas clamaron por su derecho a degustar los placeres de las elites. La sociedad se emborrachó de un cocktail en el que cabían el jazz y el flamenco, la curva y la recta, la flor y el rayo eléctrico, lo manual y lo industrial, la quietud y el movimiento, la espiritualidad y el materialismo, lo clásico y lo barroco, el trópico y el desierto, lo local y lo universal, el realismo y la abstracción, lo chic y lo torero, la fallera y la *vamp*».

Francisco Javier Pérez Rojas («Recorrido a través de la creación artística valenciana de los años treinta», 2016):

«En el mismo 1929 Renau publica una invectiva a modo de manifiesto contra la *Exposición de Arte de Levante* (1929). Los dardos de la generación de renovadores que irrumpe en el mundo del arte en la segunda mitad de los veinte iban dirigidos “no hacía los viejos artistas [...] sino a los ‘jóvenes-viejos’, al arte de los jóvenes inertes”, en franca referencia a los sorollistas y a las mimesis temáticas y procedimentales que seguían reiterándose tras el fin de siglo una vez agotadas sus posibilidades».

Bartolomé Mongrell (1890-1938)

Gran Fira de València 1930

Gran Feria de Valencia 1930

1930

265 x 120 cm

paper / papel

Edita: Ajuntament de València

Lit. S. Durá, València

Ajuntament de València. Arxiu Històric Municipal

Sig. 291

GRAN FERIA DE VALENCIA 1930



Roberto Moya y Pina

FIESTAS

ORGANIZADAS POR EL EXCMO AYUNTAMIENTO
del 20 de Julio al 4 de Agosto

FIESTA DE LA CARIDAD-RETRETA MILITAR-CERTAMEN MUSICAL
FUEGOS DE ARTIFICIO-DEPORTES-BAILES REGIONALES
CORRIDAS DE TOROS-CABALGATA ARTISTICA-FESTIVAL MARITIMO
VELADAS EN LA ALAMEDA-GRAN BATALLA DE FLORES

EL ALCALDE

Valencia 2 Julio 1930

EL SECRETARIO

LIT. S. DURÁ-VALENCIA



Josep Renau (1907-1982)

Primavera gloriosa d'Espanya (Spain glorious spring)

Primavera gloriosa de España

1930

100 x 65 cm

paper / papel

Edita: Patronato Nacional del Turismo

Unión Gráfica S.L., Tolosa

Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat · MuVIM

(Diputació de València)



Vicente Canet (1885-1951)
XIII Fira Mostrari València
XIII Feria Muestrario Valencia

1930
95 x 66 cm
paper / papel
Edita: FMV
Imp. y Lit. Ortega, València
Arxiu General i Fotogràfic de la Diputació de València
Cartells b65/47

Juan Ángel Blasco Carrascosa («Ricard Boix: Escultures i dibuixos»: «Ricard Boix, escultor i dibuixant déco», en AA.DD.: *Ricard Boix. Escultures i dibuixos. Antologia 1924-1992*, València, Generalitat Valenciana / Ajuntament de València, 2005, p. 28):

«[...] peça que inicia els seus característics jocs relacionals de combinació compositiva horitzontal-verticial i les estratègies de repetició».

Ricard Boix (1904-1994)

Arquers

Arqueros

1930

Signat / firmado: «R. Boix / 1930»

81 x 54,5 x 3,8 cm

pedra de Borriol / *pedra de Borriol*


Museu de Belles Arts de València

Ricard Boix ha de ser considerat l'escultor valencià déco per antonomàsia, com afirma Blasco Carrascosa: seria hereu dels medallistes francesos pel que fa al seu característic relleu pla, tot i que en l'aportació de Boix s'observaria un toc més mediterrani, és a dir, «refinat, sensual i clar».

Ricard Boix debe ser considerado el escultor valenciano déco por antonomasia, como afirma Blasco Carrascosa: sería heredero de los medallistas franceses por lo que respecta a su característico relieve plano, pero en la aportación de Boix se observaría un toque más mediterráneo, es decir, «refinado, sensual y claro».







**GITAR-SE
MONÀRQUIC
I ALÇAR-SE
REPUBLICÀ**

*ACOSTARSE MONÁRQUICO
Y LEVANTARSE REPUBLICANO*

Carlos Ruano Llopis (1878-1950)

Bous a València... el dilluns 13 d'abril de 1931

Toros en Valencia... el lunes 13 de abril de 1931

1931

Imp. y Lit. Ortega, València

265,5 x 120 cm

paper / papel

Arxiu General i Fotogràfic de la Diputació de València

Cartells taurins 6/125

El dilluns 13 d'abril de 1931 fou el dia després de les eleccions municipals i, també, el dia abans de la proclamació de la República.

El lunes 13 de abril de 1931 fue el día después de las elecciones municipales y, también, el día antes de la proclamación de la República.

TOROS

EN VALENCIA



C. Ruano Lopez

EL LUNES 13 DE ABRIL DE 1931
FESTIVIDAD de SAN VICENTE FERRER

a las CUATRO de la tarde, si el tiempo se lo impide y con permiso de la Autoridad

GRAN CORRIDA DE TOROS

en la que se picarán, banderillearán y serán muertos a estoque

SEIS TOROS de la acreditada ganadería del Excelentísimo Señor **CONDE DE LA CORTE** de Zafra (Badajoz), con divisa encarnada, oro y verde, por los aplaudidos matadores

FÉLIX RODRÍGUEZ **MANUEL MEJÍAS BIENVENIDA**

DOMINGO ORTEGA

FELICES (nombre apellido)	hora	PRECIOS (según plaza)	hora
...

Las puertas de la Plaza se abrirán 1205 horas antes de empezar la corrida - Una brillante banda de música aumentará la expectación

Los señores que no sean de plaza accedan a billetes.


NOTAS: - Los señores que tengan billetes reservados se beneficiarán que se permitan en la plaza de primera categoría reservada en el interior de la Plaza de Toros y a cambio de un billete de acceso a la plaza de 10 céntimos. - Se permite beber en la plaza en la Plaza para los señores que no tengan billetes reservados y cuando abran las puertas de la Plaza para el desarrollo de la corrida y el espectáculo.

Para más detalles al programa se pide. Se abastecerá sobre las dependencias del Organismo Pleno.

En el interior de la Plaza habrá excelente servicio de **Café y Refrescos.**

Expedient de la Diputació de València amb escrit d'encàrrec del retrat d'Alfons XIII per part de la Comissió Provincial Permanent, carta d'acceptació de José Mongrell, publicació en el diari La Vanguardia i escrit sobre la retirada del quadre després de la proclamació de la Segona República.
 Expediente de la Diputación de Valencia con escrito de encargo del retrato de Alfonso XIII por parte de la Comisión Provincial Permanente, carta de aceptación de José Mongrell, publicación en La Vanguardia y escrito sobre la retirada del cuadro tras la proclamación de la Segunda República.

Arxiu General i Fotogràfic de la Diputació de València
 Diputació. E.8.2. Caixa 21, exp. 4



Diputación Provincial de Valencia

Registro de entrada f.º n.º Expediente n.º
 de 27 de Julio de 1925

Ministerio Dirección Negociado

PUEBLO Partido Judicial **Central.**

Año 1925 - 26.

OBJETO

Antecedentes relacionados con el retrato de S.M. el Rey (R. D. G.) al óleo destinado al Salon de Sesiones de esta Diputación.

Comisión Provincial Permanente

Comisión Provincial Permanente 29 Julio 1925, se acordó encargar al pintor valenciano D. Jose Mongrell Torrent un retrato del Rey con destino al Salón de Sesiones. Artº 106 del Estatuto provincial.

En 1º de Diciembre de 1925, entregó el retrato despues de haberle pintado en el monte las serrerias de las cuatro órdenes militares (en Valencia) pues solo tenía la de Calatrava según aparece en la reproducción publicada por "La Vanguardia" de Barcelona, el 15 de Octubre de 1925. Se pagaron 8.000 pesetas.

*Comisión Provincial Permanente
 Sesión de 29 Julio 1925
 de acuerdo queda sustituido de lo que
 se publicó en la Vanguardia*

Cullera 15-Agosto 1925

Sr. D. José M. Carran
Presidente de la Diputación Pro-
vincial de Valencia

Muy Sr. mío: Recibo la
comunicación que se ha servido enviá-
me por medio de mi amigo D. José
Grallo haciéndome el encargo del
retrato de S. M. el Rey (p. D. J.) con
destino al Salón de Sesiones de esa
Diputación.

Agradecido el honor que tal encargo
representa para mí, lo acepto y pro-
curaré hacerme digno, en su eje-
cución, de la confianza con

que me distinguen.

Desponga, Sr. Presidente, de
su affmo s. s.

José Mongrell

ARTE Y ARTISTAS

EO DEL LOUVRE

"da" y la Fama

públicas y privadas, en los museos del mundo, se ven con mayor abolego por su importancia, todas ellas, un objeto donde se llama la atención del visi-

predilectos, que el como joyas inapreciables ostumbra a llamar el pueden tener un intencionalmente un motivo particular del ama-inclinaciones.

y eso parece fuera lo individuo acuda por te un edificio, al visusca un especial punto una particular costumte un objeto de tal o intura en determinado ro de tal autor de su

to pasa con lamentable iduo que viaja no tiee un criterio formado, preocupado, de antemad del contenido de los ni de las joyas que pnte que ha dejado la ue sólo el azar le ha iente curiosidad.

iduos, que viajan por la avidez natural de aun a veces por ajeno donan, generalmente, ad, a esas agencias mo del turismo, y es de ectáculo lastimoso, enluos, capitaneados por se por las grandes ciu-pretujados en gigantes-avesando, como relám-, escuchando atentos voz monótona del «cimonumento o sitio dig-

o interno todos rendi-predilección espiritual: ón innata, con sus tau-ártires, y veneramos, ás insignificantes reli-

le la pintura primitiva, una Meca a donde ir para rendir el tributo ración: será la capilla Padua; la iglesia de Asís; el Camposanto El devoto de la última del Renacimiento, en , irá en busca de los del Veronés y del Tindo, de Tiépolo, el gran de ese prodigio de luz tensos espacios, en los Rezzonico y en San Al- irá al palacio Pisani,

ARTE CONTEMPORANEO



RETRATO DE S. M. EL REY DON ALFONSO XIII

PINTADO POR JOSE MONGRELL, PARA LA DIPUTACION PROVINCIAL DE VALENCIA

VIDA AR

Crónica

El Grupo Excursio- gerundense anuncia la II plástica gerundense, que se celebrará en la Cámara de Comercio d de el día 28 del actual.

Tan sólo se admitirán gerundenses contemporá en las comarcas de Gerundense debidas a ar de otras provincias.

Las obras han de env del corriente a nombre Reial, 7), las por ferr la agencia de transpor ria indica.

Se otorgarán premios ciones honoríficas. Se cincuenta pesetas y de dos mejores colecciones cursiones, presentadas tidad organizadora.

Pueden presentarse la acuarela, en dibujo arte decorativo, fotogr pecial, la de nomume populares o de excursi

Los gastos de transp expositor.

Mañana se inaugura mau», una exposición o mo pictórico catalán selección de artistas d jeros.

Tal manifestación se noviembre.

UN CONCU

El comité organizado Internacional del Autó deseando divulgar lo r tamen, ha organizado teles con arreglo a las

Podrán concurrir tod les, residentes en Esp jero.

Los carteles tendrán por 0'70 cm. de alto, e tidor, con libertad de miento, y permitan la tográfica a seis tintas derando al efecto el n cluyendo la aplicación

El asunto de la com les se inspirará en el o que es el fomento y d tria y comercio del au

No figurará texto a V. Exposición Interna si se considera que h la composición del c parte inferior un espá 0'15 a 0'20 cm. a lo s que se determine, ad premiados el compron texto en el cartel.

El plazo para la co les será comprendido blicación de estas bases bre próximo.

Todos los trabajos f mitiéndose los que no deberá acompañarse u crado, en el que se es y dentro del sobre el n autor del cartel.

Se concederán siete

JUNTA REPUBLICANA DE ADMINISTRACIÓN Y GOBIERNO DE LA
EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE VALENCIA.

15 de Abril de 1931.

El Sr. Carreres preguntó al Sr. Secretario sobre el paradero del retrato al óleo del ex Rey D. Alfonso XIII del Salón de Sesiones. El Sr. Secretario manifestó que lo había retirado y depositado en el Archivo provincial.

El Sr. Carreres expresó su agradecimiento, y pidió que en el testero del Salón de Sesiones fuera colocada la Bandera tricolor, y fuera retirado del Salón el tapiz⁽¹⁾ en que aparece bordado el escudo de España. Así se acordó

(1) El tapiz es un tapiz bordado en seda y plata por el Sr. Carreres, antes de retirarse el retrato del Rey Alfonso XIII de España.

José Mongrell (1870-1937)

Retrat d'Alfons XIII

Retrato de Alfonso XIII

1929

242 x 139,5 cm

oli sobre tela / óleo sobre lienzo

Servei d'Administració de Patrimoni i

Manteniment. Diputació de València

A diferència de la fotografia del quadre reproduïda en *La Vanguardia*, en la versió definitiva de l'obra el rei apareix amb el mantell que li corresponia com a Gran Mestre dels ordres militars, quatre en total, establits als territoris de la monarquia espanyola. En la pintura, sobre el braç esquerre del monarca només es veuen tres de les quatre creus dels ordres: a la part superior, Santiago o Sant Jaume, amb el característic tram inferior de la creu en forma d'espasa; al costat esquerre, Calatrava, en color roig i amb els quatre braços flordelisats d'igual longitud; i a la part inferior, Montesa, únic orde nascut a la Corona d'Aragó, simbolitzat per la creu negra flordelisada i la vermella de Sant Jordi. Quasi no s'hi veu la creu de l'Orde d'Alcàntara, idèntica a la de Calatrava però en color verd, que se mostra mínimament en la part dreta del conjunt d'emblemes.

A diferencia de la fotografía del cuadro reproducida en La Vanguardia, en la versión definitiva de la obra el rey aparece con el manto que le correspondía como Gran Maestro de las órdenes militares, cuatro en total, establecidas en los territorios de la monarquía española. En la pintura, sobre el brazo izquierdo del monarca solamente se ven tres de las cuatro cruces de las órdenes: en la parte superior, Santiago, con el característico tramo inferior en forma de espada; al lado izquierdo, Calatrava, en color rojo y con los cuatro brazos flordelisados de igual longitud; y en la parte inferior, Montesa, única orden nacida en la Corona de Aragón, simbolizada por la cruz negra flordelisada y la bermeja de San Jorge. Casi no se ve la cruz de la Orden de Alcántara, idéntica a la de Calatrava pero en color verde, que se atisba mínimamente en el lado derecho del conjunto de emblemas.



Joan Gavara:

«La tela va ser exposada a la Exposició de Pintura organitzada pel Cercle de Belles Arts de València el 1932 –coincidint amb la Fira de Juliol– a la seu llavors del carrer Avellanés. Així ho recullen les cròniques publicades als diaris d'aquestes dates. El Cercle de Belles Arts es mantenia fidel en aquests moments a una estètica tradicional de la qual Andreu era partícip. Els pintors més crítics i àvids de novetats es van agrupar el 1932 al voltant de la Sala Blava del carrer Redempció que donarà origen a l'entitat Acció d'Art. Cal tenir en compte que Teodor Andreu amb els seus seixanta-un anys d'edat pertanyia a aquesta generació anterior vinculada al luminisme i més concretament amb Sorolla de qui va ser el deixeble més proper. Andreu morirà tan sols quatre anys després de pintar el quadre, sent una de les seues últimes obres».

Teodoro Andreu (1870-1935)

República

1931

Signat / firmado: «T. Andreu / Valencia 1931»

84 x 64 cm

oli sobre tela / óleo sobre lienzo

Collecció Joan J. Gavara Prior

Durant una part del franquisme, Elisa Andreu –la filla del pintor– va conservar el quadre en el fons d'un armari, desproveït del bastidor i clavetejat del revers.

La indumentària femenina, a la moda del temps, que apareix en aquesta pintura d'Andreu contrasta amb el ric –i ben treballat artesanalment– adreç de valenciana on s'adverteix l'escut de la ciutat de València en la joia, a l'altura del pit. Des de la perspectiva estilística, el quadre també remet a la tradició autòctona, en desplegar els recursos formals del conegut com luminisme valencià: en el paisatge, baladres blancs i rosa donen pas a un mar blau en calma, i un rotund sol de ponent aviva els colors de la pintura amb regustos modernistes.

Durante una parte del franquismo, Elisa Andreu –la hija del pintor– conservó el cuadro en el fondo de un armario, desproveído del bastidor y claveteado del reverso.

La indumentaria femenina, a la moda del tiempo, que aparece en esta pintura de Andreu contrasta con el rico –y bien trabajado artesanalmente– aderezo de valenciana donde se advierte el escudo de la ciudad de Valencia en la joya, a la altura del pecho. Desde la perspectiva estilística, el cuadro también remite a la tradición autóctona, al desplegar los recursos formales del conocido como luminismo valenciano: en el paisaje, adelfas blancas y rosa dan paso a un mar azul en calma, y un rotundo sol de poniente aviva los colores de la pintura con regustos modernistas.



1. *La llibertat guiant el poble* (1830) d'Eugène Delacroix, al Museu del Louvre (París).

El quadre apareix centrat pel que és un dels arquetipus més difosos de Marianne, el personatge femení que encarna la llibertat i, per assimilació, els règims republicans de França i d'altres països.

La libertad guiando al pueblo (1830) de Eugène Delacroix, en el Museo del Louvre (París).

El cuadro aparece centrado por el que es uno de los arquetipos más difundidos de Marianne, el personaje femenino que encarna la libertad y, por asimilación, a los regímenes republicanos de Francia y otros países.

La model de Teodor Andreu en la seua figuració de la naixent república només tenia 20 anys i era Carmen Viadel Haro (1911-2002), alumna destacada del pintor a l'Escola de Belles Arts de Sant Carles de València.

L'autor va fugir en aquesta pintura de qualsevol idealització simbòlica a l'hora representar el nou orde d'abril de 1931, i la bellesa d'una dona moderna que ens mira franca i sense complexos en va ser més que suficient: una xica corrent vestida de diari però tocada amb el barret frigi, o de la llibertat, i amb la bandera republicana espanyola –amb llegenda brodada– al muscle. Ben lluny, en tot cas, de l'èpica present en alguns tractaments històrics d'aquesta al·legoria (fig.1), però no tan distant d'algunes figuracions *autoctonistes* anteriors (fig. 2), que també hi van incloure l'adreç tradicional de la dona valenciana.

La modelo de Teodoro Andreu en su figuración de la naciente república sólo tenía 20 años: fue Carmen Viadel Haro (1911-2002), alumna destacada del pintor en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.

El autor huyó en esta pintura de cualquier idealización simbólica a la hora de representar el nuevo orden de abril de 1931, y la belleza de una mujer moderna que nos mira franca y sin complejos fue más que suficiente: una chica corriente

vestida de diario pero tocada con el gorro frigio, o de la libertad, y con la bandera republicana española -con leyenda bordada- al hombro. Bien lejana, en todo caso, de la épica presente en algunos tratamientos históricos de esta alegoría (fig. 1), pero no tan distante de algunas figuraciones *autoctonistas* anteriores (fig. 2), que también incluyeron el adreç o aderezo de joyas tradicional de la mujer valenciana.



2. Esbós (ca. 1894) de Joaquín Sorolla per a la capçalera del periòdic republicà *El Pueblo*, dirigit a València per l'escriptor Vicent Blasco Ibàñez. Aquesta obra forma part de la donació realitzada per En Pere Maria Orts i Bosch (1921-2015) al Museu de Belles Arts de València.

Boceto (ca. 1894) de Joaquín Sorolla para la cabecera del periódico republicano El Pueblo, dirigido en Valencia por el escritor Vicente Blasco Ibáñez. Esta obra forma parte de la donación realizada por Don Pere Maria Orts i Bosch (1921-2015) al Museo de Bellas Artes de Valencia.



José Lázaro Bayarri (1893-1979)

El Pueblo ja té República

El Pueblo ya tiene República

1931

Imatge d'un nombrós grup de gent al davant de la seu de la redacció d'El Pueblo, al carrer En Joan d'Àustria de la ciutat de València.

Imagen de un numeroso grupo de gente frente a la sede de la redacción de El Pueblo, en la calle Don Juan de Austria de la ciudad de Valencia.

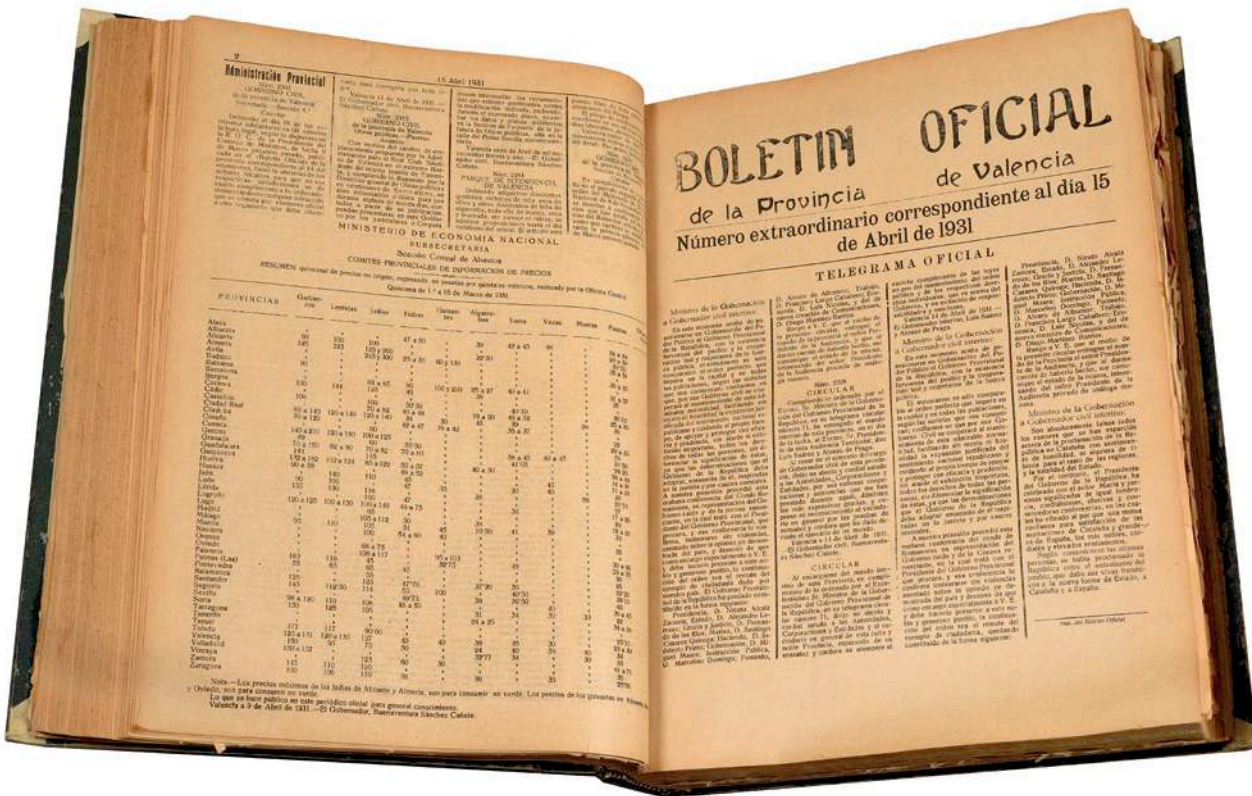
Còpia de l'original conservat a la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu.

Collecció Lázaro Bayarri

L56/210



1931
41 x 32 cm
paper / papel
Arxiu General i Fotogràfic de la Diputació de València
BOPV. Any 1931



Particularment interessant l'absència d'escut en la part central de la capçalera: les armories republicanes –amb la corona mural– no van aparèixer al Butlletí Oficial de la Diputació de València fins a l'11 d'agost de 1931, i això per bé que el Govern Provisional de la República havia aprovat l'escut el 27 d'abril.

Particularmente interesante la ausencia de escudo en la parte central de la cabecera: las armerías republicanas –amb la corona mural– no aparecieron en el Boletín Oficial de la Diputación de Valencia hasta el 11 de agosto de 1931, y eso por más que el Gobierno Provisional de la República había aprobado el escudo el 27 de abril.

Francisco Javier Pérez Rojas («Recorrido a través de la creación artística valenciana de los años treinta», 2016):

«En el caso valenciano es incuestionable el carácter pionero que tuvieron los ilustradores gráficos en la introducción de esta nueva estética, o al menos fue la más visible, siendo su aportación en este sentido similar a la de la escultura, que es el otro campo en el que la creación valenciana mantuvo un incuestionable nivel. Al comenzar los años treinta surgen y se mantienen un variopinto grupo de revistas de todo tipo que testimonian en sus ilustraciones el fuerte arraigo del Déco como estilo moderno desde el que a veces se plantean las primeras realizaciones vanguardistas».



Coves

Portada: La Semana Gráfica, n.º 249

València, 18 d'abril de 1931

Col·lecció particular / Colección particular,

València

Ministros del Gobierno Provisional Republicano de España



DON FRANCISCO LARGO CABALLERO
MINISTRO DEL TRABAJO DON FERNANDO DE LOS RIOS
MINISTRO DE JUSTICIA DON MARCELENO DOMINGO
MINISTRO DE INSTRUCCION PUBLICA



DON MIGUEL MAURA GAMAZO
MINISTRO DE LA ECONOMIA DON INDALECIO PRIETO
MINISTRO DE NEGOCIOS DON MANUEL AZAÑA
MINISTRO DE LA GUERRA



DON SANTIAGO CASARES
MINISTRO DE FOMENTO DON ALEJANDRO LERROUX
MINISTRO DE NEGOCIOS DON ALVARO DE ALBORNOZ
MINISTRO DE FOMENTO

LA SEMANA GRÁFICA

Proclamación oficial de la República en Valencia



Una vista parcial de la plaza de Emilio Castelar

Desde el Ayuntamiento, en momento "realizándose", la multitud, júbilo y entusiasmo, en el momento de la proclamación oficial de la República española.

LA SEMANA GRÁFICA

La República y el «Estat Catalá»



Madrid, el leader del Estat Catalá, alerando a jefe del nuevo estado: Ferrnando Justo a Ventura Gassol (de pie a su izquierda), la proclamación de la República catalana.



La multitud, ávida de noticias y repleta de entusiasmo, invade las calles de buena esperanza.

LA SEMANA GRÁFICA

La proclamación de la República en Valencia



Desde aspectos de una de las manifestaciones populares de júbilo efectuadas en Valencia al momento de la proclamación de la República en España.



La multitud congregada frente al Ayuntamiento presenciando la colonización de la bandera tricolor en la Casa de la Ciudad.

LA SEMANA GRÁFICA

Placa metàl·lica exterior de col·legi, datada durant la Segona República espanyola, amb la indicació de l'entitat titular i el caràcter del centre docent:
Ministerio de Instrucción Pública ·
Escuela Nacional Graduada de Niñas

Placa metálica exterior de colegio, datada durante la Segunda República española, con la indicación de la entidad titular y el carácter del centro docente:
Ministerio de Instrucción Pública ·
Escuela Nacional Graduada de Niñas

58,5 x 46,5 cm
Collecció Domènech-Soler



En la garlanda exterior s'incorpora una cinta amb els colors de la bandera estatal vigent a València entre el 14 d'abril de 1931 i la fi de març de 1939, la tricolor espanyola –roja, groga i morada. En el centre de la composició figuren les armories estatals de llavors, oficials des del 27 d'abril de 1931: l'escut timbrat de corona mural amb els quaters de Castella, Lleó, la Corona d'Aragó, Navarra i, en punta, Granada. Als costats de l'escut, les dues columnes d'Hèrcules carregades d'una cinta amb el lema PLUS ULTRA; aquest últim emblema va ser creat per a Carles I d'Habsburg i acabà representant les terres americanes de la monarquia hispànica.

El mateix escut que va fer seu la Segona República fou també oficial a Espanya durant bona part del Sexenni Revolucionari, concretament en temps del Govern Provisional (1868-1870) i de la Primera República (1873-1874).

En la guirnalda exterior se incorpora una cinta con los colores de la bandera estatal vigente en Valencia entre el 14 de abril de 1931 y el fin de marzo de 1939, la tricolor española –roja, amarilla y morada. En el centro de la composición figuran las armerías estatales de entonces, oficiales desde el 27 de abril de 1931: el escudo timbrado de corona mural con los cuarteres de Castilla, León, la Corona de Aragón, Navarra y, en punta, Granada. A los lados del escudo, las dos columnas de Hércules cargadas de una cinta con el lema PLUS ULTRA; este último emblema fue creado para Carlos I de Habsburgo y acabó representando a las tierras americanas de la monarquía hispánica.

El mismo escudo que hizo suyo la Segunda República fue también oficial en España durante buena parte del Sexenio Revolucionario, concretamente en tiempos del Gobierno Provisional (1868-1870) y de la Primera República (1873-1874).



Placa metàl·lica de carrer, d'època de la Segona República espanyola, amb el nom de Plaza de la República: aquest topònim urbà va utilitzar-se a la València de llavors per tal de referir-se oficialment a la zona de la Glorieta
Placa metálica de calle, de época de la Segunda República española, con el nombre de Plaza de la República: este topónimo urbano se utilizó en la Valencia de entonces para referirse oficialmente a la zona de la Glorieta

29,5 x 49,5 cm
Col·lecció Lluís Pons





**ELS INICIS DE
LA SEGONA
REPÚBLICA I EL
PRIMER BIENNI**

*LOS INICIOS DE LA SEGUNDA REPÚBLICA
Y EL PRIMER BIENIO*

Malgrat algunes iniciatives institucionals, els governants de la Segona República no van imposar oficialment cap cànon artístic i, per tant, s'hi pogueren perpetuar amb normalitat diverses executòries tradicionals. En tot cas, el clima d'obertura política i social va potenciar certa eclosió de les noves experiències estètiques, com acrediten a València els nuclis de la Sala Blava i, més tard, d'Acció d'Art.

ELS INICIS DE LA SEGONA REPÚBLICA I EL PRIMER BIENNI

Quan es parla d'una estètica específicament republicana en atenció a la gran difusió, durant la Segona República, d'algunes formes gràfiques i tipogràfiques renovadores, se n'ha de dir al mateix temps que –malgrat algunes iniciatives institucionals, per exemple en el camp de l'arquitectura– els governants no van aplicar una política cultural dirigista ni imposaren oficialment cap cànon artístic. Altra cosa és que, com va escriure la historiadora Carmen Gracia,

«la favorable conjuntura política, amb un major oberturisme ideològic, actua favorablement sobre processos culturals ja iniciats, proporcionant-los mitjans idonis de manifestació. La necessitat de crear i promocionar una imatge nova d'acord amb el nou sistema polític estimula les inclinacions reformistes de la classe política. Augmenten les oportunitats de treball per a artistes d'avantguarda i els instruments de difusió i contrast de les noves experiències».

Siga com siga, als carrers i als àmbits artístics de la València republicana convisqueren les innovacions rupturistes –cas de les nascudes entorn de la Sala Blava i, posteriorment, de l'associació Acció d'Art– amb determinades pervivències estilístiques més classicistes, i no hi va existir una identificació absoluta entre les executòries dels creadors, les seues adscripcions ideològiques personals i els signes polítics de les diferents administracions. Recordem en aquest sentit que, durant la Segona República, no va existir cap govern autonòmic valencià perquè –malgrat les iniciatives dels corrents valencianistes– fracassaren els intents d'aconseguir un estatut d'autogovern.

A pesar de algunas iniciativas institucionales, los gobernantes de la Segunda República no impusieron oficialmente ningún canon artístico y, en consecuencia, se pudieron perpetuar con normalidad diversas ejecutorias tradicionales. En todo caso, el clima de apertura política y social potenció cierta eclosión de las nuevas experiencias estéticas, como acreditan en Valencia los núcleos de la Sala Blava (Sala Azul) y, más tarde, de Acció d'Art.

LOS INICIOS DE LA SEGUNDA REPÚBLICA Y EL PRIMER BIENIO

Cuando se habla de una estética específicamente republicana en atención a la gran difusión, durante la Segunda República, de algunas formas gráficas y tipográficas renovadoras, se tiene que decir al mismo tiempo que –a pesar de algunas iniciativas institucionales, por ejemplo en el campo de la arquitectura– los gobernantes no aplicaron una política cultural dirigista ni impusieron oficialmente ningún canon artístico. Otra cosa es que, como escribió la historiadora Carmen Gracia,

«la favorable coyuntura política, con un mayor aperturismo ideológico, actúa favorablemente sobre procesos culturales ya iniciados, proporcionándoles medios idóneos de manifestación. La necesidad de crear y promocionar una imagen nueva de acuerdo con el nuevo sistema político estimula las inclinaciones reformistas de la clase política. Aumentan las oportunidades de trabajo para artistas de vanguardia y los instrumentos de difusión y contraste de las nuevas experiencias».

Sea como fuere, en las calles y en los ámbitos artísticos de la Valencia republicana convivieron las innovaciones rupturistas –caso de las nacidas en torno a la Sala Blava (Sala Azul) y, posteriormente, de la asociación Acció d'Art– con determinadas pervivencias estilísticas más clasicistas, y no existió una identificación absoluta entre las ejecutorias de los creadores, sus adscripciones ideológicas personales y los signos políticos de las diferentes administraciones. Recordemos en este sentido que, durante la Segunda República, no existió ningún gobierno autonómico valenciano porque –a pesar de las iniciativas de las corrientes valencianistas– fracasaron los intentos de conseguir un estatuto de autogobierno.

LA SEMANA Gráfica



FLOREAL VALENCIANO, por J. Barreira

30 céntimos

Juan José Barreira (1888-1957)
Portada: La Semana Gráfica, n.º 252

València, 9 de maig / mayo de 1931
Col·lecció particular / Colección particular, València



Primera aparició dels colors de la bandera republicana espanyola sobre un cartell de la Plaça de Bous de València.

Primera aparición de los colores de la bandera republicana española sobre un cartel de la Plaza de Toros de Valencia.

Roberto Domingo (1883-1956)
València... El dia 14 de maig de 1931... Correguda de bous organitzada per l'Associació de la Premsa Valenciana
Valencia... El día 14 de mayo de 1931... Corrida de toros organizada por la Asociación de la Prensa Valenciana

1931
 239 x 120,5 cm
 Imp. y Lit. Mirabet, València
 paper / papel
 Arxiu General i Fotogràfic de la Diputació de València
 Cartells taurins 7/6

— RAMÓN VAQUER —

La República y el Pueblo

**Síntesis histórico-filosófica
de las colectividades huma-
nas y misión primordial del
pueblo español ante la Re-
pública española**

**Pueblo: Los regímenes po-
líticos y sociales responden
siempre a tu estado de evolu-
ción cultural.**

Ramón Vaquer
La República y el Pueblo

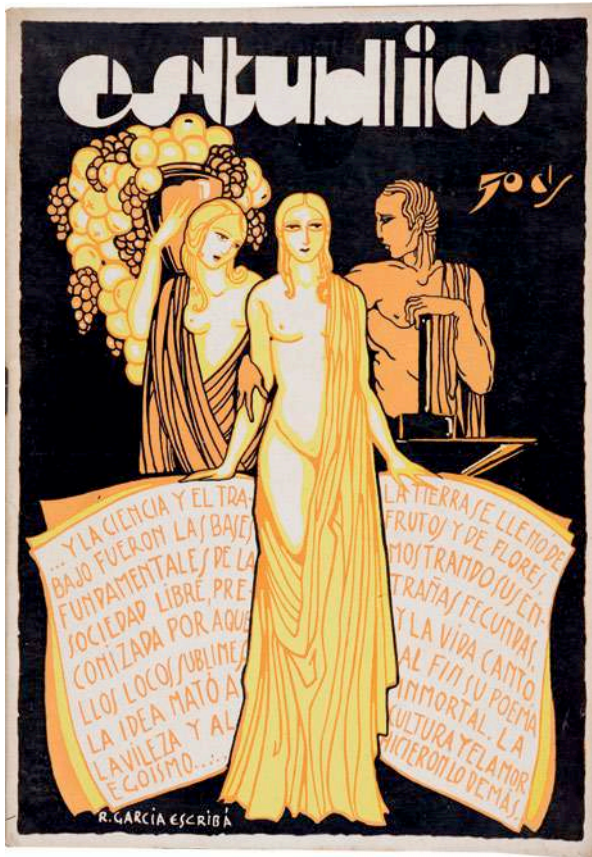
1931
s/e, València
Col·lecció particular / Colección particular, València

LA TRACA



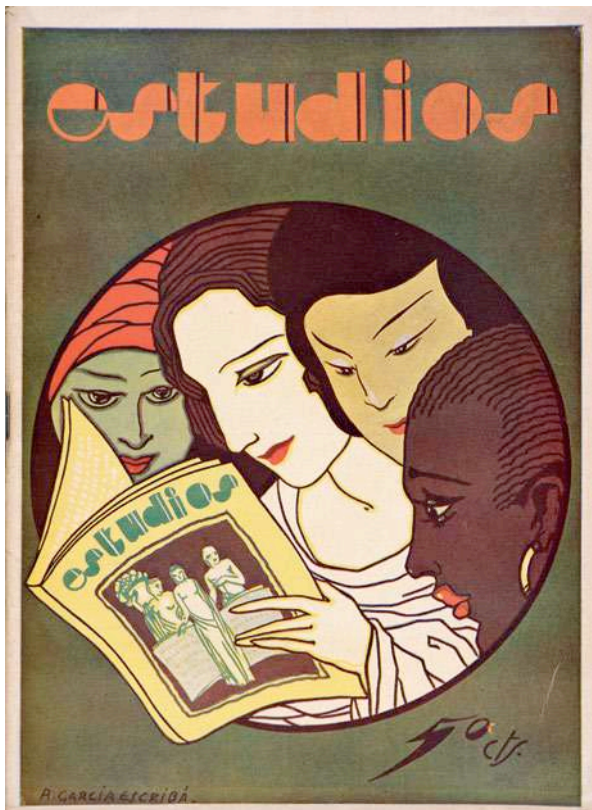
Portada: La Traca, n.º 11, 2.ª época

València, 11 de juliol / julio de 1931
Col·lecció particular / Colección particular, València



Rafael García Escribà
 Portada: Estudios. Generación Consciente
 (Revista Ecléctica), nº 95

València, juliol / julio de 1931
 Col·lecció particular / Colección particular, València



Rafael García Escribà
 Portada: Estudios. Generación Consciente
 (Revista Ecléctica), nº 98

València, octubre de 1931
 Col·lecció particular / Colección particular, València



Carbonell
Portada: Estudios. Generación Consciente
(Revista Ecléctica), nº 99

València, novembre / noviembre de 1931
Col·lecció particular / Colección particular, València



Vicente Canet (1885-1951)
XIV Fira Mostrari València
XIV Feria Muestrario Valencia

1931
93 x 66 cm
paper / papel
Edita: FMV
Imp. y Lit. Ortega, València
Arxiu General i Fotogràfic de la Diputació
de València
Cartells b65/46

El cap femení apareix coronat per una roda dentada, tradicional alegoria de la indústria, però també hem d'identificar l'element en qüestió amb la corona mural adoptada pel règim republicà, i això en atenció al fet que es tracta de la primera Fira Mostrari de València posterior a la proclamació de la Segona República.

La cabeza femenina aparece coronada por una rueda dentada, tradicional alegoría de la industria, pero también hemos de identificar el elemento en cuestión con la corona mural adoptada por el régimen republicano, y ello en atención al hecho de que se trata de la primera Feria Muestrario de Valencia posterior a la proclamación de la Segunda República.



Francisco Molina Gallent
Gran Fira de València 1931
Gran Feria de Valencia 1931

1931
 100 x 70 cm
 paper / papel
 Edita: Ajuntament de València
 Lit. S. Durá, València
 Ajuntament de València. Arxiu Històric Municipal
 Sig. 110

Luisa Sempere («Carteles de la Feria de Julio», en AA.DD.: *La festa de la modernitat. La Fira de Juliol a través dels seus cartells*, València, Ajuntament de València, 2015, p. 185-186):

«[...] podemos observar en este *affiche* una límpida composición, resuelta mediante la diagonal de un poderoso caballo en corveta que lleva a lomos la imagen heroica de un labrador desnudo, de inspiración clásica. [...] Por otra parte, sorprende la reducida gama cromática, resuelta con tonos fríos verdes y azules eficazmente conjugados, animados sólo al fondo por el cálido contraste de un castillo de fuegos artificiales en colores anaranjados y violáceos, sobre el que destaca a contraluz la estilizada silueta del Miguelete, emergiendo entre una desornamentada y lineal panorámica de Valencia, en genuino “art déco”.

Otra novedad es su técnica mixta de pincel y aerógrafo, introducida por Renau en la plástica del cartel valenciano».



Josep Renau (1907-1982)

Gran Fira de València 1931

Gran Feria de Valencia 1931

1931

163 x 116 cm

papel / papel

Edita: Ajuntament de València

Imp. y Lit. Ortega, València

Ajuntament de València. Arxiu Històric Municipal

Sig. 292



Carlos Ruano Llopis (1878-1950)

València:... Corregudes de Fira... Corregudes de bous en els dies 25, 26, 27, 28, 29, 30 i 31 de juliol

València:... Corridas de Feria... Corridas de toros en los días 25, 26, 27, 28, 29, 30 y 31 de julio...

1931

139 x 99 cm

paper / paper

Imp. y Lit. Ortega, València

Arxiu General i Fotogràfic de la Diputació de València

Cartells taurins 16/84

Fusió de la tradició, representada per la típica *manola*, i la modernitat, encarnada en la jove vestida a la moda del moment

Fusión de la tradición, representada por la típica manola, y la modernidad, encarnada en la joven vestida a la moda del momento

María Barbeito (*La mujer ahora, antes y después*, La Corunya, Agrupación Femenina Republicana de La Coruña, 1934, p. 23):

«[La mujer] Obtuvo de aquella gran convulsión casi mundial [la Guerra 1914-1918], hasta la liberación de los torturantes preceptos de la moda a los que aludí antes; y a la cola sustituyó la irosa y cómoda e higiénica falda corta; a los postizos de cabeza, el pelo cortado; a los aplastantes sombreros, el ligero gorrito de fácil colocación que sólo tiene por objeto contener los desmanes del viento en la ya reducida cabellera femenina; al monumento de aceros y ballenas, llamado corsé, la flexible faja; a los cuellos rígidos, el descote cómodo».

RENAV



GRAN FERIA DE VALENCIA

FIESTAS ORGANIZADAS
POR EL AYUNTAMIENTO

DEL 21 DE JULIO AL 4 DE AGOSTO

FIESTA DE LA CARIDAD · RETRETA MILITAR · CERTAMEN MUSICAL
FUEGOS DE ARTIFICIO · BAILES REGIONALES · CORRIDAS DE TOROS
HOMENAJE AL LABRADOR VALENCIANO · JUEGOS FLORALES
FIESTA EN EL MAR · GRAN BATALLA DE FLORES

EL ALCALDE

EL SECRETARIO ACCIDENTAL

IMP. Y LIT. ORTEGA-VALENCIA

VALENCIA

FAMOSAS CORRIDAS DE FERIA



Rufino Jofre

ORTEGA VALENCIA

Nueve Grandes Corridos de Toros en los días 25, 26, 27, 28, 29, 30 y 31 de Julio y 1 y 2 de Agosto 1931

14 de Julio, SEIS TOROS En el momento programado por D. Argimiro PÉREZ TABERNERO MATADORES Martínez, Félix Rodríguez y Domingo Ortega :		20 de Julio, SEIS TOROS En el momento programado por D. Indalecio García, antes RINCÓN MATADORES Martínez, Chaves y Vicente Barrera		PRECIOS DE LAS LOCALIDADES (IMPUESTOS INCLUIDOS) SOMBRA Páreo sombra con 10 entadas. Páreo sombra 2, 11, 24, 33 de 25, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000.		27 de Julio, SEIS TOROS En el momento programado por D. ANTONIO DE SANTIAGO, antes FÉLIX RODRÍGUEZ MATADORES Félix Rodríguez, Barrera y Bienvenida		28 de Julio, SEIS TOROS En el momento programado por D. Graciliano Pérez Tabernero MATADORES Félix Rodríguez, Barrera y Domingo Ortega :	
19 de Julio, SEIS TOROS En el momento programado por D. José Luis y D. Pablo de PABLO ROMERO MATADORES Vicente Barrera :: Torres y Bienvenida		28 de Julio, SEIS TOROS En el momento programado por D. Antonio Pérez de Sah Fernando MATADORES Torres, Bienvenida y Domingo Ortega :		31 de Julio, SEIS TOROS En el momento programado por D. Gonzalo de la COMPA Y SIERRA declarada MATADORES Martínez, Barrera y Domingo Ortega :					
2 de Agosto, OCHO TOROS En el momento programado por D. José Luis y D. Pablo de SANTIAGO MATADORES Martínez, Chaves Torres y Armillita Chico		Suntuosos Regalos Los que asistan a las corridas de toros en el momento programado por D. José Luis y D. Pablo de SANTIAGO MATADORES Día 26 de Julio : Día 2 de Agosto 1.000 pes., 500 pes., 200 pes., 100 pes., 50 pes., 25 pes., 10 pes., 5 pes., 2 pes., 1 pes., 50 céntimos, 25 céntimos, 10 céntimos, 5 céntimos, 2 céntimos, 1 céntimo. Día 2 de Agosto : 1.000 pes., 500 pes., 200 pes., 100 pes., 50 pes., 25 pes., 10 pes., 5 pes., 2 pes., 1 pes., 50 céntimos, 25 céntimos, 10 céntimos, 5 céntimos, 2 céntimos, 1 céntimo. Nota: El regalo de 1.000 pes. se reparte en 100 partes de 10 pes. cada una. Nota: El regalo de 500 pes. se reparte en 50 partes de 10 pes. cada una. Nota: El regalo de 200 pes. se reparte en 20 partes de 10 pes. cada una. Nota: El regalo de 100 pes. se reparte en 10 partes de 10 pes. cada una. Nota: El regalo de 50 pes. se reparte en 5 partes de 10 pes. cada una. Nota: El regalo de 25 pes. se reparte en 5 partes de 5 pes. cada una. Nota: El regalo de 10 pes. se reparte en 2 partes de 5 pes. cada una. Nota: El regalo de 5 pes. se reparte en 5 partes de 1 pes. cada una. Nota: El regalo de 2 pes. se reparte en 2 partes de 1 pes. cada una. Nota: El regalo de 1 pes. se reparte en 1 parte de 1 pes. cada una. Nota: El regalo de 50 céntimos se reparte en 5 partes de 10 céntimos cada una. Nota: El regalo de 25 céntimos se reparte en 5 partes de 5 céntimos cada una. Nota: El regalo de 10 céntimos se reparte en 2 partes de 5 céntimos cada una. Nota: El regalo de 5 céntimos se reparte en 5 partes de 1 céntimo cada una. Nota: El regalo de 2 céntimos se reparte en 2 partes de 1 céntimo cada una. Nota: El regalo de 1 céntimo se reparte en 1 parte de 1 céntimo cada una.		1 de Agosto, SEIS TOROS En el momento programado por Sras. Hijos de D. Eduardo MIURA MATADORES Félix Rodríguez :: Bienvenida y Ortega					

Francisco Javier Pérez Rojas («Recorrido a través de la creación artística valenciana de los años treinta», 2016):

«[...] esta inspiración en lo popular prima también en la obra del pintor José Sabina, cuyas figuras denotan una tendencia volumétrica neocubista a lo Vázquez Díaz».



José Sabina (1904-1982)

Laurador

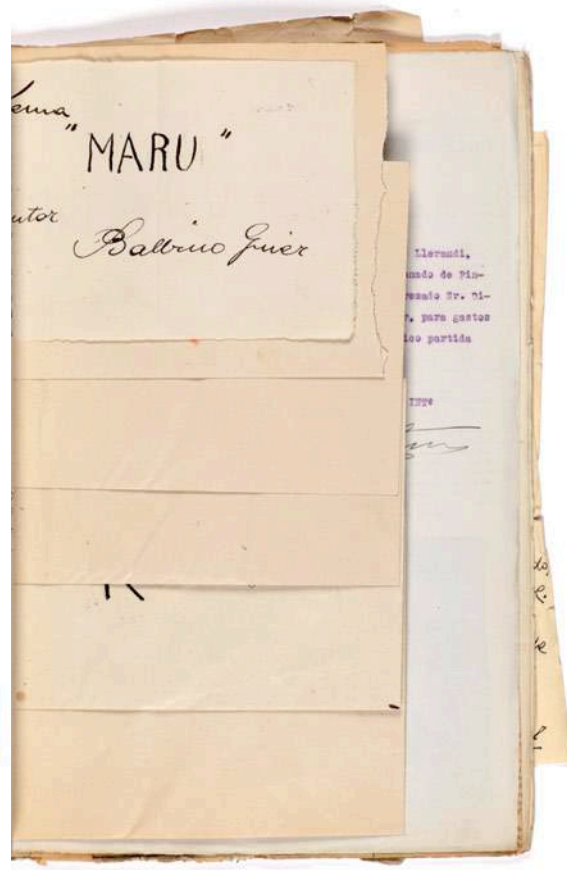
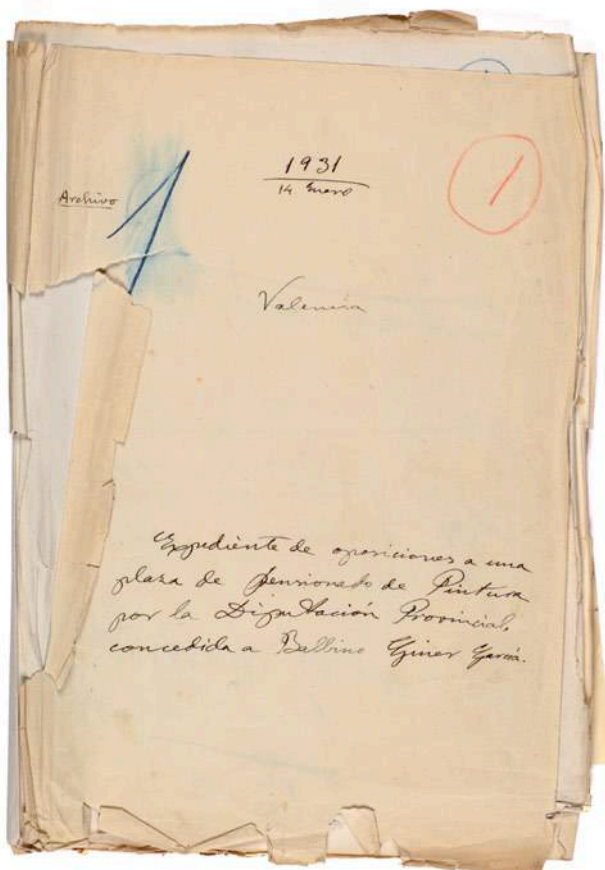
Labrador

1931

40 x 35 cm

carbonet sobre paper / carboncillo sobre papel

Col·lecció particular / Colección particular, València



Expedient amb els sobres amb pseudònims de tots els aspirants a la pensió de pintura, de la Diputació de València, finalment concedida a Balbino Giner el 1931.
 Expediente con los sobres con pseudónimos de todos los aspirantes a la pensión de pintura, de la Diputación de Valencia, finalmente concedida a Balbino Giner en 1931.

Arxiu General i Fotogràfic de la Diputació de València
 Diputació. E.8.4.2. Caixa 4, exp. 14





Balbino Giner (1906-1976)

El treball

El trabajo

1931

40 x 60 cm

oli sobre tela / óleo sobre lienzo

Servei d'Administració de Patrimoni i
Manteniment. Diputació de València

Carmen Gracia (*"Mirando una época". La pintura en la Diputación de Valencia de 1860 a 1936*, 1991, p. 109):

«Esta obra marca una sensible diferencia respecto a los temas de historia que, tradicionalmente, constituían el tercer ejercicio de oposiciones. El hecho de que el Tribunal seleccionara, además, como tema concreto

el trabajo, y que Balbino Giner decidiera realizar una escena de trabajo físico, está en clara relación con las preferencias artísticas durante el período de la Segunda República. Estilísticamente, también supone una ruptura respecto a las tendencias academicistas dominantes hasta aquel momento».

Balbino Giner (1906-1976)

El ferrer

El herrero

1931

225 x 140 cm

oli sobre tela / óleo sobre lienzo

Servei d'Administració de Patrimoni i

Manteniment. Diputació de València



El termini de realització d'aquest exercici d'oposicions al pensionat es va establir en vint-i-quatre dies amb jornades de quatre hores.

El plazo de realización de este ejercicio de oposiciones al pensionado se estableció en 24 días con jornadas de 4 horas.

PATRONATO DE LA ESCUELA SUPERIOR DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS
DE VALENCIA

CERTIFICACIÓN ACADÉMICA OFICIAL



CERTIFICO: Que de los antecedentes que constan en la hoja de estudios de D. Eleuterio Bauset Ribes natural de Valencia provincia de id de 23 años de edad, resulta que tiene aprobadas en esta escuela las asignaturas que a continuación se expresan con las calificaciones correspondientes.

ASIGNATURAS	Matriculado en el curso de	CALIFICACION EN LOS EXÁMENES		Premios
		Ordinarios	Extraordinarios	
Dibujo de Estatuas	1924-25	Aprobado.		
Perspectiva lineal	1924-25	Aprobado.		
Estudios preparatorios de Colorido	1925-26	Aprobado.		
Anatomía Artística	1925-26	Aprobado.		
Enseñanza General del Modelado ...	1925-26	Aprobado.		
Historia del Arte en las Edades Antigua y Media	1925-26	Aprobado.		
Historia del Arte en las Edades Moderna y Contemporánea				
Teoría de las Bellas Artes	1926-27	Aprobado.		
Estudio de las Formas Arquitectónicas	1926-27	Aprobado.		
Dibujo del Natural en movimiento .	1926-27	Aprobado.		
Dibujo del Natural en reposo	1927-28	Aprobado.		
Colorido y Composición	1927-28	Aprobado y Premio del Estado de 250 pesetas.		
Pintura decorativa	1928-29	Aprobado y Premio "ROIG" 100 pts.		
Pintura al aire libre	1928-29	Aprobado y Premio "ROIG" 200 pts.		
Dibujo de Ropajes de Estatuas y del Natural	1928-29	Aprobado y Premio "ROIG" 150 pts.		

NOTA: Las anteriores asignaturas constituyen los estudios completos que se cursan en esta Escuela de Bellas Artes en la sección de Pintura.

Y para que conste, libro la presente a instancia del interesado y con el visto bueno del Ilmo. Sr. Presidente de este Patronato en Valencia, a veintiseis de febrero de mil novecientos treinta y uno.

V.º B.º

El Presidente del Patronato,

El Secretario del Patronato,

José Benlliure

José Gil y Calpe



Certificació acadèmica d'Eleuterio Bauset (1908-1980), treta de l'expedient de la pensió de pintura de la Diputació de València de 1931. El document incorpora la signatura de José Benlliure (1855-1937).

Certificación académica de Eleuterio Bauset (1908-1980), extraída del expediente de la pensión de pintura de la Diputación de Valencia de 1931. El documento incorpora la firma de José Benlliure (1855-1937).

Anònim / Anónimo
Valenciana

s/d
bronze / bronce
Collecció particular /
Colección particular, València





Ricard Boix (1904-1994)

Arquer

Arquero

1931

34,5 x 39 x 7,5 cm

metall fos - galvanoplàstia / metal fundido - galvanoplastia

Museu de la Ciutat. Ajuntament de València



Ricard Boix (1904-1994)

Arquer

Arquero

1931

25,5 x 35,7 cm

carbonet, grafit i llapis taronja / carbón, grafito y lápiz naranja

Museu de la Ciutat. Ajuntament de València



Ricard Boix (1904-1994)

Dansarina

Danzarina

1931

43 x 20 x 11,5 cm

metall fos? - galvanoplàstia / *¿metal fundido?* - galvanoplastia

Museu de la Ciutat. Ajuntament de València



Ricard Boix (1904-1994)

Dansarina

Danzarina

1931

36,5 x 23,6 cm

carbonet, grafit i llapis taronja /

carbón, grafito y lápiz naranja

Museu de la Ciutat. Ajuntament de València



**Antonio Ballester Vilaseca,
o Tónico Ballester (1910-2001)**

Oset

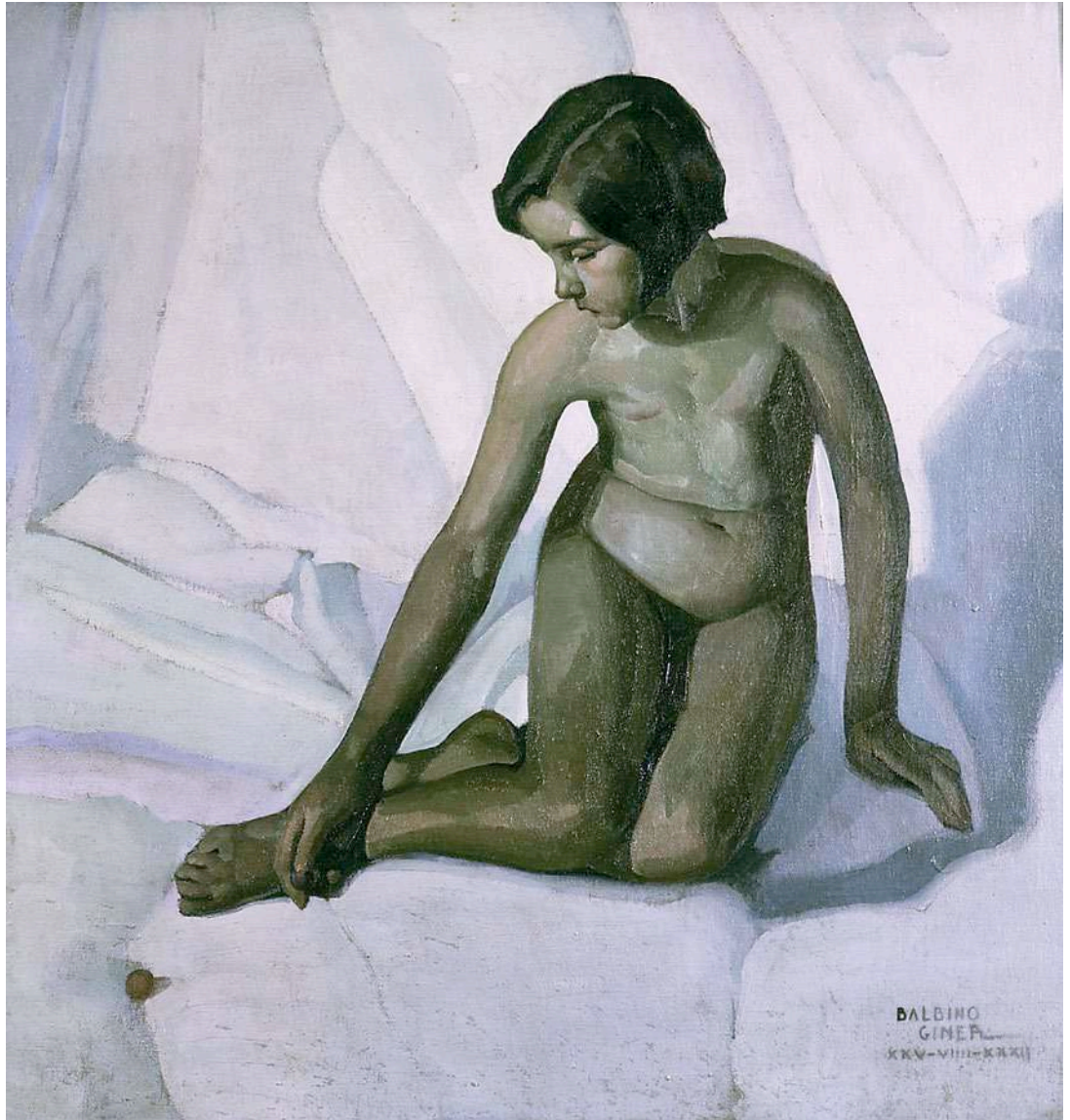
Osito

1932

15 x 20 x 9 cm

ceràmica / cerámica

IVAM, Institut Valencià d'Art Modern,
Generalitat. Dipòsit Ana Ballester



Balbino Giner (1906-1976)

Xiqueta nua

Niña desnuda

1932

103 x 99 cm

oli sobre tela / óleo sobre lienzo

Servei d'Administració de Patrimoni

i Manteniment. Diputació de València

Carmen Gracia (*"Mirando una época"*. *La pintura en la Diputación de Valencia de 1860 a 1936*, 1991, p. 57-58 i 110):

«Posiblemente, en su desesperado deseo de lograr una fórmula de desnudo que sea social y oficialmente aceptada, los artistas recurren a eludir los problemas que planteaba la representación del desnudo no estrictamente académico y sustituir los cuerpos adultos por los desnudos de niños y adolescentes».

«[...] desarrolla la composición con un dibujo sobrio y esquemático que, sin llegar a relacionarse con ninguna vanguardia, se aleja de las connotaciones decimonónicas que, todavía, conservaba el dibujo de la academia de Sorolla».



Rafael Raga (1910-1985)

València Tradicionals Festes de les Falles

Valencia Tradicionales Fiestas de las Fallas

1932

100 x 70 cm

paper / papel

Edita: Ajuntament de València

Lit. S. Durà, València

Ajuntament de València. Arxiu Històric Municipal

Sig. 172

Luis Dubón (1892-1953)
Gran Fira de València 1932
Gran Feria de Valencia 1932

1932
162 x 116,5 cm
paper / papel
Edita: Ajuntament de València
Imp. y Lit. Ortega, València
Ajuntament de València. Arxiu
Històric Municipal
Sig. 293



Bona part de l'esquerra de la composició recorda en algun grau –en atenció al dinamisme i a l'ús de les faixes de colors– l'obra de Robert Delaunay (1885-1941), el principal representant del moviment d'avantguarda conegut com orfisme.

Buena parte de la izquierda de la composición recuerda en algún grado –en atención al dinamismo y al uso de las fajas de colores– a la obra de Robert Delaunay (1885-1941), el principal representante del movimiento de vanguardia conocido como orfismo.

Rupert Sanchis
Camp Mestalla
Campo Mestalla

1932
111 x 80 cm
paper / papel
Lit. S. Durá, València
Collecció Pepe Roca

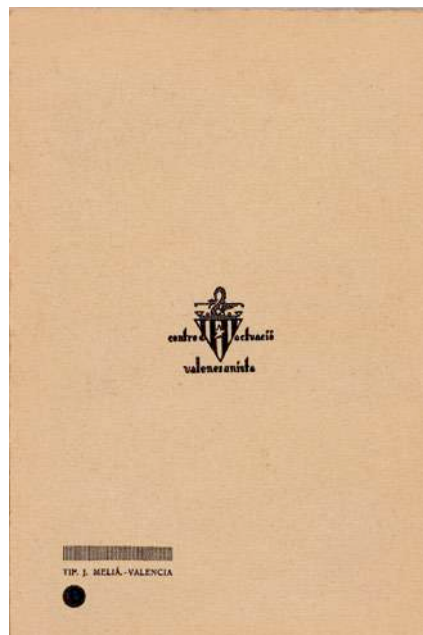
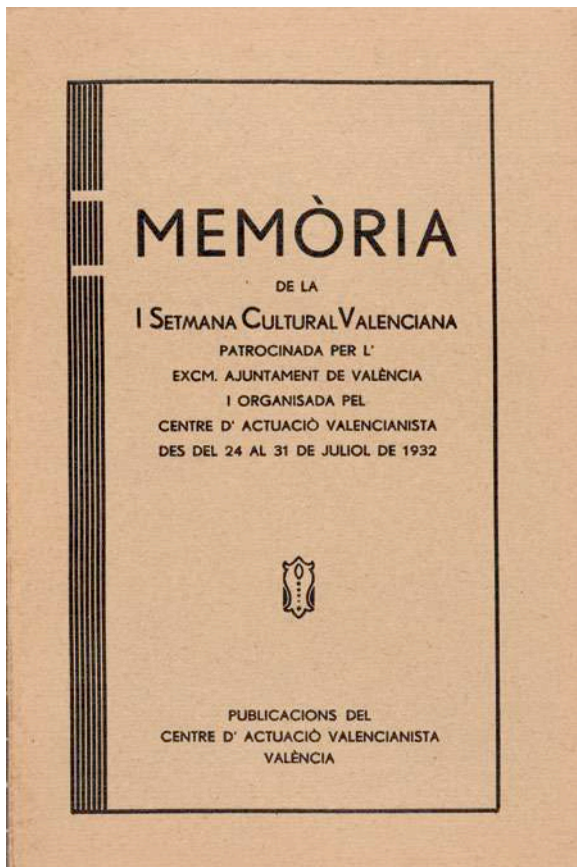


Aquesta agosarada composició recorda les millors aportacions del futurisme italià en el camp de la publicitat comercial. Particularment remarcable l'esquematització de les grades i de la coberta de l'estadi.

Esta audaz composición recuerda a las mejores aportaciones del futurismo italiano en el campo de la publicidad comercial. Particularmente remarcable la esquematización de las grades y de la cubierta del estadio.



— SESSIÓ D'APERTURA EN EL SALÓ CONSISTORIAL —



Memòria de la I Setmana Cultural Valenciana

1932
 Centre d'Actuació Valencianista, València
 Col·lecció particular / Colección particular,
 València

Juan Ángel Blasco Carrascosa («Ricard Boix: escultures i dibuixos», en AA.DD.: *Ricard Boix. Escultures i dibuixos. Antologia 1924-1992*, València, Generalitat Valenciana / Ajuntament de València, 2005, p. 30):

«[...] obra de claredat conceptual –en què el fons exercix un paper actiu–, que evidencia uns perfils rítmics de gran finor estètica e influència egípcia –ventre de perfil i pit frontal; coll frontal i rostre de perfil–; [...]».

Francisco Javier Pérez Rojas («Recorrido a través de la creación artística valenciana de los años treinta», 2016):

«La estética de Boix, tan años treinta, hace recordar la escultura aplicada americana. Sus relieves, duros y vigorosos, pero finos y decorativos a un tiempo, consiguen un fuerte efecto de movimiento, agitación, tensión (*República Española*) y hasta una cierta crispación geométrica mitigada por la suavidad de las líneas curvas; las redondeces de las que tanto gusta y la ensoñación y dulzura de unos rostros de marcadas facciones. Los paisajes o fondos de líneas concéntricas y ondulaciones paralelas, esquematizan soles y nubes. Es la suya en gran medida una escultura decorativa que encuentra en las edificaciones de Rieta, Borso y Albert su ambiente más adecuado».

Ricard Boix (1904-1994)

República Espanyola

República Española

1932

78 x 75 x 3,5 cm

pedra almorquí (blanca de Novelda) / *pedra almorquí*
Museu de Belles Arts de València

Aquesta obra va romandre amagada, en temps del franquisme, en un armari situat al corredor de la casa de l'artista.

Esta obra permaneció escondida, en tiempos del franquismo, en un armario situado en el pasillo de la casa del artista.



Joan Gavara:

«El retrat d'Elisa Andreu Settier, filla menuda del pintor Teodor Andreu, apareix en el catàleg de l'Exposició Nacional de Belles Arts de 1932. Palacios també va fer el retrat de l'altre fill del pintor –José Teodoro– tots dos dins de la corrent estètica del neofigurativisme mediterrani. La mirada una miqueta distant de l'adolescent amb trenes, la seua pulcritud formal i el seu clàssic equilibri ens remetent a una certa estètica derivada del noucentisme. Un art pur en clara oposició a les avantguardes artístiques amb què conviu».

Joan Gavara:

«De la trajectòria vital de Joan Baptista Palacios Chirivella, escultor i imatger nascut a Alzira a la fi del segle XIX, tenim poques dades. El seu moment més productiu a la capital valenciana es situa entre 1928 i 1932. És autor de diverses escultures decoratives a la Universitat de València i del Crist del Perdó de la parròquia de la Mare de Déu dels Àngels del Cabanyal (1928). El 1929 està present l'Exposició Universal de Barcelona i posteriorment va ser professor a l'Escola d'Arts i Oficis de Melilla. Va fer també el primitiu conjunt escultòric de la Germandat del Prendiment de Linares (Jaén), molt maltractat en 1936».

Juan Bautista Palacios (ca. 1870-1940)

Retrat de la senyoreta Elisa Andreu [als 14 anys d'edat]

Retrato de la señorita Elisa Andreu [a los 14 años de edad]

1932

37 x 22 x 22 cm

bronze / bronze (amb base de fusta / con base de madera)

Collecció Joan J. Gavara Prior





Ignacio Pinazo Martínez (1883-1970)
14 d'abril (Alegoría de la República)
14 de abril (Alegoría de la República)

1932

55 x 26 x 22 cm

marbre i bronze / mármol y bronce

Casa Museu Pinazo - Godella

La corona mural, timbre de l'escut de l'Espanya de 1868 i de les dues repúbliques apareix figurada en bronze; el bust marmori remet a les cariàtides del temple de l'Erectèon d'Atenes.

La corona mural, timbre del escudo de la España de 1868 y de las dos repúblicas aparece figurada en bronce; el busto marmóreo remite a las cariátides del templo del Erecteión de Atenas.

Francisco Javier Pérez Rojas («Recorrido a través de la creación artística valenciana de los años treinta», 2016):

«A su vez, el escultor Ignacio Pinazo Martínez, que llegaría a colaborar en las Misiones Pedagógicas de la República, realiza en 1933 retratos de tipos populares de un realismo descriptivo y objetivo. La sensualidad de su escultura se descubre en la alegoría de la República que talla avanzados los años treinta».

David Sánchez Muñoz:

«El busto marmóreo de la II República española presidió el Teatro Académico durante las sesiones que, a causa de la Guerra Civil, reunieron allí a las Cortes españolas. Fue esculpido en 1934, con muy ligeras variantes, a partir de otra alegoría de la República con la que este autor ganó el certamen nacional de escultura de ese año. Es una obra de serena majestad, cuyo rostro femenino, coronado de muros, está dotado de la cualidad andrógina de la Dama de Elche, sin ser una réplica. En esta escultura, Gabino, con excepcionales dotes para el retrato, logra una obra correcta y equilibrada que confiere grandeza épica a la alegoría sin caer en la frialdad o en la rigidez. Es especialmente notable la belleza del perfil. El autor pertenecía al grupo de los renovadores del clasicismo, que se desmarcaban del academicismo de la época, aunque rehuyendo de las propuestas rupturistas. Tomando como modelos a Capuz y Adsuara, adoptarán un eclecticismo formal entre las propuestas mediterraneístas (Clarà y Casanovas) y el realismo castellano (Julio Antonio y Victorio Macho)».

Alfonso Gabino (1894-1975)

Bust de la República

Busto de la República

ca. 1932

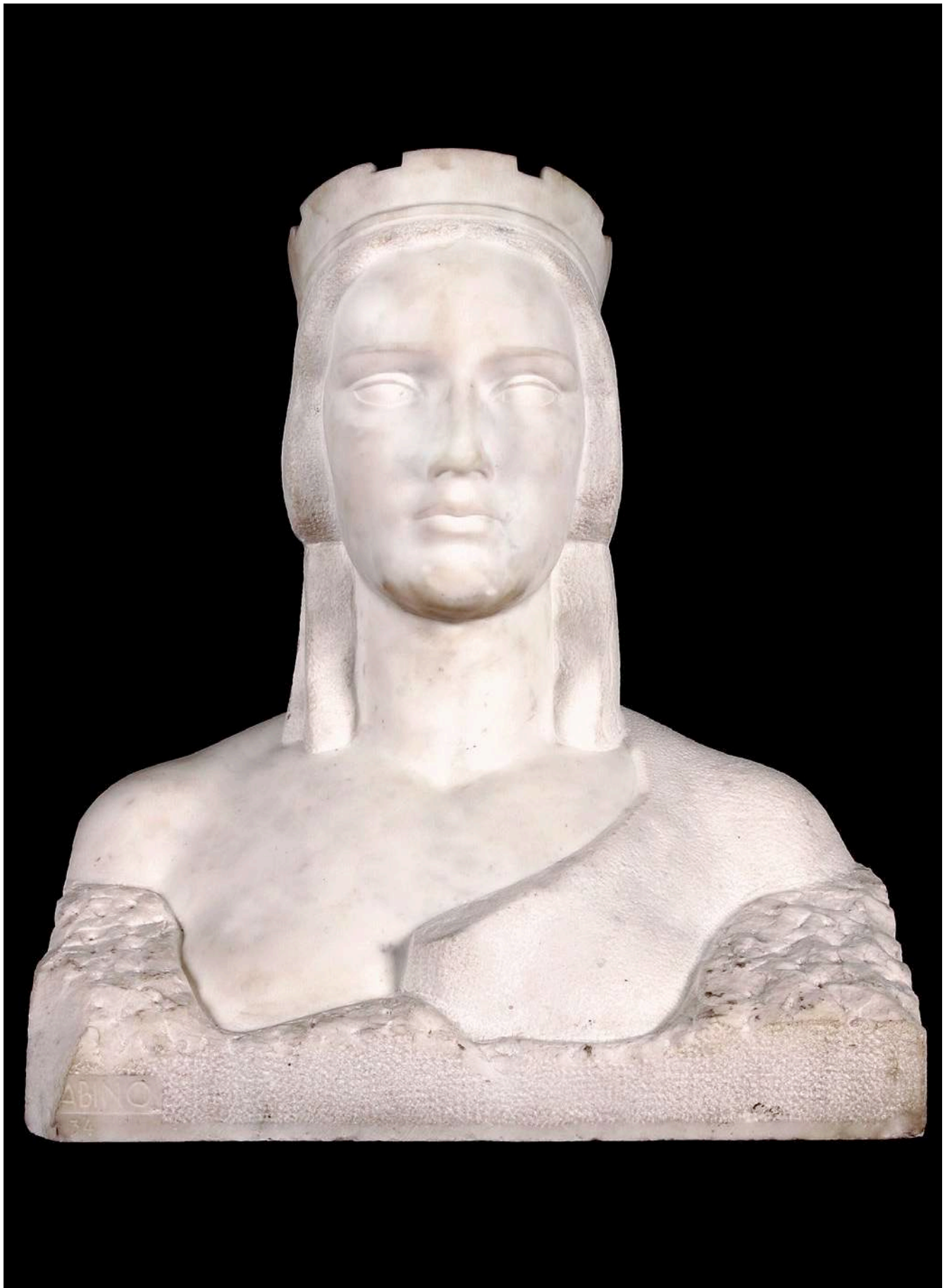
53 x 46 x 28,5 cm

marbre blanc / marmol blanco

Universitat de València

El bust incorpora –de manera elegantment esquemàtica– la corona mural que va ser utilitzada amb anterioritat pel Govern Provisional, de 1868, i per la Primera República per a timbrar l'escut d'Espanya.

El busto incorpora –de manera elegantemente esquemática– la corona mural que fue utilizada con anterioridad por el Gobierno Provisional, de 1868, y por la Primera República para timbrar el escudo de España.





Joan Baptista Carles
II Setmana Cultural Valenciana
II Semana Cultural Valenciana

1933
 100 x 70 cm
 paper / papel
 Edita: Ajuntament de València i Centre d'Actuació Valencianista
 Gràfiques València S.L., València
 Ajuntament de València. Arxiu Històric Municipal
 Sig. 359



José Lázaro Bayarri (1893-1979)
9 d'Octubre de 1933

1933

Imatge d'un nombrós grup de gent amb pancartes i senyeres, incloent-hi una en què Estat Valencià reclama la independència del País Valencià.

Imagen de un numeroso grupo de gente con pancartas y senyeres, incluyendo una en que Estat Valencià reclama la independència del País Valencià.

Còpia de l'original conservat a la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu.

Col·lecció Lázaro Bayarri

L56/212

Ismael Saz i Ferran Archilés («La Segona República, la modernitat democràtica»):

«[...] si bé abans del 1936 només s'aprovà l'Estatut català, la via restava oberta per a qualsevol territori que el volgués sol·licitar (com seria el cas valencià, si bé no pogué ser tramitat abans de l'inici de la guerra i fou abandonat després) i configurar-se en «regions autònomes».

Tot, a més a més, en el marc d'un ordenament constitucional que es fonamentava en la idea d'Espanya com a «estat integral» i que rebutjà explícitament una definició federal i per suposat plurinacional (i que prohibia la federació de regions autònomes)».



Luis Felipe Usabal (1876-1937)

Valencianas

Valencianas

ca. 1930-1934

110 x 180 cm

oli sobre tela / óleo sobre lienzo

Col·lecció particular / Colección particular, València

Francisco Javier Pérez Rojas («Recorrido a través de la creación artística valenciana de los años treinta», 2016):

«Contrasta la elegante evolución de José Pinazo con a exuberancia colorista un tanto kitsch de Luis Felipe Usabal, un artista valenciano largo tiempo afincado en los Estados Unidos, que se convirtió en un apreciado cartelista y retratista del mundo del cine y que trabajó para la Fox: entre otros conocidos del celuloide

retrató al director Jonh Ford en pleno rodaje. En el lienzo *Valencianas* (ca. 1928-1934) presenta un cortejo de falleras de aire hollywoodiense. La sensualidad y el barroquismo de la fiesta y las vestimentas valencianas están en armonía con unas delirantes pinceladas cargadas de color que van más allá del impresionismo y divisionismo con el que se había definido su estilo».



Joan Gavara:

«L'innocent retrat d'aquesta xiqueta està fet dins dels canons de l'art-déco. Un retrat realista i seré executat amb una gran cura formal i allunyat de qualsevol improvisació. El castissos i diminuts caragols al front adquireixen un potent protagonisme, similar al tractament del marbre: rugós amb els cabells i polit a la cara. Una obra en sintonia amb l'obra de Maillol que Alfons Gabino coneix i reinterpreta. Dedicat fonamentalment al retrat aconsegueix el seu zenit el 1947 amb l'exposició que va fer al Museu Nacional d'Art Modern de Madrid».

Alfonso Gabino (1894-1975)

Retrat de xiqueta

Retrato de niña

1933

26 x 18,8 x 18 cm

marbre blanc / mármol blanco (amb base de marbre negre / con base de mármol negro)

Collecció Joan J. Gavara Prior

Clara Campoamor (Discurso ante las Cortes el 1 de octubre de 1931, en la sesión donde quedaría aprobado el voto femenino en España):

«¡Las mujeres! ¿Cómo puede decirse que cuando las mujeres den señales de vida por la República se les concederá como premio el derecho a votar? ¿Es que no han luchado las mujeres por la República? ¿Es que al hablar con elogio de las mujeres obreras y de las mujeres universitarias no está cantando su capacidad? Además, al hablar de las mujeres obreras y universitarias, ¿se va a ignorar a todas las que no pertenecen a una clase ni a la otra? ¿No sufren éstas las consecuencias de la legislación? ¿No pagan los impuestos para sostener al Estado en la misma forma que las otras y que los varones? ¿No refluye sobre ellas toda la consecuencia de la legislación que se elabora aquí para los dos sexos, pero solamente dirigida y matizada por uno? ¿Cómo puede decirse que la mujer no ha luchado y que necesita una época, largos años de República, para demostrar su capacidad? Y ¿por qué no los hombres? ¿Por qué el hombre, al advenimiento de la República, ha de tener sus derechos y han de ponerse en un lazareto los de la mujer?».

Rafael Pérez Contel (1909-1990)

Títol provisional: Maternitat moderna

Título provisional: Maternidad moderna

1933?

61 x 16 x 22,5 cm

guix / yeso

Collecció particular / Colección particular, València



Juan Ángel Blanco Carrascosa («Notas sobre la modernidad escultórica republicana en Valencia», 2016):

«Destacó sobremanera en el género retratístico, haciendo alarde de sus dotes de modelador. Seguidor de la idea de Julio Antonio de plasmar tipos populares que fuesen prototipo de la raza, sus retratos constituyen lo mejor de su producción, ya que huye del prurito de bellezas y del exceso folklórico. [...]

Llamaron su atención Donatello, Luca della Robbia, y, sobre todo, Miguel Ángel, y no siguió, en cambio, los pasos de Rodin.».



Ignacio Pinazo Martínez (1883-1970)

Laurador valencià (El tío Quico)

Labrador valenciano (El tío Quico)

1933

Signat en el lateral dret / firmado en el lateral derecho: «I. Pinazo M.»

37 x 19 x 26 cm

bronze / bronce

Museu de Belles Arts de València (Col·lecció Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles)



Ignacio Pinazo Martínez (1883-1970)

Romà (Alcalde de Benifaraig)

Romano (Alcalde de Benifaraig)

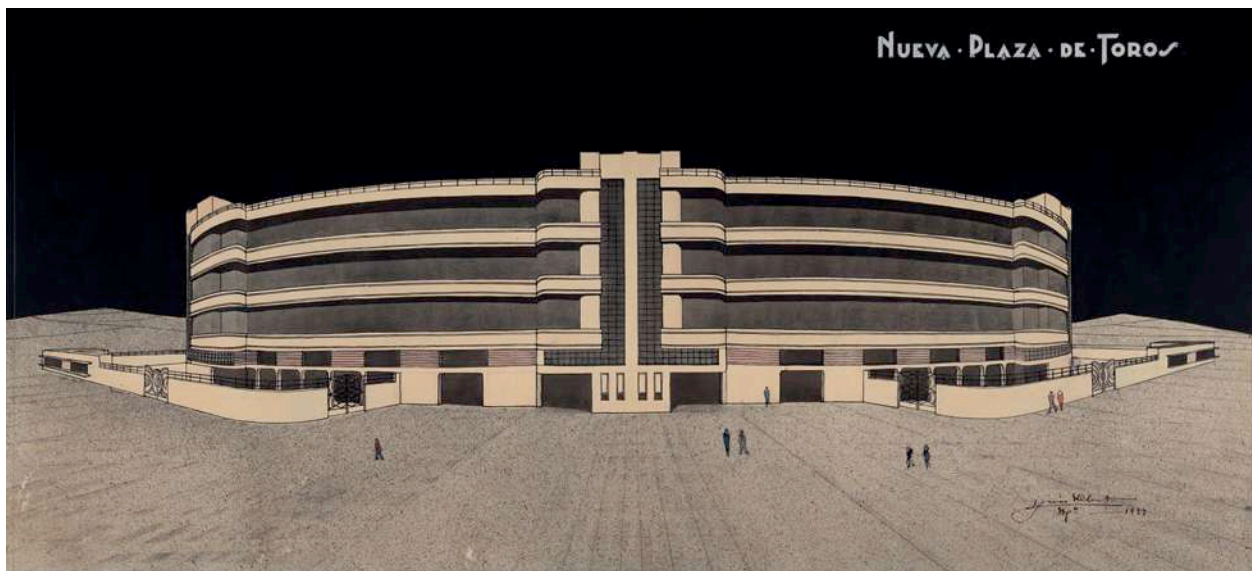
1933

Signat en el lateral dret / firmado en el lateral derecho: «Pinazo M. / 1933»

37 x 20 x 24 cm

bronze / bronce

Museu de Belles Arts de València (Col·lecció Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles)



Luis Albert (1902-1968)

Perspectiva del projecte de nova Plaça de Bous de València

Perspectiva del proyecto de nueva Plaza de Toros de Valencia

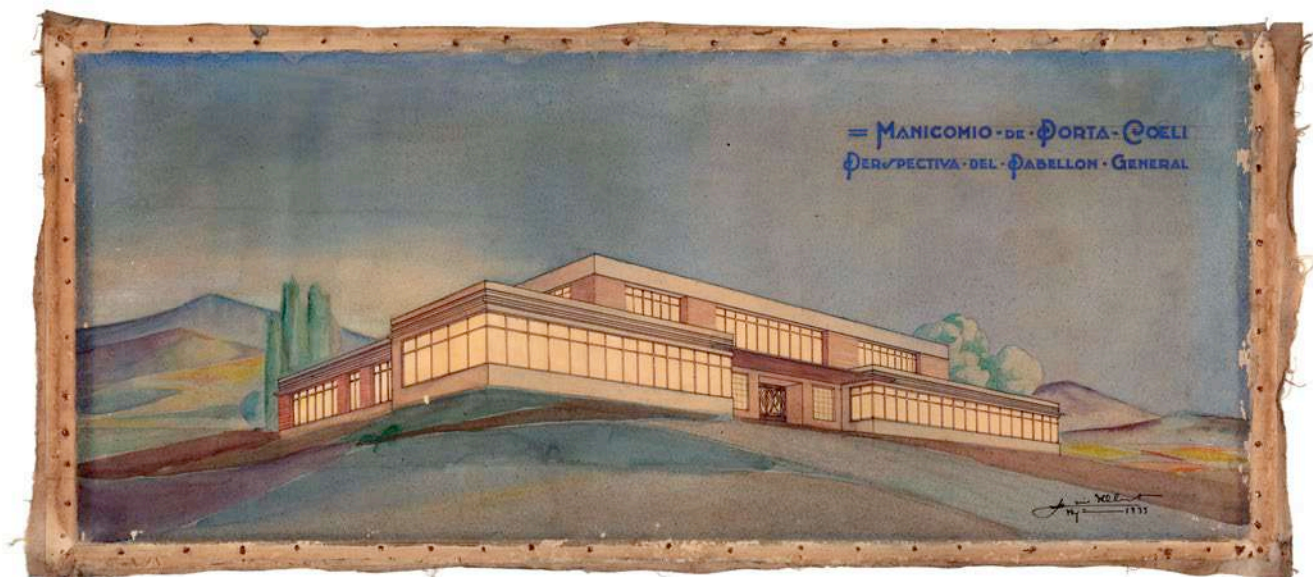
1933

45 x 99 cm

dibuix, aiguada i tinta sobre paper / dibujo, aguada y tinta sobre papel

Arxiu General i Fotogràfic de la Diputació de València

Mapes i plànols. Carpeta 7, n^o 4



Luis Albert (1902-1968)

Manicomi de Porta Caeli. Perspectiva del Pavelló General

Manicomio de Porta Caeli. Perspectiva del Pabellón General

1933

43 x 98 cm

dibuix, aiguada i tinta sobre tela / dibujo, aguada y tinta sobre lienzo

Arxiu General i Fotogràfic de la Diputació de València

Mapes i plànols. Carpeta 7, nº 6



Ambrós
Voteu les dretes. Voteu contra el marxisme
Votad a las derechas. Votad contra el marxismo

1933
 100 x 70,9 cm
 paper / papel
 Edita: Acció Popular
 Lit. S. Durá, València
 Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
 Centro Documental de la Memoria Histórica

Sobre les quatre figures -allargassades i amb urpes i símbols distintius- apareixen sengles grafitis a llapis: d'esquerra a dreta, «(Comunismo)», «(Masoneria)», «Separatismo / (Macià)» i «Judíos / (Cambó?)». A destacar particularment la bomba portada pel personatge situat més a l'esquerra, així com els esquinços que -al mapa d'Espanya- assenyalen la separació parcial de Catalunya.

Sobre las cuatro figuras -alargadas y con garras y símbolos distintivos- aparecen sendos grafitis a lapiz: de izquierda a derecha, «(Comunismo)», «(Masoneria)», «Separatismo / (Macià)» y «Judíos / (Cambó?)». A destacar particularmente la bomba portada por el personaje situado más a la izquierda, así como los desgarros que -en el mapa de España- señalan la separación parcial de Cataluña.



X. Acebo

2 anys d'esquerranisme. Política antinacional. Voteu les dretes. Voteu contra el marxisme
2 años de izquierdismo. Política antinacional. Votad a las derechas. Votad contra el marxismo

1933

95 x 69 cm

paper / papel

Edita: Acción Popular

Litografía Herrera, Madrid

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Centro Documental de la Memoria Histórica



Manuel Monleón (1904-1976)

Portada: Estudios. Revista Ecléctica, nº 124

València, desembre / diciembre de 1933

Collecció particular / Colección particular, València

Manuel Monleón va col·laborar amb Josep Renau en la divulgació dels fotomuntatges antinazis i anticapitalistes de John Heartfield, nascut Helmut Herzfeld, i aquesta impactant composició acredita la influència de l'alemany.

Manuel Monleón colaboró con Josep Renau en la divulgación de los fotomontajes anti-nazis y anticapitalistas de John Heartfield, nacido Helmut Herzfeld, y esta impactante composición acredita la influencia del alemán.





**EL
SEGON BIENNI
I EL FRONT
POPULAR**

*EL SEGUNDO BIENIO
Y EL FRENTE POPULAR*

El període de la Segona República no fou sinònim, durant tota la seua durada, de polítiques d'esquerra: ni en el govern central radicat a Madrid, ni en el consistori de la capital valenciana. Siga com siga, els moviments culturals i els fets polítics no se superposen de manera mecànica, i tampoc no ho van fer a la València republicana.

EL SEGON BIENNI I EL FRONT POPULAR

Tot i no existir una correlació mecànica entre les pulsions de l'art i les de la política, cal recordar que la Segona República, en el seu conjunt, no té caràcter esquerrà. Així, al marge del judici que pugua merèixer el Govern Provisional vigent durant els primers mesos del règim, allò ben cert és que durant més de dos anys, entre desembre de 1933 i febrer de 1936 –el període que part de la historiografia coneix com a «Bienni negre»–, l'administració republicana fou hegemonitzada per forces polítiques que arraconaren, o rectificaren, les iniciatives d'esquerra dutes a terme pels gestors socialistes i azanyistes del primer bienni, també conegut com a «Bienni transformador» o «reformista».

A més, durant quasi tot el període republicà prebèl·lic, el govern de l'Ajuntament de València va romandre en mans de la tendència blasquista, fundada per l'escriptor i polític Vicent Blasco Ibáñez: si bé aquest grup es definia pel seu republicanisme i per una forta tradició anticlerical, no se'l pot qualificar com a pròpiament d'esquerrès. La situació hi canviaria només amb la victòria del Front Popular a les eleccions municipals de març de 1936, a pocs mesos del colp d'estat de dreta i d'extrema dreta –l'*Alzamiento Nacional*– que desembocaria en la Guerra Civil.

El período de la Segunda República no fue sinónimo, durante toda su duración, de políticas de izquierda: ni en el gobierno central radicado en Madrid, ni en el consistorio de la capital valenciana. Sea como fuere, los movimientos culturales y los hechos políticos no se superponen de manera mecánica, y tampoco lo hicieron en la Valencia republicana.

EL SEGUNDO BIENIO Y EL FRENTE POPULAR

A pesar de no existir una correlación mecánica entre las pulsiones del arte y las de la política, hay que recordar que la Segunda República, en su conjunto, no tiene carácter izquierdista. Así, al margen del juicio que pueda merecer el Gobierno Provisional vigente durante los primeros meses del régimen, lo bien cierto es que durante más de dos años, entre diciembre de 1933 y febrero de 1936 –el período que parte de la historiografía conoce como «Bienio negro»–, la administración republicana fue hegemonizada por fuerzas políticas que arrinconaron, o rectificaron, las iniciativas de izquierda llevadas a cabo por los gestores socialistas y azañistas del primer bienio, también conocido como «Bienio transformador» o «reformista».

Además, durante casi todo el período republicano prebélico, el gobierno del Ayuntamiento de Valencia permaneció en manos de la tendencia blasquista, fundada por el escritor y político Vicente Blasco Ibáñez: si bien este grupo se definía por su republicanismismo y por una fuerte tradición anticlerical, no se le puede calificar como propiamente de izquierdas. La situación cambiaría sólo con la victoria del Frente Popular en las elecciones municipales de marzo de 1936, a pocos meses del golpe de estado de derecha y de extrema derecha –el «Alzamiento Nacional»– que desembocaría en la Guerra Civil.



Josep Renau (1907-1982)

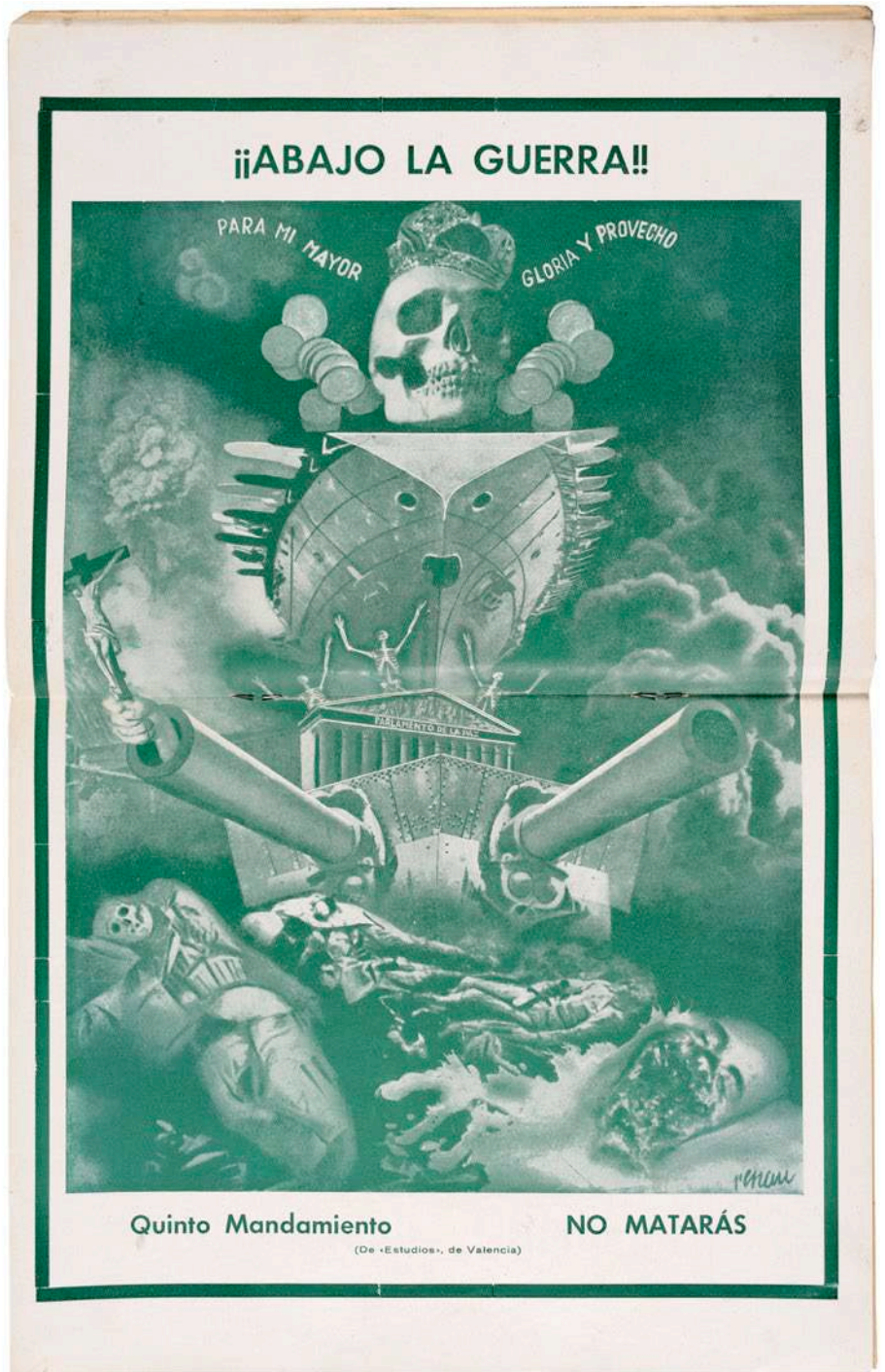
«¡¡Atención!! "Els deu manaments"»

«¡¡Atención!! "Los diez mandamientos"»

València, gener de 1934

Estudios. Revista ecléctica. nº 125

Collecció particular / Colección particular, València



Josep Renau (1907-1982)

«¡¡Avall la guerra!!». Reproducció del «Cinqué manament. No mataràs» de l'autor.

«¡¡Abajo la guerra!!». Reproducción del «Quinto mandamiento. No matarás» del autor.

Barcelona, novembre / noviembre de 1935

Macrocosmos. Revista Espirita Naturista. nº 29

Col·lecció particular / Colección particular, València



Octavo mandamiento: **No mentirás**

Josep Renau (1907-1982)

«*Vuité manament. No mentiràs*».

«*Octavo mandamiento. No mentirás*».

València, setembre / septiembre de 1934

37 x 26 cm

Encartat / encartado en el nº 133 d'*Estudios. Revista ecléctica*
paper / papel

Collecció particular / Colección particular, València

Miguel Cabañas Bravo («Josep Renau y la recuperación de una belleza comprometida», *Culture & History Digital Journal* 2 (2), e023, December 2013, p. 7b):

«De este modo, las experiencias de Renau con las revistas valencianas *Orto y Estudios*, con sus influencias e inspiraciones en el constructivismo y el diseño gráfico soviéticos y los fotomontajes políticos y postdadaístas de Heartfield, tempranamente contribuyeron a difundir y divulgar las nuevas estéticas del diseño, la geometría y el fotomontaje político».

Pedro Cabello (Arte / Política.
Fotomontajes de Josep Renau
1925-1939, p. 35):

«En la serie de *Los diez mandamientos* [Renau] proponía unos espacios fotográficos mucho más complejos que los resultantes de sus anteriores fotomontajes de tema aislado. El efecto era un espacio unitario, complejo, donde conceptos descontextualizados adquirirían sentido en un nuevo contexto agrupándose u oponiéndose. En ellos, un color aplicado de forma homogénea buscaba oponerse al monócromo de la imagen primigenia. De ese modo el color resaltaba conceptos como el *dinero* cuando era amarillo, o la sangre cuando se volvía rojo. En los dos últimos mandamientos, *No codiciarás los bienes ajenos* y *No desearás a la mujer del prójimo*, aparece un mayor cromatismo en algunas partes, sin ocluir, en ningún caso la fuerza del blanco y negro en el motivo principal».

Josep Renau (1907-1982)

«*Nové manament. No cobejaràs els béns aliens*».

«*Noveno mandamiento. No codiciarás los bienes ajenos*».

València, octubre de 1934

37 x 26 cm

Encartat / encartado en el n^o 134 d'*Estudios. Revista ecléctica*
paper / papel

Col·lecció particular / Colección particular, València

estudios



*Noveno Mandamiento:
No codiciarás los bienes ajenos*



València 24 de Diciembre de 1934

Pro D^o Abelonio Belio y D^o Angeles Horribis

F
E
L
I
C
I
T
A
D
O
S
P
A
S
C
U
E
S

¡Queridos padres! Con cuánta satisfacción les dirijo esta carta! Ya mi edad me hace comprender el cariño, los desvelos, los sufrimientos, los trabajos que por mí han pasado V^{ds.} pensando siempre en educarme e instruirme para hacerme un buena hija y una ciudadana culta y honrada.

¿Qué debo hacer a tan inmensos beneficios si no ser una hija obediente, buena, respetuosa y cuando mis labios pronuncien el nombre de padres venerar hasta los sonidos que los producen.

En las fuentes redentoras de vuestros consejos, y en la educación dada en la Escuela, seré la norma que me guiarán para ser una ciudadana culta, trabajadora, consciente, y llenando primero mis deberes, exigiré después mis derechos, única manera de hacer una patria próspera y feliz para que todos los seres nos queramos siempre como hermanos.

¡ Viva España !

Con todo corazón les abraza vuestra

Carta de Josefina Belio a la seus pares felicitant-los les Pasqües
Carta de Josefina Belio a sus padres felicitándoles las Pascuas

1934

paper manuscrit i colorejat / papel manuscrito y coloreado
Col·lecció particular / Colección particular, València



Valencia 24 de Diciembre de 1934

El Carme Loribes Anglada

FE
LI
CI
TACIONES
P
A
S
C
U
A
S

Mi querida tía: Estaremos una de las épocas más difíciles de la humanidad el progreso mecánico paraliza la mano del hombre, la lucha de clases tiende a destruirse mutuamente la civilización actual está pronto a desaparecer, lo que tantos desvelos, sacrificios y miles de años costó al hombre, será barrido de la tierra, en lucha cruenta y fratricida.

¿ Qué hacer a tantos males ?

Sólo una educación intensa eminentemente moral dada en las escuelas será la única salvación de la humanidad. Yo pienso seguir los consejos de mi profesor, vivir siempre en el bien y por el bien, mirar a los hombres como hermanos y guiar todos mis actos a formar una humanidad, en la buena y que el amor fraternal reine entre los hombres.

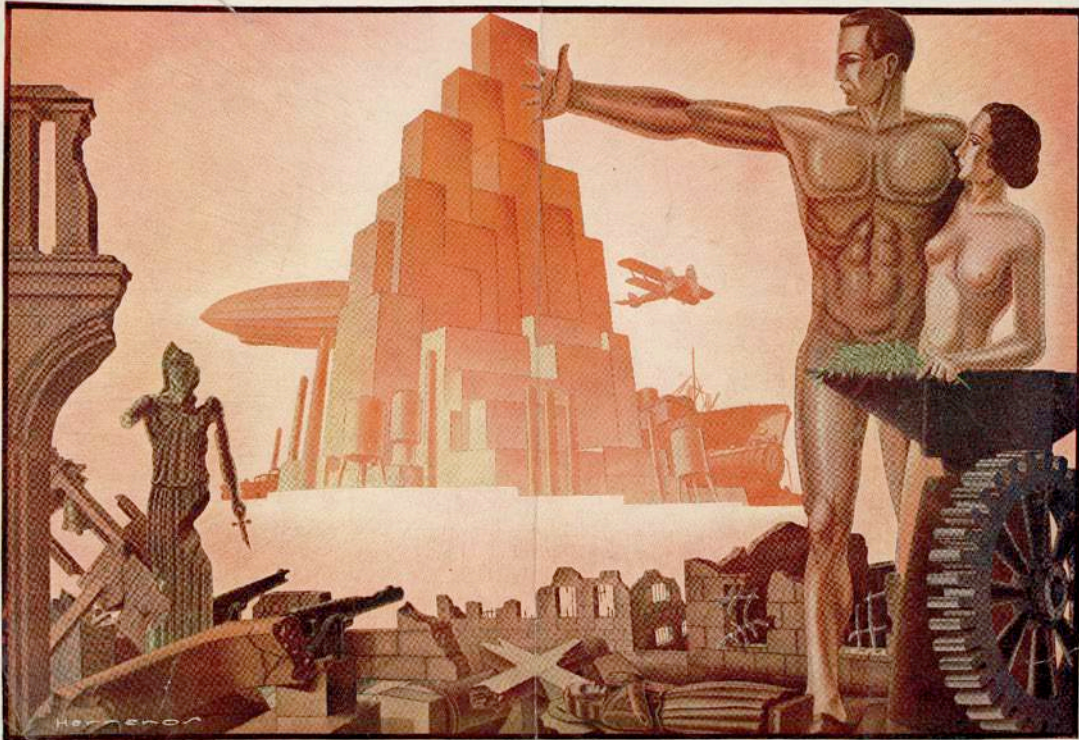
Caríñosamente te abraza su sobrina

Pinita Belio

Carta de Josefina Belio a la seua tia felicitant-li les Pasqües
Carta de Josefina Belio a su tía felicitándole las Pascuas

1934
paper manuscrit i colorejat / papel manuscrito y coloreado
Collecció particular / Colección particular, València

VISIÓN FUTURA



EL TRABAJO y el AMOR triunfantes ante
la desaparición del sistema capitalista,
cuyas ruinas representan el estigma infa-
mante de un pasado de horror y crímenes.

Herreros
Visió futura
Visión futura

1933-1934

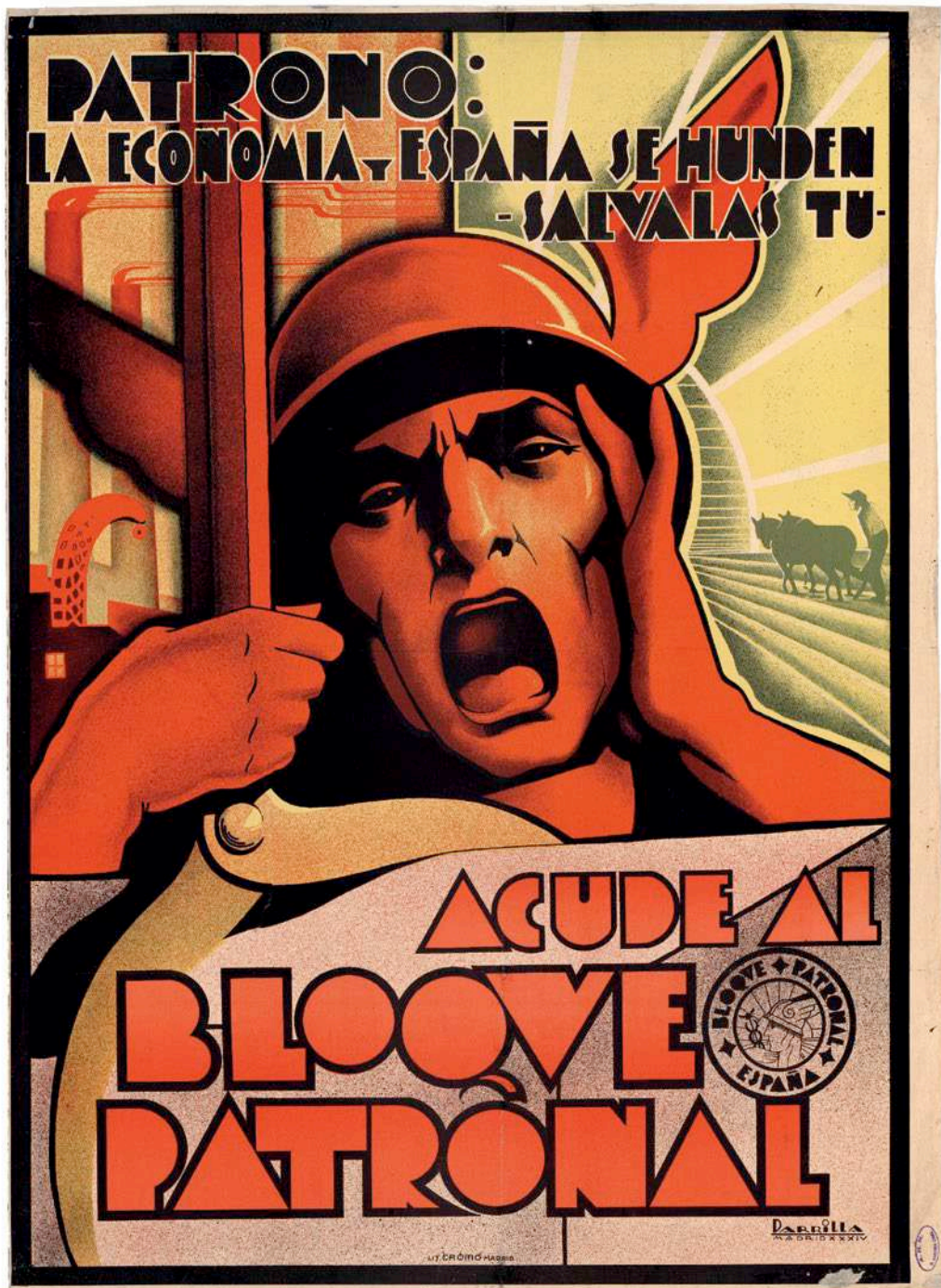
52 x 65 cm

paper / papel

Edita: Biblioteca Vértice

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Centro

Documental de la Memoria Histórica



Parrilla

Patrón: l'economia i Espanya s'afonen. Salva-les tu

Patrono: la economía y España se hunden. Sálvalas tú

1934

95 x 72 cm

paper / papel

Edita: Bloque Patronal

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Centro Documental de la Memoria Histórica



José Bellver-Delmás i Manuel Diago-Benlloch
Gran Fira València 1934
Gran Feria Valencia 1934

1934
163 x 115 cm
paper / papel
Edita: Ajuntament de València
Imp. y Lit. Ortega, València
Ajuntament de València. Arxiu Històric Municipal
Sig. 295

Els artistes agrupats en Acció d'Art donaren suport a l'artista Josep Renau en ocasió de la polèmica sobre el concurs del cartell anunciador de la Fira de Juliol de 1934:

«No estar conformes de cap manera amb la forma tan poc cuidada que es té sempre en l'elecció dels Jurats o Comissions que han d'intervindre en el judici de les manifestacions artístiques.

No estar conformes de cap manera amb l'adjudicació del premis de què es tracta en esta ocasió, per estimar que no havent més que dos premis, no devia haver-se premiat, i res manco que en primer lloc, el cartell de què és primer signant el senyor Bellver, per estimar que esta obra és inferior a atres presentades».

Los artistas agrupados en Acció d'Art apoyaron al artista Josep Renau en ocasión de la polémica sobre el concurso del cartel anunciador de la Feria de Julio de 1934:

«No estar conformes de ninguna manera con la forma tan poco cuidada que se tiene siempre en la elección de los Jurados o Comisiones que tienen que intervenir en el juicio de las manifestaciones artísticas.

No estar conformes de ninguna manera con la adjudicación de los premios de que se trata en esta ocasión, por estimar que no habiendo más que dos premios, no debía de haberse premiado, y nada menos que en primer lugar, el cartel del que es primer firmante el señor Bellver, por estimar que esta obra es inferior a otras presentadas».



Fernando Cabedo Torrents (1907-1988)

Gran Fira de València 1934

Gran Feria de Valencia 1934

1934

172,8 x 127,7 cm

trempe d'ou sobre paper muntat en un bastidor de fusta /

témpera sobre papel montado en un bastidor de madera

Original presentat a concurs / *Original presentado a concurso*

Museu d'Història de València / Ajuntament de València



Josep Renau (1907-1982)
Gran Fira de València 1934
Gran Feria de Valencia 1934

1934
100 x 70 cm
paper / papel
Edita: Ajuntament de València
Lit. J. Aviñó, València
Ajuntament de València. Arxiu Històric Municipal
Sig. 116

GRAN FERIA



BELLVER-DELMAS
Y DIAGO-BENLOCH

VALENCIA 1934
24 JULIO AL 5 AGOSTO

EL ALCALDE.

Vicente Cambies
Vicente Cambies

EL SECRETARIO.

Luis Carrea
Luis Carrea

1934



GRAN FERIA DE VALENCIA

DEL 24 DE JULIO AL 5 DE AGOSTO

EL ALCALDE

VICENTE LAMBIES

EL SECRETARIO

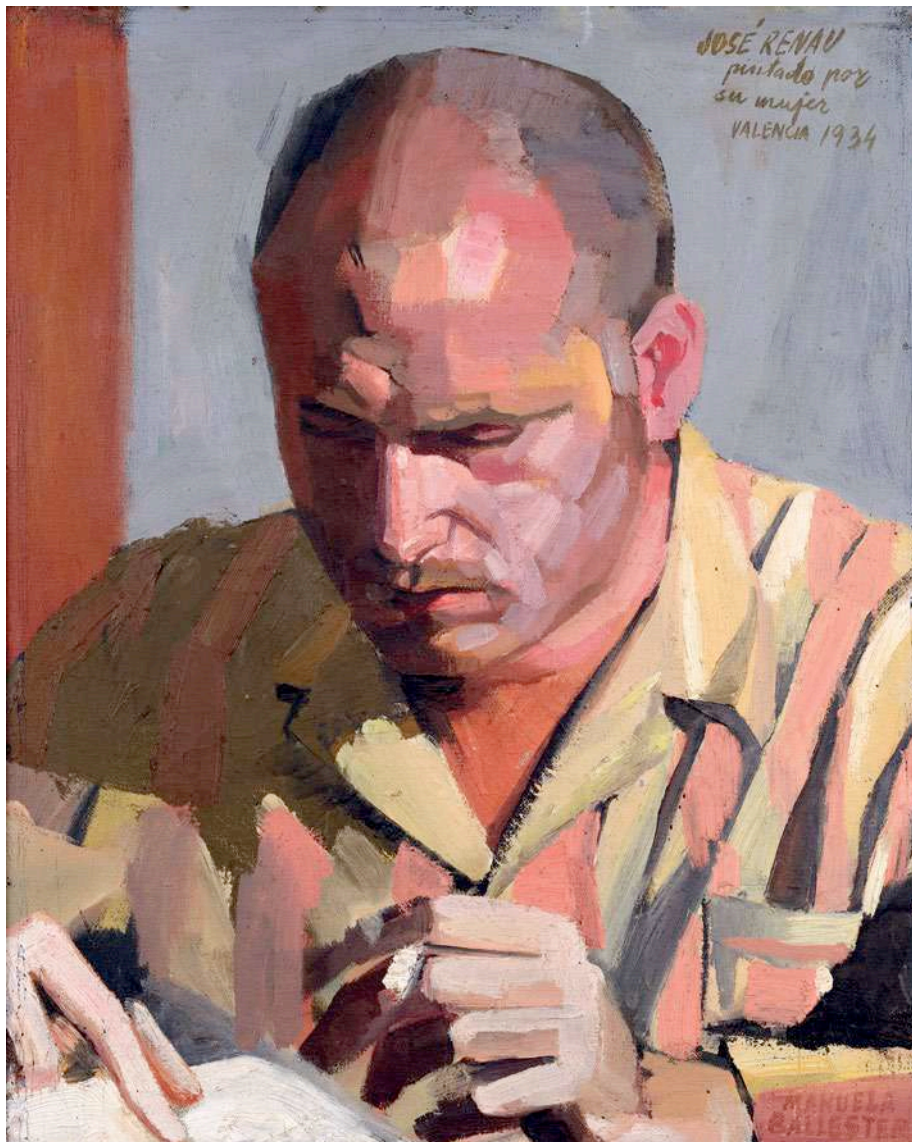
LUIS LARREA

LIT. J. AUIÑO - VALENCIA.

Pregunta de Manuel García i resposta de Manuela Ballester («Entrevista amb Manuela Ballester», en Manuel García (ed.): *Homenatge a: Manuela Ballester*, València, Generalitat Valenciana, 1996, p. 88):

«Quina activitat política va desenvolupar durant la República espanyola (1931-1936)?»

Per part familiar hi havia una divisió política notable. Mon pare era catòlic i monàrquic. El meu avi ateu i republicà. Després de proclamar-se la segona República espanyola vaig contactar, mitjançant Renau [afiliat Partit Comunista des de 1931], amb els anarquistes valencians del període. D'aquí sorgeixen les col·laboracions, per exemple, en la revista *Estudios* (València, 1929-37). També vam contactar amb els anarco-sindicalistes. A partir d'aquí vam començar a col·laborar en *Orto* (València 1932-1934). Després vaig acabar militant en el Partit Comunista d'Espanya».



Manuela Ballester (1908-1994)

Retrat de Josep Renau

Retrat de Josep Renau

1934

62 x 50 cm

oli sobre tela / óleo sobre lienzo

Museu de la Ciutat. Ajuntament de València



Ricard Boix (1904-1994)

Dona amb copa

Mujer con copa

1931

37 x 22 cm

carbonet, llapissos de colors i esfumí /
carbón, lápices de colores y difumino

Museu de la Ciutat. Ajuntament de València



Ricard Boix (1904-1994)

Dona amb copa

Mujer con copa

1934-1936?

92 x 41 x 15 cm

granit i pigments / granito y pigmentos

Museu de la Ciutat. Ajuntament de València

Carmen Gracia ("Mirando una época".
La pintura en la Diputación de Valencia de 1860 a 1936, 1991, p. 57):

«A partir de este momento [de los problemas que tuvo Joaquín Sorolla con su *Desnudo de mujer* en la década de los ochenta del siglo XIX], los pensionistas renunciarán, definitivamente, a la pintura de desnudos femeninos en sus envíos preceptivos. Habrá que esperar al año 1934 para que, de nuevo, un pintor, Balbino Giner, se atreva a enviar desde Florencia una obra tan agresivamente sensual como sus *Dos desnudos femeninos*, sobre la cual, desgraciadamente, no se ha conservado el informe académico, pero cuya carta de envío por el propio Giner a la Diputación, evidencia la intranquilidad del pintor ante la posible reacción de la Comisión».

Balbino Giner (1906-1976)

Dos nus femenins

Dos desnudos femeninos

1934

93 x 84 cm

oli sobre tela / óleo sobre lienzo

Servei d'Administració de Patrimoni i

Manteniment. Diputació de València

Dos cossos enfrontats, en actituds molt similars i disposats en posicions antiacadèmiques, és a dir, contràries a les tipologies heretades de l'escultura clàssica.

Dos cuerpos enfrentados, en actitudes muy similares y dispuestos en posiciones antiacadémicas, es decir, contrarias a las tipologías heredadas de la escultura clásica.



Vicente Valls y Gadea

Projecte de llicència d'obres «Collegi Cervantí» del carrer d'Escalante (i de Sant Ramon) del Cabanyal –Cap de França–, ara Collegi Parroquial «Santiago Apóstol», amb façanes als actuals carrers d'Escalante i de l'Arquebisbe Company

Proyecto de licencia de obras del «Colegio Cervantino» de la calle de Escalante (y de San Ramón) del Cabanyal –Cap de França–, ahora Colegio Parroquial «Santiago Apóstol», con fachadas a las actuales calles de Escalante y del Arzobispo Company

1934

32,5 x 117 cm

paper / papel

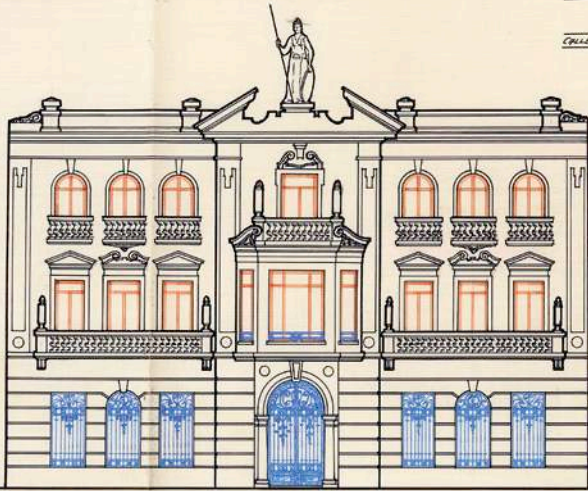
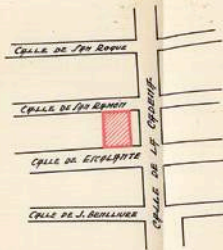
Ajuntament de València. Arxiu Històric Municipal

Sig. Sèrie Policia Urbana. Any 1934. Caixa 6 bis, exp. 17814

Mentre la façana posterior del col·legi exhibeix un estil racionalista, la principal mostra un llenguatge arquitectònic eclèctic, amb tocs manieristes: malgrat que l'exposició no està dedicada a l'arquitectura, s'han incorporat aquests plànols en atenció al fet que tal convivència d'estètiques antagòniques constitueix un exemple, extrem certament, de la juxtaposició d'estils artístics que va ser possible a València durant la Segona República.

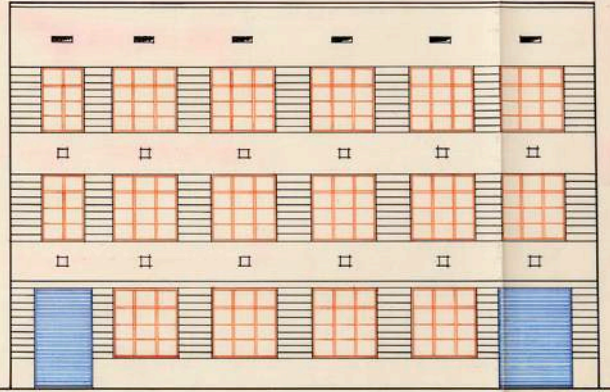
Mientras la fachada posterior del colegio exhibe un estilo racionalista, la principal muestra un lenguaje arquitectónico ecléctico, con toques manieristas: a pesar de que la exposición no está dedicada a la arquitectura, se han incorporado estos planos en atención al hecho de que tal convivencia de estéticas antagónicas constituye un ejemplo, extremo ciertamente, de la juxtaposición de estilos artísticos que fue posible en Valencia durante la Segunda República.

FACHADA A LA CALLE
DE ESCALANTE



EMPLAZAMIENTO
Escplf - 1:2000

FACHADA A LA CALLE
DE SAN RAMON





Santiago Carrilero (1892-1953)

València Festivat de les Falles

Valencia Festividad de las Fallas

1935

163 x 116 cm

paper / papel

Edita: Ajuntament de València

Imp. y Lit. Ortega, València

Ajuntament de València. Arxiu Històric Municipal

Sig. 310



Manuel Monleón (1904-1976)
València Festivat de les Falles
Valencia Festividad de las Fallas

1935
100 x 70 cm
paper / papel
Edita: Ajuntament de València
Lit. J. Aviño, València
Ajuntament de València. Museu Faller

Miquel Nadal (Los mítines de Mestalla):

«El 26 de mayo de 1935 se celebra el mitin de las izquierdas en el campo de Mestalla, al que acuden unas 60.000 personas. Como respuesta a la intensa propaganda y al éxito organizativo de Azaña, el día 30 de junio la CEDA [Confederación Española de Derechas Autónomas], en colaboración con la Derecha Regional Valenciana [DRV] decide realizar dos concentraciones simultáneas. Una en el mismo lugar donde habló Azaña, en el campo de Mestalla, incorporando también como recinto para acoger al público el recinto de la Hípica y la Plaza de Toros, y la otra en Medina del Campo.

El domingo 30 de junio de 1935, 40 trenes especiales, coches y autocares, un buque de Baleares y la propia fuerza nutrida de la DRV se congregan en un mitin conjunto entre la Plaza de Toros y el campo de Mestalla. En este mitin multitudinario, las bandas de música interpretan el himno de la Juventud de Acción Popular, y el Himno Regional, con un escenario en el campo con dos cuadros confeccionados por la organización de Algemesí: uno representando a Gil Robles conduciendo a España, y otro de Luis Lucía conduciendo a Valencia, con las palabras “Presente, y adelante”».



E. Yelo

València MCMXXXV. Gil Robles - Lucia

Valencia MCMXXXV. Gil Robles - Lucia

1935

31 x 22 cm

paper / papel

Edita: Derecha Regional Valenciana

Lit. Martínez, València

CRAI Biblioteca Pavelló de la República (Universitat de

Barcelona)



Anònim / Anónimo

Gran Acte d'Afirmació Republicana

Gran Acto de Afirmación Republicana

1935

99,7 x 69,7 cm

paper / papel

Edita: Unió Republicana Autonomista

Lit. J. Aviño, València

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Centro Documental de la Memoria Histórica

Miquel Nadal (Los mítines de Mestalla):

«Para competir con Izquierda Republicana y la Derecha Regional Valenciana, el PURA [Partido de Unión Republicana Autonomista], el 7 de julio, se ve impelido a escoger también el campo de Mestalla y demostrar su solvencia organizativa y su capacidad de convocatoria política.

El diputado republicano, don Juan Calot, el que según Joan Fuster se dirigía a los suyos con ese gran eslogan de “Menos Rat Penat, y más República”, y que moriría asesinado en 1936 por los milicianos, declaraba a la prensa, para evitar interpretaciones de cifras de asistencia (porque la guerra de cifras no nació ayer ni antes de ayer), que el aforo era el que era:

“[...] Por tanto, digan lo que digan después los que calculan cifras de muchedumbres, en Mestalla, dentro del campo habrá 89.000 personas, porque no cabe absolutamente una más, y fuera habrá, cuando menos, 21.000. Esto hasta el viernes. De aquí al domingo veremos a que cifra llegamos. Desde luego, el entusiasmo es enorme y el éxito será clamoroso”».

La Vanguardia, Barcelona, 26 - XI
1936, p. 22:

«*La Nación* [diari madrileny antirepublicà], ante la prohibición del mitin de Acción Popular [Catalana] en la plaza Monumental de Barcelona, dice que las derechas deben actuar en todas partes. Pero mucho más en Cataluña, donde la «Esquerra», por complacencias del Poder central, ha ganado posiciones que tenía totalmente perdidas.

Pregunta qué ha pasado para esa suspensión, porque en el Gobierno hay tres ministros de la Ceda [Confederación Española de Derechas Autónomas] con su jefe al frente, y sería curioso saber si esos ministros han aprobado la fulminante suspensión de actos al aire libre. ¿Es que Acción Popular no se encuentra con fuerzas para superar, con una concentración, todas las concentraciones anteriores del izquierdismo revolucionario? ¿No se sienten seguras de su fuerza las huestes del señor Gil Robles?».

Josep Morell (1899-1952)
Cirera Voltà · Lucia · Gil Robles

1935

100 x 70 cm

paper / papel

Edita: Acció Popular Catalana

CRAI Biblioteca Pavelló de la República (Universitat de Barcelona)

I. G. Seix y Barral Hnos. S. A., Barcelona

Aquest miting -a celebrar en la plaça de bous Monumental de Barcelona- va ser ajornat una setmana, fins al diumenge 24 de novembre i, finalment, fou prohibit pel govern espanyol, com la resta d'actes de masses a l'aire lliure.

Este mitin -a celebrar en la plaza de toros Monumental de Barcelona- fue aplazado una semana, hasta el domingo 24 de noviembre y, finalmente, fue prohibido por el gobierno español, como el resto de actos de masas al aire libre.

11-1935

MONUMENTAL
17 **NBRE** 1935, 11 **HRS.**



morell

CIRERA VOLTÀ. LUCIA.
GIL ROBLES



Salvador Soria (1915-2010)
Rafael Ponce «Rafaelillo»

s/d
105,5 x 75 cm
oli sobre tela / óleo sobre lienzo
Collecció particular / Colección particular, València



Francisco Climent (1895 - 1964)

Baixada de Sant Josep de Xàtiva

Bajada de Sant Josep de Xàtiva

ca. 1935

47 x 55 cm

oli sobre tela / óleo sobre lienzo

Collecció Joan J. Gavara Prior

Joan Gavara:

«En aquesta pintura de Francisco Climent, allò pintoresc queda postergat per l'atmosfera cromàtica del luminisme mediterrani. Des del seu ingrés el 1911 a l'Escola de Belles Arts de Sant Carles de València el paisatge en serà el motiu central de la producció artística. Influit pel nucli de paisatgistes de Xàtiva, entre els quals destaquen Josep Guiteras i Joaquim Tudela, es mostrarà decidit a aprofundir en temàtica d'aquest gènere».

Joan Gavara:

«Entre 1914 i 1917, Climent va continuar els seus estudis en Escola d'Arts i Oficis de Barcelona, on de nou la seva activitat paisatgística el portarà a obtenir la medalla de plata de la institució. Exposa a Madrid el 1920 i posteriorment en les exposicions de pintura organitzades pel Cercle de Belles Arts de València en els anys 1934, 1935 i 1936 en què ja es mostra una artista en plena maduresa. La Guerra Civil serà un punt d'inflexió personal. A Xàtiva compaginarà la seua vocació artística amb la direcció d'una indústria artesana, però el seu art es quedarà ancorat en el passat, lluny de l'ímpetu dels anys trenta».

Daniel Benito Goerlich en (AA.DD.: *Herència pintada. Obres pictòriques restaurades de la Universitat de València*, València, Universitat de València, 2002, p. 329):

«La seua figura ens és presentada en tres quarts, nítidament retallada sobre un fons uniforme rogenc obscur. Porta corbata negra de llacet i musseta rectoral amb la medalla i altres cintes i plaques no identificades. La mirada serena i bondadosa del retratat apareix, darrere de les lents daurades, avivada per una intel·ligència enèrgica i una neta honradesa que donen testimoni, junt amb la seua pulcritud, d'una reeixida captació del seu caràcter i personalitat».

Francisco Ferrando

Retrat de l'Excm. Sr. En Juan Peset Aleixandre, rector de la Universitat Literària de València
Retrato del Excmo. Sr. D. Juan Peset Aleixandre, rector de la Universidad Literaria de Valencia

ca. 1935
85 x 59 cm
oli sobre tela / óleo sobre lienzo
Universitat de València

La tela fou enrotllada i amagada amb posterioritat a la victòria franquista en la Guerra Civil, un fet aquest últim que va suposar el judici i, finalment, la mort del personatge retratat; en la restauració de l'obra s'han preservat les empremtes cridaneres de l'ocultació precipitada.

El lienzo fue enrollado y escondido con posterioridad a la victoria franquista en la Guerra Civil, hecho este último que supuso el juicio y, finalmente, la muerte del personaje retratado; en la restauración de la obra se han preservado huellas llamativas de la ocultación precipitada.

Joan Baptista Peset i Aleixandre nasqué a Godella el 1886. Va ser doctor en Medicina, en Ciències Químiques i en Dret, pèrit químic i mecànic, i rector de la Universitat de València entre maig de 1932 i juny de 1934. Va encapçalar la candidatura del Front Popular en les eleccions de febrer de 1936 i fou afusellat a Paterna, el 24 de maig de 1941, malgrat les sol·licituds de clemència d'algunes personalitats del règim franquista.

Joan Baptista Peset i Aleixandre nació en Godella el 1886. Fue doctor en Medicina, en Ciencias Químicas y en Derecho, périto químico y mecánico, y rector de la Universitat de València entre mayo de 1932 y junio de 1934. Encabezó la candidatura del Frente Popular en las elecciones de febrero de 1936 y fue fusilado en Paterna, el 24 de mayo de 1941, a pesar de las solicitudes de clemencia de algunas personalidades del régimen franquista.



Font de la imatge / Fuente de la imagen:
Viquipèdia; fotografia de Joanbanjo / Wikipedia;
fotografia de Joanbanjo.





EX^{MO} SR. D. JUAN PESET ALEIXANDRE
RECTOR DE LA UNIVERSIDAD LITERARIA
DE VALENCIA
14 MAYO 1932 ~ 28 MAYO 1934



Luis Albert (1902-1968)

Perspectiva del nou Teatre i Hotel Principal de València

Perspectiva del nuevo Teatro y Hotel Principal de Valencia

1935

95 x 71 m

dibuix i aiguada sobre paper / dibujo i aguada sobre papel

Arxiu General i Fotogràfic de la Diputació de València

Mapes i plànols. Carpeta 7, nº 5

LA REPUBLICA DE LES LLETRES

6



quaderns de literatura art i política: valència

Josep Renau (1907-1982)

Portada: La República de les Lletres, n^o 6

València, octubre-desembre / octubre-diciembre de 1935
Col·lecció particular / Colección particular, València

Josep Renau («Función del fotomontaje. Homenaje a John Heartfield», *Photovision* nº 1, Julio-Agosto 1981):

«[...] si al término *fotomontaje* se le añade el de *político*, la cosa cambia radicalmente de cariz, de significación. Porque el *fotomontaje político* no es un mero matiz o una variante más de la utilización del fotomontaje en general: asume la *calidad diferencial* misma del fotomontaje en tanto que forma artística. Más aún: es la única forma artística hasta hoy lograda capaz de representar *verosímelmente* el carácter absurdo y paradójico de la sociedad dividida en clases antagónicas en que vivimos, es decir, su esencia *contradictoria*, no visualizable ni *fotografiable* en un espacio real y concreto, en tanto que *relación* real. y el hacer evidente en la conciencia de las gentes esta relación con los poderosos medios de sugestión y persuasión del testimonio fotográfico, constituye el método artístico más eficaz para coadyuvar a su transformación».

Josep Renau (1907-1982)

III. Segle XX: Amor financer

III. Siglo XX: Amor financiero

València, gener / enero de 1936

Estudios. Revista Ecléctica, nº 149

Collecció particular / Colección particular, València

III. - Siglo XX: Amor financiero



A los tiempos dorados de la égloga humana suceden las oscuridades medievales. Luego un atisbo de Renacimiento y, de nuevo, año tras año, va doblando la Vida bajo el peso de tanta losa de plomo.

Mil guerras y conmociones caen sobre los ámbitos de la vida: el dogma religioso y las costumbres feudales saltan hechos añicos, y por un momento parece sonreír el Amor del Hombre.

Pero la pujanza tiránica de los rascacielos, de las Sociedades anónimas, de los prepotentes Bancos, crean una nueva moral, un nuevo Dios: el Dinero, con el que todo se compra, con el que todo se vende.

El perfil del Amor está ahogado por la negra perspectiva: conveniencia, infidelidad, infelicidad, prostitución, hambre, miseria...

Así lo quiere el áureo Molok de nuestros tiempos.



Torres Martín

La pàtria està en perill. Votau Espanya contra la revolució i els seus còmplices
La patria está en peligro. Votad a España contra la revolución y sus cómplices

1936

100 x 69 cm

paper / papel

Edita: Acción Popular

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Centro Documental de la Memoria Histórica



Vicente Canet (1885-1951)
València Festivat de les Falles
Valencia Festividad de las Fallas

1936

162 x 118 cm

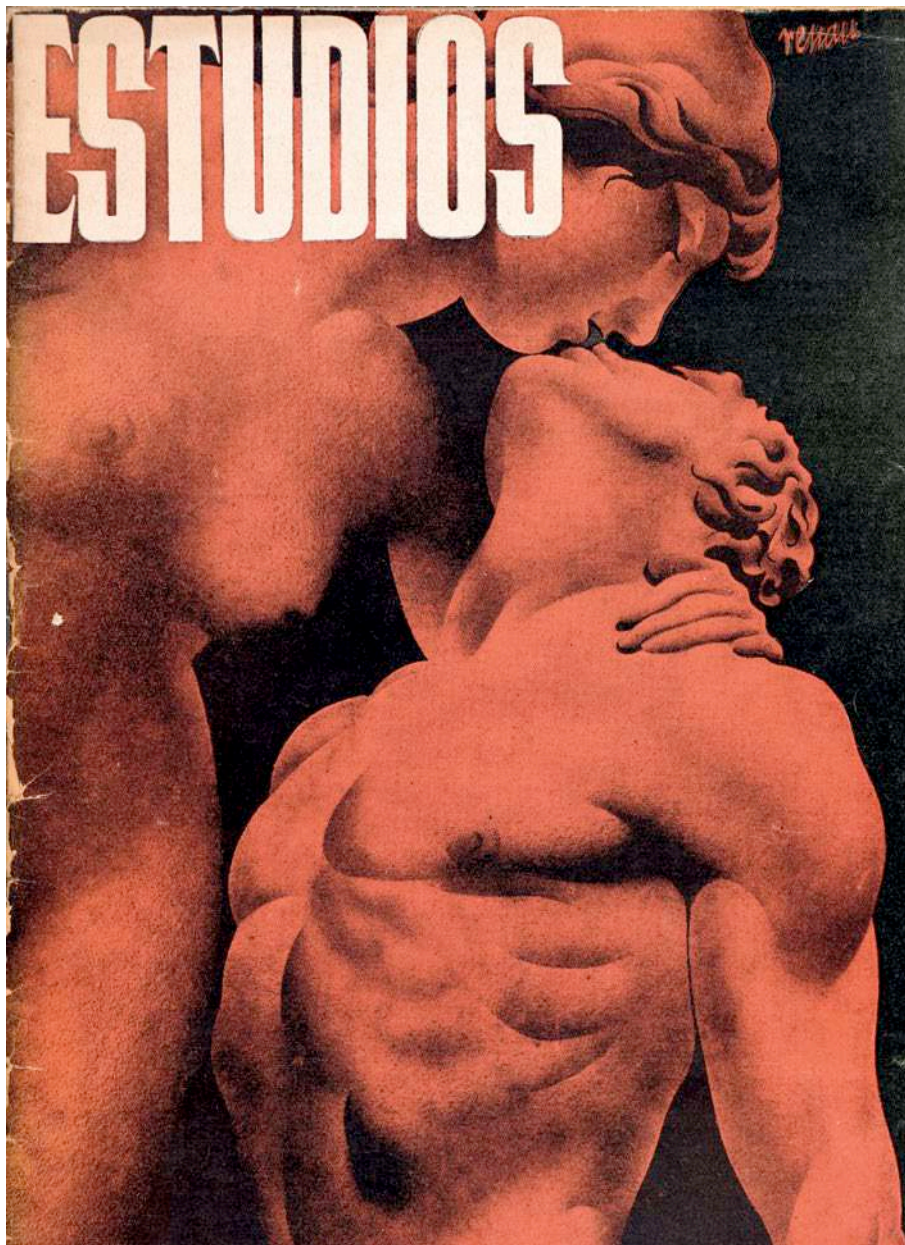
guaix; pigments, goma aràbiga i paper / *gouache; pigmentos, goma aràbiga y papel*

Original presentat a concurs / *Original presentado a concurso*

Ajuntament de València. Museu Faller.

Francisco Javier Pérez Rojas («Recorrido a través de la creación artística valenciana de los años treinta», 2016):

«Estos realismos desarrollan unas iconografías concretas que en algunos casos determinan su configuración estilística. Así puede encontrarse una visión hedonista, vinculada a vivencias contemporáneas, íntimamente relacionada con la liberalización de las costumbres y de la sexualidad, que representan bañistas y deportistas; desnudos que exaltan una rotundidad y vitalidad corporal, bastante influida por el cine y la fotografía (Vicente Beltrán, Renau, la revista *Estudios*)».



Josep Renau (1907-1982)

Portada: Estudios. Revista Ecléctica, nº 151

València, març / marzo de 1936

Collecció particular / Colección particular, València



Manuel Monleón (1904-1976)
Portada: Estudios. Revista Ecléctica, nº 152

València, abril de 1936
Collecció particular / Colección particular, València

TOS
EN
VALENCIA
Empres: CRISTOBAL PERIS

EL DOMINGO 3 de MAYO de 1936, a las CUATRO Y MEDIA de la tarde
en el Coliseo de la Plaza y Plaza posterior de la Alameda

GRANDIOSA NOVILLADA
Se picarán, banderilearán y serán muertos a estoque

SEIS Novillos DON MANUEL ARRANZ
de Salamanca, con divisa verde y grana, por los valientes y aplaudidos matadores

Juan LÓPEZ LAGO : Fermín RIVERA
DE MEXICO

y Vicente **CITANILLO DE VALENCIA**
Presencia

Los dos últimos nuevos en esta Plaza. • Con sus correspondientes cuadrillas de picadores y banderilleros.

Las puertas de la Plaza se abren a las 4 y media antes de empezar la corrida.
Una banda de música anunciará el momento.
El momento de los toros se vendiera a las ONCE de la mañana al día de la corrida.
Los sones que se oían de noche anunciaban fiesta.

PRECIOS CUANTO TOROS	PRECIOS CUANTO VENTAS
GRANDE 100	GRANDE 100
GRANDE 50	GRANDE 50
GRANDE 25	GRANDE 25
GRANDE 10	GRANDE 10
GRANDE 5	GRANDE 5
GRANDE 2	GRANDE 2
GRANDE 1	GRANDE 1

NOTA: Los señores que deseen hacer entrega de billetes para la corrida que se celebrará en el Coliseo de la Plaza el domingo 3 de mayo de 1936, a las cuatro y media de la tarde, deben hacerlo en el momento de la venta de billetes en la plaza de San Juan, en el interior de la Plaza, habra servido el servicio de CAFE Y REFRESCO.

PREPARADA LA REPRODUCCION

IMP. LIT. ORTEGA VALENCIA

Carlos Ruano Llopis (1878-1950)
Bous a València... el diumenge 3 de maig de 1936...
correguda de jònecs
Toros en Valencia... el domingo 3 de mayo de
1936... novillada...

1936
248,5 x 115,5 cm
paper / papel
Imp. y Lit. Ortega, València
Arxiu General i Fotogràfic de la Diputació de València
Cartells taurins 6/154

Sorprén la presència de la madrilenya Porta d'Alcalá al costat del topònim de la capital valenciana.

Sorprende la presencia de la madrileña Puerta de Alcalá al lado del topónimo de la capital valenciana.

Anònim / Anónimo
*Allegoria de la República española
amb la balança de la justícia*
*Alegoría de la República española
con la balanza de la justicia*

s/d

92 x 66 cm

impressió a color sobre tela / impresión en color sobre tela

Collecció particular, Colección particular, València

Composició allegòrica amb la personificació de la República espanyola, que porta la bandera tricolor, el barret frigi o de la llibertat i la balança de la justícia. El fons està ocupat per un paisatge urbà i industrial a la vora de la mar, i per un enorme sol naixent que inunda l'escena d'una llum suau, en al·lusió a l'esperança del nou dia, o època, que s'obri amb la proclamació republicana.

Hi cal destacar que, tot i que la figura va vestida amb roba d'estil grecoromà, com tradicionalment s'havia mostrat la matrona Hispania –encarnació simbòlica de la península Ibèrica apareguda en temps de l'Imperi Romà–, les ungles de les mans d'aquesta serena i somrient República apareixen pintades: el costum de pintar-se les ungles data de molt antic en diverses cultures i en ambdós sexes, però ací sembla més bé un tret de modernitat femenina.

Composición alegórica con la personificación de la República española, que porta la bandera tricolor, el gorro frigio o de la libertad y la balanza de la justicia. El fondo está ocupado por un paisaje urbano e industrial a la orilla del mar, y por un enorme sol naciente que inunda la escena de una luz suave, en alusión a la esperanza del nuevo día, o época, que se abre con la proclamación republicana.

A destacar que, si bien la figura va vestida con ropa de estilo greco-romano, como tradicionalmente se había mostrado a la matrona Hispania –encarnación simbólica de la península ibérica aparecida en tiempos del Imperio romano–, las uñas de las manos de esta serena y sonriente República aparecen pintadas: la costumbre de pintarse las uñas data de muy antiguo en diversas culturas y en ambos sexos, pero aquí parece más bien un rasgo de modernidad femenina.





José Lázaro Bayarri (1893-1979)

L'autogir de Juan de la Cierva vola sobre València

El autogiro de Juan de la Cierva vuela sobre Valencia

1934

Fotografia: paper gelatina / *Fotografía: papel gelatina*

Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu. Arxiu / *Archivo Enrique Valor Benavente*

Les fotografies del Zeppelin i del autogir volant sobre València són fotomuntatges de l'època.

Al marge de les sospites que ja hi havia sobre l'autenticitat de la fotografia del Graf Zeppelin volant sobre el Miquelet, basades en l'adreça del vol, l'hora de la presa o la climatologia d'aqueix dia, una anàlisi detallada de la placa original que es conserva a la Biblioteca Valenciana, mitjançant escanejat d'alta resolució, ens demostra que es tracta d'un fotomuntatge realitzat en l'època. A primera vista crida l'atenció que es tracta d'una placa en negatiu de format 18 x 24 cm, utilitzat habitualment en estudi, encara que en principi no es poguera descartar que el fotògraf pujara el pesat equip a l'alt de la Llotja o algun punt proper des d'on es va prendre la vista aèria de la ciutat, la qual cosa indicaria una anticipació o una sort inusuals. Però en ampliar els seus marges s'observa el tauler de fusta utilitzat com a base per a fixar el muntatge. I l'observació ampliada del Zeppelin delata definitivament el seu contorn retallat i pegat sobre el cel, a més de retocs realitzats amb pinzell o plomí per a ressaltar detalls i perfilar la figura del dirigible. Augmentant el detall es percep la diferència de resolució entre la imatge de la ciutat, nítidament enfocada, i la de l'aeronau, més borrosa i lleugerament trepidada. Aquesta falta de nitidesa del Zeppelin no es pot atribuir al seu moviment, doncs la seua probable escassa velocitat, la gran distància a la càmera i el curt temps d'exposició en un dia assolellat no semblen apuntar en aqueixa direcció. Sens dubte són dues fotografies diferents, superposades artesanalment i reproduïdes en una placa.

La fotografia de l'autogir sobre el Miquelet aparentment és més discutible, doncs l'original conservat en la Biblioteca Valenciana és una impressió sobre paper fotogràfic de 12 x18 cm, no tenint referències del negatiu original. Possiblement perquè no haja existit mai. L'anàlisi de l'escanejat en alta resolució delata una diferència perceptible entre la textura del gra fotogràfic de la imatge de l'autogiro i la de la ciutat. Al contrari que en la fotografia del Zeppelin, ací la imatge de l'autogir presenta un gra més fi i una millor resolució que el fons de la vista de la ciutat, que apareix amb un gra més gruixut i més borrosa. Aquesta incongruència indica clarament que les imatges procedeixen de preses diferents. El difuminat blancusc del contorn de la imatge de l'autogir possiblement està produït per l'ús de la tècnica de reserves, que consisteix a impressionar amb l'ampliadora dues imatges diferents sobre la mateixa fulla de paper fotogràfic.

Així que en tots dos casos podem afirmar que es tracta de fotomuntatges, realitzats mitjançant diferents tècniques, i que els seus resultats perfectament podien passar per autèntics en ser impresos mitjançant les tosques trames fotomecàniques dels periòdics de l'època, però que no han resistit el tamís de l'escàner digital.



Vicente Barberá Masip (1871-1935)
El Graff Zeppelin vola sobre València
El Graff Zeppelin vuela sobre Valencia

1929

Negatiu fotogràfic sobre celuloide / *Negativo fotográfico sobre celuloide*
Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu. Col·lecció / *Colección Desfilis*

Las fotografías del Zeppelin y del autogiro volando sobre Valencia son fotomontajes de la época.

Al margen de las sospechas que ya había sobre la autenticidad de la fotografía del Graf Zeppelin volando sobre el Miguelete, basadas en la dirección del vuelo, la hora de la toma o la climatología de ese día, un análisis detallado de la placa original que se conserva en la Biblioteca Valenciana, mediante escaneado de alta resolución, nos demuestra que se trata de un fotomontaje realizado en la época. A primera vista llama la atención que se trata de una placa en negativo de formato 18 x 24 cm, utilizado habitualmente en estudio, aunque en principio no se pudiera descartar que el fotógrafo subiera el pesado equipo a lo alto de La Lonja o algún punto cercano desde donde se tomó la vista aérea de la ciudad, lo cual indicaría una anticipación o una suerte inusuales. Pero al ampliar sus márgenes se observa el tablero de madera utilizado como base para fijar el montaje. Y la observación ampliada del Zeppelin delata definitivamente su contorno recortado y pegado sobre el cielo, además de retoques realizados con pincel o plumilla para resaltar detalles y perfilar la figura del dirigible. Aumentando el detalle se percibe la diferencia de resolución entre la imagen de la ciudad, nítidamente enfocada, y la de la aeronave, más borrosa y ligeramente trepidada. Esta falta de nitidez del Zeppelin no se puede achacar a su movimiento, pues su probable escasa velocidad, la gran distancia a la cámara y el corto tiempo de exposición en un día soleado no parecen apuntar en esa dirección. Sin duda son dos fotografías distintas, superpuestas artesanalmente y reproducidas en una placa.

La fotografía del autogiro sobre el Miguelete aparentemente es más discutible, pues el original conservado en la Biblioteca Valenciana es una impresión sobre papel fotográfico de 12 x18 cm, no teniendo referencias del negativo original. Posiblemente porque no haya existido jamás. El análisis del escaneado en alta resolución delata una diferencia perceptible entre la textura del grano fotográfico de la imagen del autogiro y la de la ciudad. Al contrario que en la fotografía del Zeppelin, aquí la imagen del autogiro presenta un grano más fino y una mejor resolución que el fondo de la vista de la ciudad, que aparece con un grano más grueso y mayor borrosidad. Esta incongruencia indica claramente que las imágenes proceden de tomas distintas. El difuminado blanquecino del contorno de la imagen del autogiro posiblemente está producido por el uso de la técnica de reservas, que consiste en impresionar con la ampliadora dos imágenes distintas sobre la misma hoja de papel fotográfico.

Así que en ambos casos podemos afirmar que se trata de fotomontajes, realizados mediante distintas técnicas, y cuyos resultados perfectamente podían pasar por auténticos al ser impresos mediante las toscas tramas fotomecánicas de los periódicos de la época, pero que no han resistido el tamiz del escáner digital.





**LA
GUERRA
CIVIL**

Francisco Agramunt Lacruz («La pintura valenciana en la guerra civil», en Manuel Aznar Soler (ed.): *València, capital cultural de la República (1936-1937)*, volum II, València, Consell Valencià de Cultura, 2007, p. 502):

«Composición excelentemente bien trabada y resuelta en la que se sirvió de la clásica visión religiosa de la pasión de Cristo pero trasladado al escenario dramático de la guerra civil española. [...] Sobre un fondo de montañas y un cielo nuboso, otro miliciano republicano se mantiene altivo y atento mientras sujeta una escopeta».

Eva Melero («Las pinturas republicanas de Claros emergen del silencio», *Levante-El Mercantil Valenciano. La Ribera*, 21 de febrer de 2016, p. 30):

«Se trata de un óleo sobre tela, 170 x 142 centímetros, que realizó expresamente para el Pabellón de la República Española de la Exposición Internacional de París. Su trabajo fue seleccionado en Valencia junto a obras de otros artistas que deseaban contarle al mundo la guerra que estaba dividiendo a los españoles. “Siempre habíamos pensado que el cuadro llegó a París, aunque luego supimos que no”, afirma Cristina Pons Claros, nieta del pintor. Asunción Escrivá Carrasco sostuvo en la tesis que finalizó en 1981 que el cuadro estuvo en la capital francesa. Sin embargo “no hemos encontrado ninguna documentación que lo acredite”, observa la nieta.

El pabellón español abrió tarde, el 12 de julio, cuando la muestra lo había hecho el 24 de mayo. Pons Claros maneja la hipótesis de que en el proceso de montaje de la exposición, se quedaron sin espacio para la cantidad de obras que esperaban. “Y las que enviaron posteriormente ya no cabían y se pararon en la frontera”, explica.

La pintura de Claros iba a compartir espacio con el popular *Guernica* de Picasso que se exhibió en aquella exposición [...].

Un hermano del artista que vivía en Barcelona se responsabilizó de recoger *La Piedad* para evitar su extravío. Le quitaron el bastidor y la devolvieron enrollada debido a sus grandes dimensiones. Y así apareció en un desván de su casa, años después de la muerte de Claros, cuando la vaciaron para trasladarse a otro domicilio. Recolocado el lienzo sobre un nuevo soporte pasó a manos de la hija del pintor y, por último, a Cristina, la nieta que lo tiene en su domicilio.

La propietaria de la obra explica ahora que Claros se inspiró en personas de su entorno para pintar a algunos de los personajes representados en la escena. Así, la madre vestida de luto tiene la cara de la hermana de la esposa del artista; el rostro del miliciano corresponde a Pedro el horchatero, abuelo de la actual senadora Dolors Pérez; mientras que el joven muerto está inspirado en Vicent Carrillo, suegro del pintor suecano Conrado Meseguer».

Alfred Claros (1893-1965)

La Pietat

La Piedad

1937

170 x 142 cm

oli sobre tela / óleo sobre lienzo

Propietat de Cristina Pons Claros

El braç exànim del jove milicià mort que apareix en *La Pietat* d'Alfred Claros té precedents en el món clàssic grecoromà, en figuracions cristianes com *La Pietà* de Miquel Àngel (fig. 1) i, igualment, en una pintura políticament tan significativa com *La mort de Marat* (fig. 4), realitzada el 1793 pel llavors revolucionari jacobí Jacques-Louis David.

Pel que fa a la figura de l'endolada mare del milicià, podem trobar antecedents dels seus braços oberts –com a expressió del dolor davant el cos del fill tirotejat– en la pintura religiosa catòlica: vegeu *L'enterrament de Crist* de Caravaggio (fig. 3), una creació ben rellevant de l'art barrocc.



1. Michelangelo Buonarroti: *La Pietat* (1498-1499). Basílica de Sant Pere (Ciutat del Vaticà, Roma). Font: Stanislav Traykov (fotografia de 2008).
1. Michelangelo Buonarroti: *La Piedad* (1498-1499). Basílica de Sant Pedro (Ciudad del Vaticano, Roma). Fuente: Stanislav Traykov (fotografia de 2008).



2. Raffaello Sanzio: *El trasllat de Crist* (1507). Galeria Borghese (Roma). Font: www.aiwaz.net.
2. Raffaello Sanzio: *El Traslado de Cristo* (1507). Galeria Borghese (Roma). Font: www.aiwaz.net.

El brazo exánime del joven miliciano muerto que aparece en *La Piedad* de Alfred Claros tiene precedentes en el mundo clásico greco-romano, en figuraciones cristianas como *La Pietà* de Miguel Ángel (fig. 1) y, igualmente, en una pintura políticamente tan significativa como *La muerte de Marat* (fig. 4), realizada en 1793 por el entonces revolucionario jacobino Jacques-Louis David.

En cuanto a la figura de la enlutada madre del miliciano, podemos encontrar antecedentes de sus brazos abiertos – como expresión del dolor ante el cuerpo del hijo tiroteado – en la pintura religiosa católica: véase *El entierro de Cristo* de Caravaggio (fig. 3), una creación muy relevante del arte barroco.



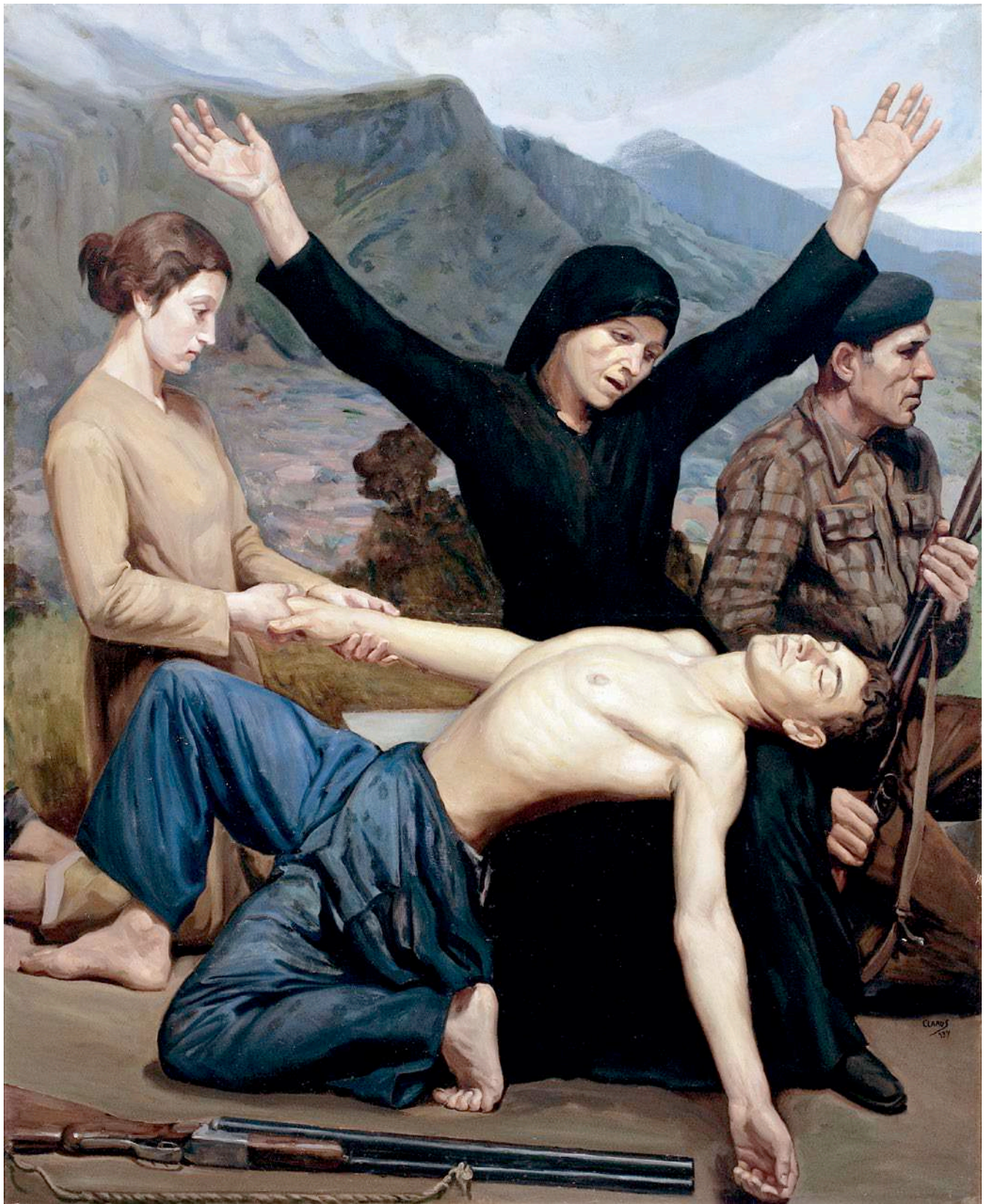
3. Michelangelo Caravaggio: *L'enterrament de Crist* (1602-1604). Pinacoteca Vaticana, en els Museus Vaticans (Ciutat del Vaticà, Roma). Font: Lafit86.

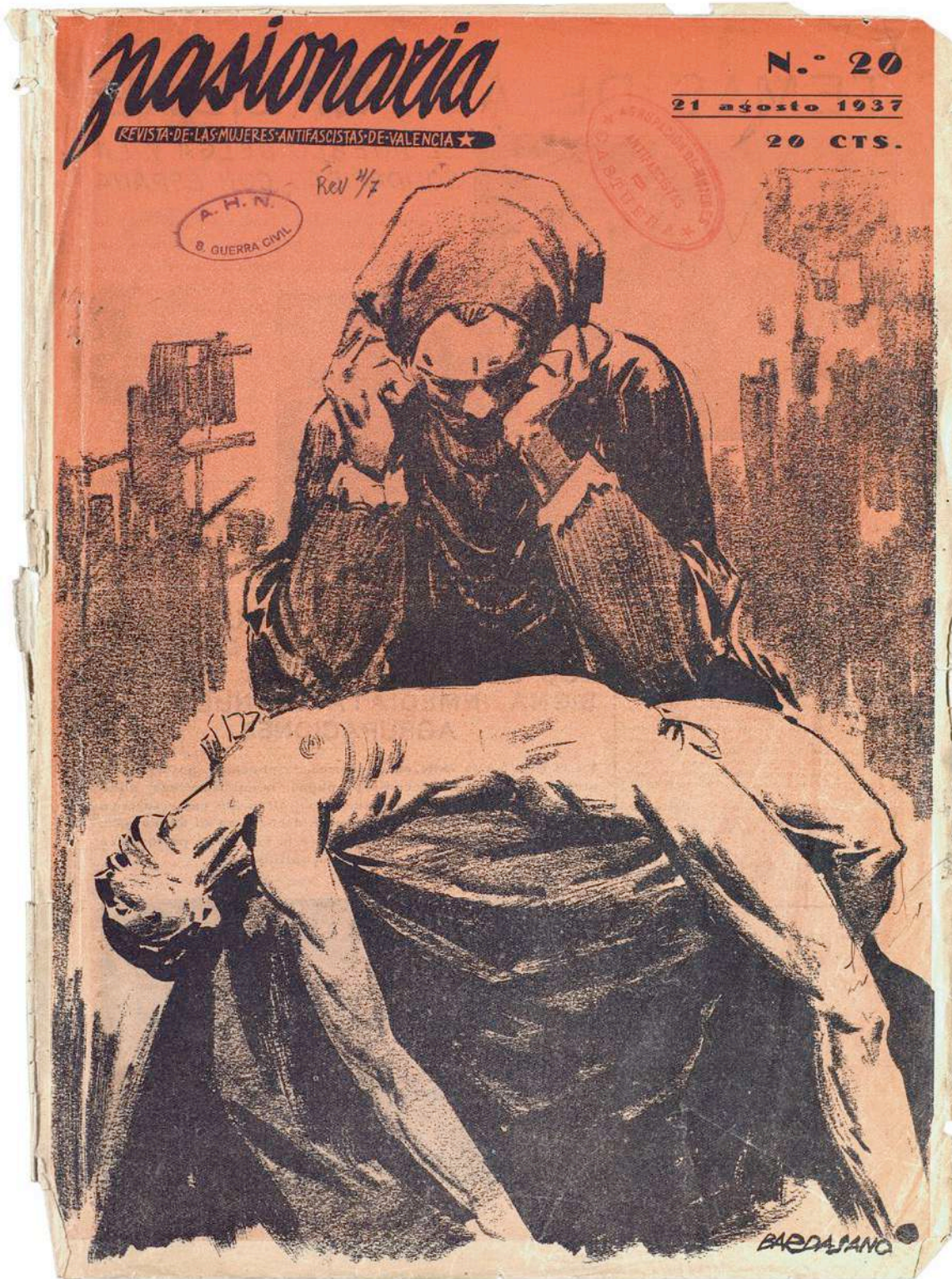
3. Michelangelo Caravaggio: *El Entierro de Cristo* (1602-1604). Pinacoteca Vaticana, en los Museos Vaticanos (Ciudad del Vaticano, Roma). Fuente: Lafit86.



4. Jacques-Louis David: *La mort de Marat* (1793). Museus Reials de Belles Arts de Bèlgica (Brusselles). Font: Google Cultural Institute.

4. Jacques-Louis David: *La muerte de Marat* (1793). Museos Reales de Bellas Artes de Bèlgica (Bruselas). Fuente: Google Cultural Institute.





José Luis Bardasano (1910-1979)

Portada: Pasionaria. Revista de las Mujeres Antifascistas de Valencia, n.º 20

València, 21 d'agost / agosto de 1937

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Centro Documental de la Memoria Histórica

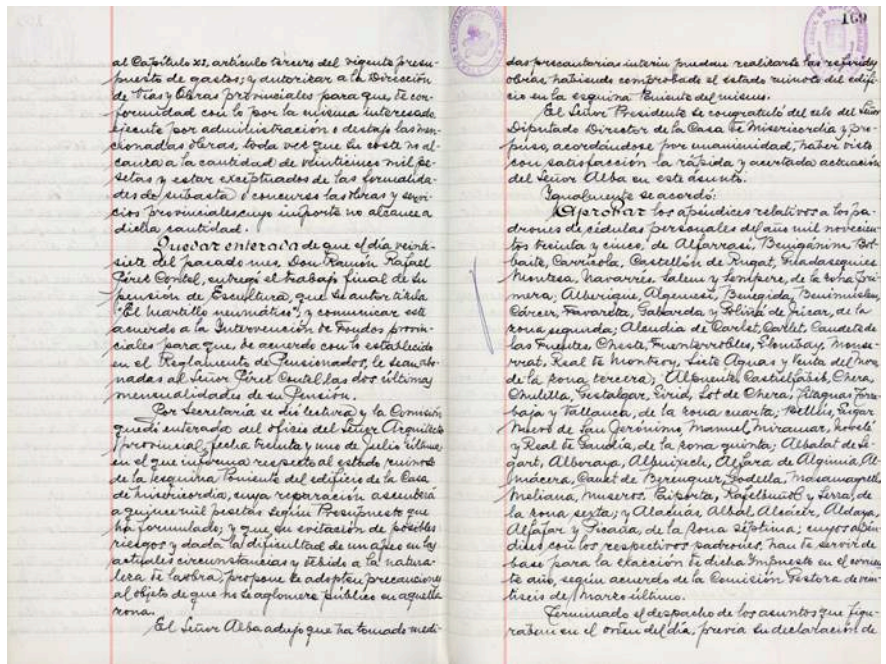
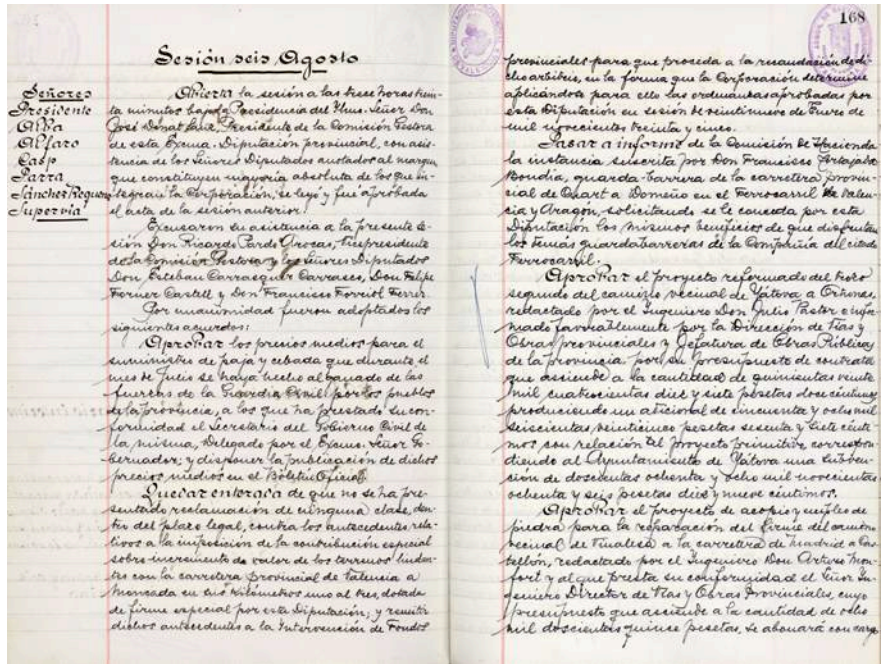
EL DRAMA I L'ESPERANÇA

EL DRAMA Y LA ESPERANZA

«Ofrena», díptic *El País Valencià a l'avantguarda d'Ibèria*
(València, Conselleries de Cultura i Propaganda del Consell Provincial de València, 1937).

**«Als valencians que als exèrcits de terra, mar i aire lluiten
i ofrenen en tot moment la seua vida per una humanitat
i per una pàtria lliure;
[...]**

Milicians, llauradors, intel·lectuals, obrers..., fills del País Valencià,
que des del lluminós Mediterrani fins a les aspres serres, lluiteu i
treballeu, superant la glòria de les Germanies, per un esdevenidor
de pau i de justícia; a tots vosaltres, valencians conscients, que
früiu la dignitat d'estes hores magnífiques, la nostra efusiva
salutació i l'alé més entusiasta per a continuar fins la victòria.
El País Valencià, a l'avantguarda de la guerra i de la producció».



Libre d'Actes de la Diputació de València: Acta de la Sessió Plenària on es recull l'entrega de l'escultura El martell pneumàtic per part de Rafael Pérez Contel
Libro de Actas de la Diputación de Valencia: Acta de la Sesión Plenaria donde se da cuenta de la entrega de la escultura El martillo neumático por parte de Rafael Pérez Contel

6 de agosto / agosto de 1936
33,5 x 24,5 cm

La referència a l'entrega de l'obra de Rafael Pérez Contel figura en el paràgraf central del full 168 v. /
La referencia a la entrega de la obra de Rafael Pérez Contel figura en el párrafo central de la hoja 168 v.

Arxiu General i Fotogràfic de la Diputació de València.
Diputació A.1.1. vol. 91

Carmen Gracia ("Mirando una época".
*La pintura en la Diputación de Valencia
de 1860 a 1936*, 1991, p. 77-78):

«La reducción de
elementos individuales
acentúa la grandeza
simbólica del tema, en una
línea muy próxima a las
esculturas realizadas a fin
de siglo por Jules Dalou en
Francia y por Constantin
Meunier en Bélgica».

Francisco Javier Pérez Rojas («Recorrido
a través de la creación artística
valenciana de los años treinta», 2016):

«De signo diferente es la
obra de Rafael Pérez Contel,
una personalidad curiosa
e inquieta que, tras su
formación en Valencia y
ser miembro activo de las
tertulias y cenáculos
artísticos (formó parte de
la Unión de Escritores y
Artistas Proletarios (UEAP)
y colaboró con la revista
Nueva Cultura), se trasladó
a Madrid donde entró
en contacto con Alberto
Sánchez, cuya obra le abre
un nuevo horizonte artístico.
Luego descubriría en París
la obra de Brancusi. Aunque
se sintió seducido por el
cubismo y el surrealismo,
practicó también una
escultura realista que
representa bien el bronce
El martillo neumático, que
tiene el interés de centrarse
en la figura del hombre
proletario».

Rafael Pérez Contel (1909-1990)

El martell pneumàtic

El martillo neumático

original: 1936

161 x 80 x 99 cm

bronze / bronce

Servei d'Administració de Patrimoni i Manteniment.

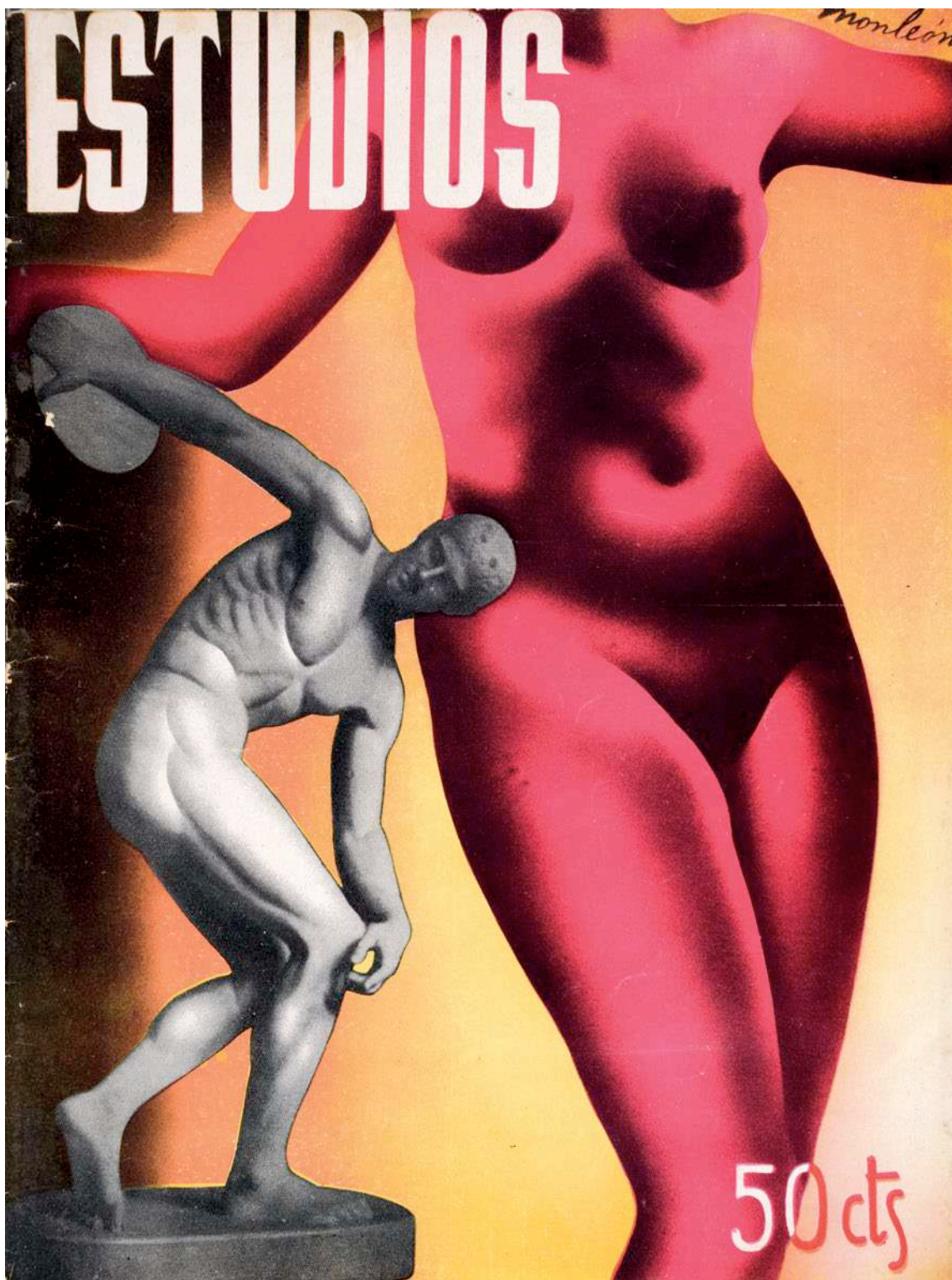
Diputació de València





Manuel Monleón (1904-1976)
Portada: Estudios. Revista Ecléctica, nº 156

València, setembre / setiembre de 1936
Collecció particular / Colección particular, València



Manuel Monleón (1904-1976)
Portada: Estudios. Revista Ecléctica, n.º 158

València, novembre / noviembre de 1936
Col·lecció particular / Colección particular, València



N^o 825

**Edificio Incautado
POR EL
ESTADO**

Cartell imprés Edifici incautat per l'Estat
Cartel impreso Edificio incautado por el Estado

s/d
Amb segell de València / *Con sello de Valencia*
Collecció particular / *Colección particular, València*



Copa España Libre / 1936 - 1937 / Levante F. C. / (Campeón)

1937

60 x 20 cm

Trofeu d'argent d'estil neoclàssic propietat del Llevant U. E.; la base fou afegida posteriorment / Trofeo de plata de estilo neoclásico propiedad del Levante U. D.; la base fue añadida posteriormente
Levante U. D.

(Madrid, 25 - IX - 2007).

«El Congreso de los Diputados insta al Gobierno a dirigirse a la Federación Española de Fútbol [F.E.F.] para que lleve a cabo los trámites necesarios para el reconocimiento oficial a todos los efectos de la celebración del Campeonato de Copa de 1937, de sus participantes, de la final de Barcelona, así como del resultado que dio como vencedor al Levante U.D. (en aquel momento denominado Levante F.C.)»

Vicent Masià (La Copa España Libre de 1936-37):

«Los participantes elegidos para concurrir en tal torneo son los dos primeros catalanes y valencianos clasificados en la recién concluida I Liga Oficial Cataluña-Valencia, pero el F.C. Barcelona, el Campeón, declina su participación al estar inmerso en su gira americana que tiene como fin recaudar fondos, siendo su puesto ocupado por la Gerona F.C. El 6 de junio se inicia el torneo y en la prensa es anunciado pomposamente como Copa de España Libre en alusión a que en este campeonato sólo figuran clubs fieles a la II República, quedando sin representación la España ocupada por los sublevados. [...] El partido definitivo se efectúa en Sarrià casualmente el 18 de julio de 1937 (pasado justo un año del alzamiento militar), y en éste los levantistas se imponen por 1-0 a los valencianistas con gol de Nieto».



Eleuterio Baset (1908-1980)

Bombardeig

Bombardeo

1937

119 x 90 cm

oli sobre tela / óleo sobre lienzo

Museu de Belles Arts de València



Anònim / Anónimo

Portada: Pasionaria. Revista de las Mujeres
Antifascistas de Valencia, n.º 10

València, 27 de febrer / febrero de 1937
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Centro
Documental de la Memoria Histórica

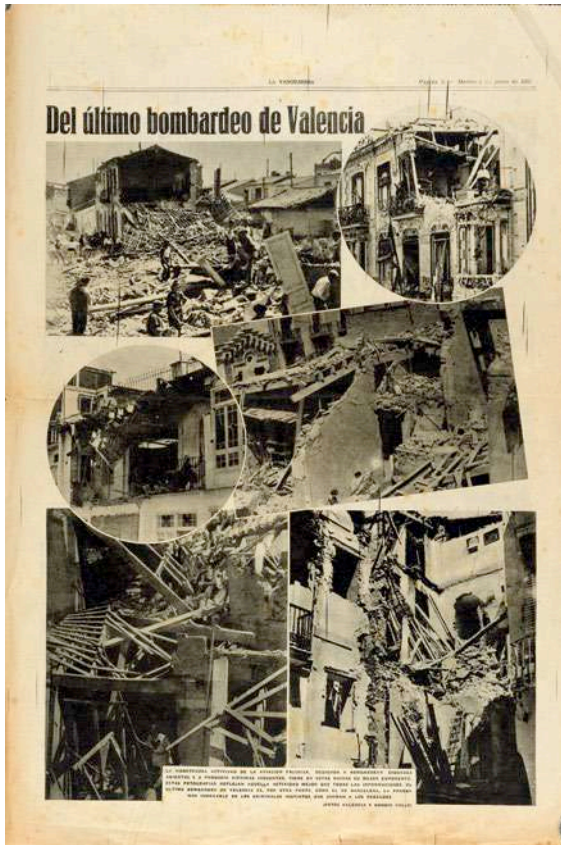
La Vanguardia

Barcelona, 27 de febrer / febrero de 1937
Collecció particular / Colección particular, València



La Vanguardia

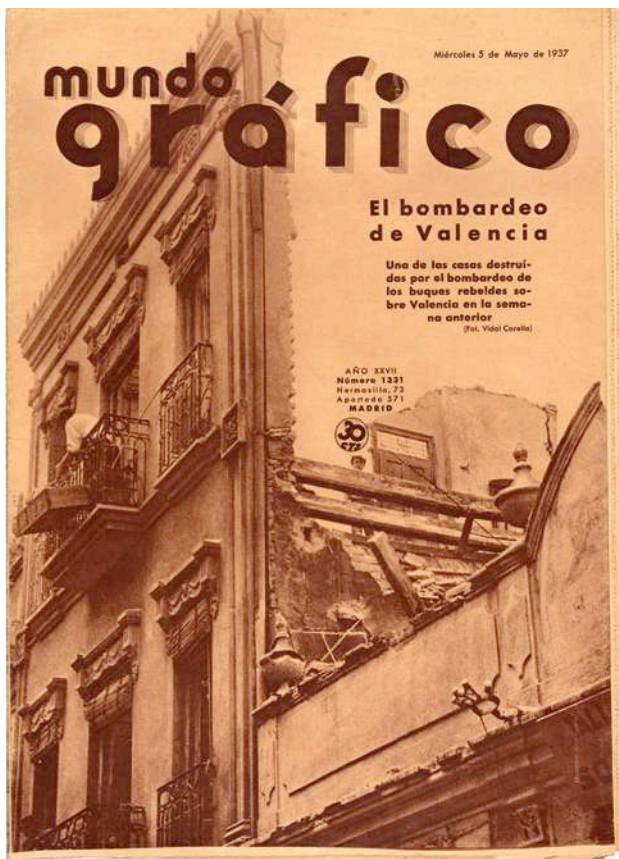
Barcelona, 1 de juny / junio de 1937
Collecció particular / Colección particular, València





Crónica

Madrid, 28 de febrer / febrero de 1937
 Col·lecció particular / Colección particular,
 València



Mundo Gráfico, nº 1331

Madrid, 5 de març / marzo de 1937
 Col·lecció particular / Colección particular,
 València

"All the News That's Fit to Print."

The New York Times

LATE CITY EDITION
Fair and slightly warmer today.
Tomorrow fair and warmer.
Monday probably shower.

VOL. LXXXVI...No. 28,980

Printed at 212 West Street, New York, N. Y.

Copyright, 1937, by The New York Times Company

NEW YORK, SATURDAY, MAY 29, 1937.

TWO CENTS

THREE CENTS
FOUR CENTS Abroad
Six CENTS Outside

5 PLANES BOMB VALENCIA; 200 ARE REPORTED KILLED; MISSILES HIT BRITISH SHIPS

AMERICANS UNHURT

Consul Has Close Call—Explosion Near Hotel of Norman Thomas

PEOPLE BLOWN FROM BEDS

Hospital Struck—50 Buildings Wrecked—Panics Grip City for Several Hours

MAJORCA PROTEST LIKELY

Italy May Demand Indemnity for Bombing of Warsaw—Germany Is Consulted

By the Associated Press.
VALENCIA, Spain, May 28.—An insurgent General Francisco Franco's war planes, in a surprise dawn attack on Valencia today, killed an estimated 200 persons, bombed ships in the harbor and demolished buildings.

Seven members of the crew were killed and eight injured when bombs dropped by the air raiders struck a merchant ship flying the British flag, and to the cable.

The British freighter *Primo*, accompanied by another boat, which failed to explode, causing slight damage to the ship's bridge. There were no casualties.

The British Embassy here said the *Primo* was "the only British ship" damaged during the air raid.

Insurgent Plot to Seize Minorca Island Foiled

BARCELONA, Spain, May 28.—A British consular official said government authorities had frustrated a plot ending in an expedition of 2,000 soldiers from insurgent Majorca Island to seize the island of Minorca.

The addition said that the chief of thirteen Minorca Basque police to facilitate the landing of Italian soldiers from Majorca had requested assistance when the expedition was uncovered and that the soldiers had been arrested.

Five planes were reported to have been shot down in the attempt. Government reports said four of the planes were shot down.

ROYAL TITLE DENIED TO WINDSOR'S BRIDE

King Orders That Mrs. Warfield Shall Not Be Styled as 'Her Royal Highness'

VICTORIA SET PRECEDENT

Ministers Gave 'Advice' in the Recognition of Status to Duke, but Excluding His Wife

By FREDERICK T. HENNING.
LONDON, May 28.—The following detailed notes define the future status of the Duke of Windsor and his wife, the Duchess, according to the royal warrant.

GOEBBELS LASHES CATHOLIC CHURCH ON MORALS ISSUE

Declares Offenses of Clergy Made Fraction of 'Moral Chaos'

HINTS AT OUSTING MONKS Threatens to Make Protesters Testify if More Doubt of Trials' Honesty Is Voiced

Writes in the New York Times.
BERLIN, May 28.—Dr. Joseph Goebbels, the Minister of Propaganda, repeated tonight before 20,000 cheering National Socialists in the Reichstag that the recent anti-Semitic speech by Cardinal Mundelein, Archbishop of Chicago, in the most scathing public attack on both the Catholic and Christian churches in the United States by any member of the government.

Most of the attack was directed against the Catholic Church. Dealing with its responsibility for the immorality trials of monks and lay brothers, Dr. Goebbels issued a challenge to Catholics and Protestants that neither can overlook or misrepresent.

Dr. Goebbels quoted Napoleon's threat to "use the minutemen and expert monks and Jesuits from France as a warning that a similar explosion was possible in Germany, the Associated Press reported.

To Germany's sensational distribution in the past by attributed the failure to find her place in the sun and share the mastery of the world. He alluded to the churches of today as centers of disunity in the body of the German nation.

He reminded with rage as he spoke of reports of religious persecution in Germany appearing in the foreign press, while the crowd cheered his "Out with them!" and "Burn them!"

He said that the State had been attacked completely by the

Courts Here Are Accused Of Vast Patronage Racket

'Inside Rings' of Politicians Waste Huge Sums in Foreclosure Cases, State Chamber Group Charges

'New York City courts are so laden with gross political patronage cases that a new method of selecting juries must be found,' the law reform committee of the Chamber of Commerce of the State of New York declared in a report made public yesterday.

The report went into great detail to point out how the alleged "political patronage racket" operated and while no specific names were mentioned, signs of several groups receiving large fees in foreclosure proceedings were listed in such a way as to come close to identification.

The whole matter was traced directly to parties politics and the report stated that the chamber takes the lead in organizing a drive for reform which should be initiated at the State constitutional convention to be held next Spring.

The committee said that a tentative proposal under which a new method of selecting Supreme Court justices would be established.

Under the proposed system, modified somewhat after California's new plan, a council on qualifications would be set up which would recommend names of appointees to the Governor. He would choose one and the new Justice would then have his name go on the people for ratification at the next general election.

The committee specified that it proposed this "initially only" for New York City.

CHAMBERLAIN TAKES OFFICE AS PREMIER

Appointments of Duff Cooper to Admiralty and Hoare to Home Office Puzzling

MORE CHANGES EXPECTED

OMNIBUS VOTE APPROVED

Inspired by R. T. Victory, It Acts to Get Similar Pacts With Other Services

Mr. Roosevelt described the new understanding of tax avoidance which he said had been accelerated since the last year as a "serious" situation. He said that there were cases of taxpayers and which, although perhaps warranted by the

PRESIDENT STARTS TAX EVASION FIGHT; CALLS FOR NEW LAW

He Asks Inquiry Into 'Immoral, Unethical' Practices of Some Wealthy Persons

LOSS PUT AT \$400,000,000

Doughton Says This Blocks Budget Balancing—Congress Will Get Message Tuesday

By THURNEK CATHLINE.
Special to the New York Times.
WASHINGTON, May 28.—President Roosevelt announced officially today that he would press for action at this session of Congress against "immoral and unethical" evasion of Federal income taxes by wealthy persons and that he would favor the further diversion of millions of dollars in needed Treasury revenues.

Confirming a dispatch in this morning's *New York Times*, the President said at his press conference that he would first ask a public investigation into the method and practices of tax avoidance which, he intimated, would reveal some startling things concerning some of the larger taxpayers.

A special message on the subject is expected to be sent to Congress by the President Thursday. His report for action, which he had intended originally to make in letters to Chairman Harbo of the Senate Finance Committee and Chairman Doughton of the Ways and Means Committee, was deferred until he could collect additional facts which have been gathered by Treasury investigators and upon which he expects to predicate his suggestion for a Congressional inquiry.

Charles Phelan Evades

Mr. Roosevelt described the new understanding of tax avoidance which he said had been accelerated since the last year as a "serious" situation. He said that there were cases of taxpayers and which, although perhaps warranted by the

26 HURT IN CHICAGO RIOT AS POLICE FIGHT STRIKERS MARCHING ON STEEL PLANT

Baker Offers Business To Strikers for \$30 Job

MOB IS BEATEN BACK

Attack on Republic Plant Sends Two to Hospital

SEVERAL SHOTS GO WILD

Speakers at Mass Meeting Say Mill Will Be Forcing to Close by Tonight

YOUNGSTOWN AREA QUIET

Union Claim of 77,240 Idle Out of 77,900 Employees Is Disputed by Companies

Special to the New York Times.
CHICAGO, May 28.—A thousand steel strikers marching on the South Chicago mill of the Republic Steel Corporation were beaten back by police tonight after a sharp fight. Twenty strikers were injured, two so seriously they required hospital treatment.

Six policemen were hurt, six of them struck on the head by the job of the American flag carried at the head of the marching mob. The police swung their riot clubs; the strikers used brickbats and their fists. Several shots were fired, but both sides denied using guns.

The battle ended a demonstration by the strikers against the one plant which has denied their efforts to shut the Chicago district steel mill operated by the Republic.

POLICE END 'SIT-IN' OF WPA IN CITY HALL

Forcibly Eject 50 From Seats in Board of Estimate as They Defy Brunner

GROUP DEMANDS HEARING

Mayor Says Park Force Out Are Up to Congress and Rous Do Not Help Situation

Fifty members of the Workers Alliance who tried to stage a sit-in at City Hall yesterday were removed from the Board of Estimate chamber by a dozen policemen who pushed them from their seats.

«5 planes bomb Valencia; 200 are reported killed; missiles hit British ships», The New York Times

Nova York, 29 de maig / mayo de 1937
Collecció particular / Colección particular, València

Preguntes d'Oriol Gracià i respostes dels autors d'El País Valencià sota les bombes (1936-1939), Rafael Aracil i Joan Villarroya («El bombardeig del País Valencià, 1936-1939»):

«Per què l'aviació franquista va atacar objectius que no eren estrictament militars?»

Per a molts teòrics de la guerra aèria, terroritzar la població civil també constituïa un objectiu militar, i, per tant, el seu objectiu era causar danys entre la població civil. Durant aquest període els avions dels revoltats van bombardejar els nuclis urbans de manera conscient i perfectament premeditada.

Quin sentit tenia bombardejar la població civil al final del conflicte, quan la guerra ja estava gairebé guanyada?

Vist des de la perspectiva actual no en té cap, però

podem suposar que l'exèrcit de Franco volia deixar clar que no hi havia cap possibilitat de resistència. L'aviació franquista va bombardejar pobles i ciutats del País Valencià fins pràcticament el darrer dia de la guerra amb l'objectiu d'anul·lar qualsevol esperança dels republicans en el progrés dels combats.

Quins van ser els principals efectes d'aquells bombardeigs?

Les morts civils i els bombardeigs van aconseguir, d'una banda, desmoralitzar la població; de l'altra, destruir algunes instal·lacions vitals per a l'acció militar, com eren els diversos ports del País Valencià, porta d'entrada de l'ajuda soviètica. Però el més important de tot és que Franco va demostrar als republicans la seva clara superioritat en la guerra aèria.

Primer, constituïren un casino recreatiu. Després, varen formar una banda de música. I una companyia de teatre més tard. A la fi, crearen una biblioteca...

Es feen balls i es donaven conferències, funcions teatrals i concursos literaris i artístics. Divertiment i cultura. La joventut tenia on reunir-se i tractar-se, i els vells participaven a gust d'aquell viure honest i progressiu...

En aquell poble no havien matons ni malfaeners. En aquell poble havien hòmens educats i treballadors...

Cal transformar els casinos de distracció en Ateneus de Cultura. Per cada carta de baralla o fitxa de dominó, un llibre per a la biblioteca col·lectiva.



Conselleria de Cultura
del Consell Provincial de València.

Cal transformar els casinos de distracció en Ateneus de Cultura
Hay que transformar los casinos de distracción en Ateneos de Cultura

1937

17 x 23 cm

paper / papel

Edita: Conselleria de Cultura del Consell Provincial de València

Col·lecció particular / Colección particular, L'Eliana

Moneda d'una pesseta de llautó encunyada a nom de la República Espanyola, el 1937, a una finca pròxima a Castelló de la Plana: arran el setge de Madrid per les tropes franquistes, i durant la presència del govern republicà a la ciutat de València, la fàbrica de moneda va traslladar-se a terres valencianes.

Moneda de una peseta de latón acuñada a nombre del Gobierno de la República Española, en 1937, en una finca pròxima a Castellón de la Plana: como consecuencia del sitio de Madrid por las tropas franquistas, y durante la presencia del gobierno republicano en la ciudad de Valencia, la fàbrica de moneda se trasladó a tierras valencianes.

Collecció particular / Colección particular, València





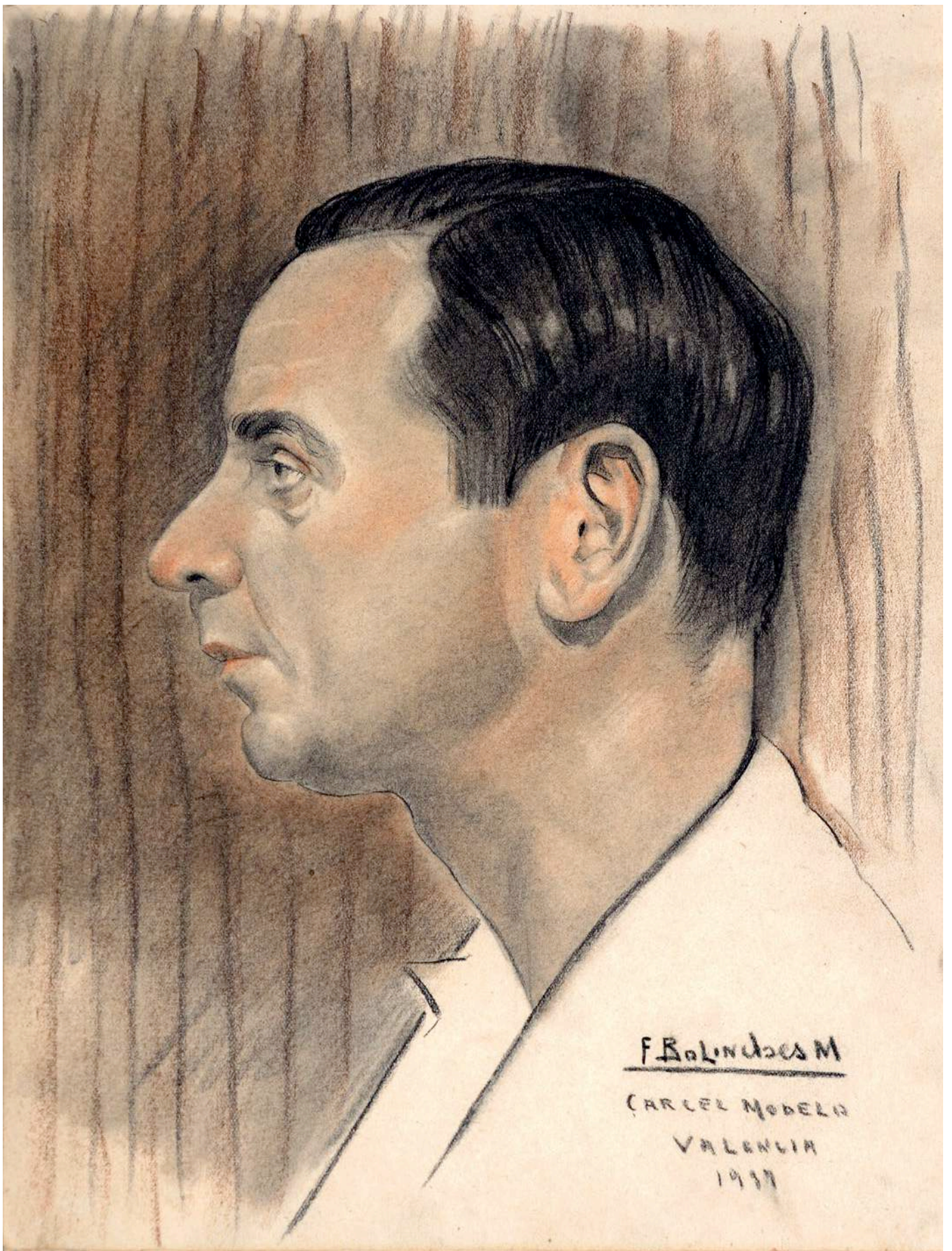
Javier de Santiago Fernández (*La peseta. 130 años de la historia de España*, Madrid, Castellum, 2000, p. 77-78):

«La Peseta se emitió en bronce de aluminio, siguiendo el modelo francés para piezas similares. [...] En el reverso, una rama con racimo de uvas, insisitiendo de nuevo en la riqueza agrícola de España, junto a la marca de valor. [...]

El empleo de la nueva aleación dio una coloración muy peculiar a esta moneda, con un tono amarillento, que condujo al tan popular apelativo de “rubia”, referido a la dama del anverso y por extensión a la Peseta. Curiosamente es una denominación que ha continuado siendo utilizada en el lenguaje popular para referirse a las pesetas posteriores, que ya no llevaban una mujer, sino la cabeza de Franco, hecho quizá motivado por el color del cobre utilizado en su fabricación».

José María Aledón (*Historia de la peseta*, Madrid / València, Real Casa de la Moneda-FNMT / Dobler Difusiones, 2002, p. 62):

«“Rubias” se llamaron las pesetas de latón de la República, de las que se dijo que eran “la perdición del hombre” ya que reunían los tres requisitos para ello: el dinero, la mujer y el vino».



F. Bolinches M
CARLES MODELA
VALENCIA
1997

Francisco Bolinches (1907-1997)

Retrat masculí de perfil

Retrato masculino de perfil

1937

Signat / firmado: «F Bolinches M / Carcel Modelo / Valencia / 1937»

28 x 21 cm

llapis i carbonet / lápiz y carboncillo

Collecció particular / Colección particular, València

Amb posterioritat al colp d'Estat de juliol de 1936, aquest pintor -nascut a Xàtiva- va ser tancat a la Presó Model de València, i en altres recintes, en atenció a la seua ideologia contrària al govern del Front Popular. A diferència, doncs, de molts artistes valencians que durant la Guerra Civil donaren suport a la causa republicana i, posteriorment, van patir la repressió o l'exili, Bolinches es trobaria entre els creadors adscrits al bàndol vencedor en la contesa.

Aquest dibuix va ser elaborant durant l'esmentada estada a la presó: vegeu al respecte el cantó inferior dret del retrat.

Con posterioridad al golpe de estado de julio de 1936, este artista -nacido en Xàtiva- fue encerrado en la Cárcel Modelo de Valencia, y en otros recintos, en atención a su ideología contraria al gobierno del Frente Popular. A diferencia, pues, de muchos artistas valencianos que durante la Guerra Civil dieron apoyo a la causa republicana y, posteriormente, padecieron la represión y/o el exilio, Bolinches se encontraría entre los creadores adscritos al bando vencedor en la contienda.

Este dibujo fue elaborado durante la citada estancia en la prisión: véase al respecto la esquina inferior derecha.

Francisco Agramunt Lacruz (*Arte y represión en la Guerra Civil Española. Artistas en checas, cárceles y campos de concentración*, Generalitat Valenciana / Junta de Castilla y León, 2005, p. 71):

«En un escenario de vacío de poder, falta de autoridad y anarquía generalizada, fueron detenidos y enviados a prisión [en España] varias decenas de pintores, escultores, dibujantes, arquitectos y fotógrafos considerados como desafectos, quintacolumnistas o saboteadores, aristócratas, o simplemente por su condición de católicos, entre ellos el escultor setabense Francisco Bolinches; [...]».

La Ciutat (Xàtiva, 2002):

«Su escultura sin manos ni cabeza, creada durante su estancia en París de la que se hace eco la prensa francesa y a la que bautiza como «Xàtiva», y su famosa frase de “Xàtiva no tiene manos que la trabajen ni cabeza que la dirija” y su ideología conservadora le hacen pasar por la cárcel Modelo de Valencia en primer lugar, el convento de Santa Clara de la capital valenciana, que fue habilitado como cárcel después, y finalmente estuvo encarcelado en Benissanó. En total estuvo desde agosto de 1937 al 19 de marzo de 1939 allí realizó toda una serie de dibujos [...]. Es curiosa la anécdota de que Bolinches es obligado durante su estancia en la cárcel a limpiar la ciudad de Valencia durante las noches para que por el día no tuviese ganas de dibujar. Aún así hace dibujos a la gran mayoría de los presos allí encarcelados».

Miguel Hernández (del poema «Llamo a la juventud», en *Viento del pueblo*, 1937):

«Los quince y los dieciocho,
los dieciocho y los veinte...
Me voy a cumplir los años
al fuego que me requiere,
y si resuena mi hora
antes de los doce meses,
los cumpliré bajo tierra.
Yo trato que de mí queden
una memoria de sol
y un sonido de valiente».

Portada de Josep Renau (1907-1982)

Instruccions militars al soldat de l'Exèrcit Popular

Instrucciones militares al soldado del Ejército Popular

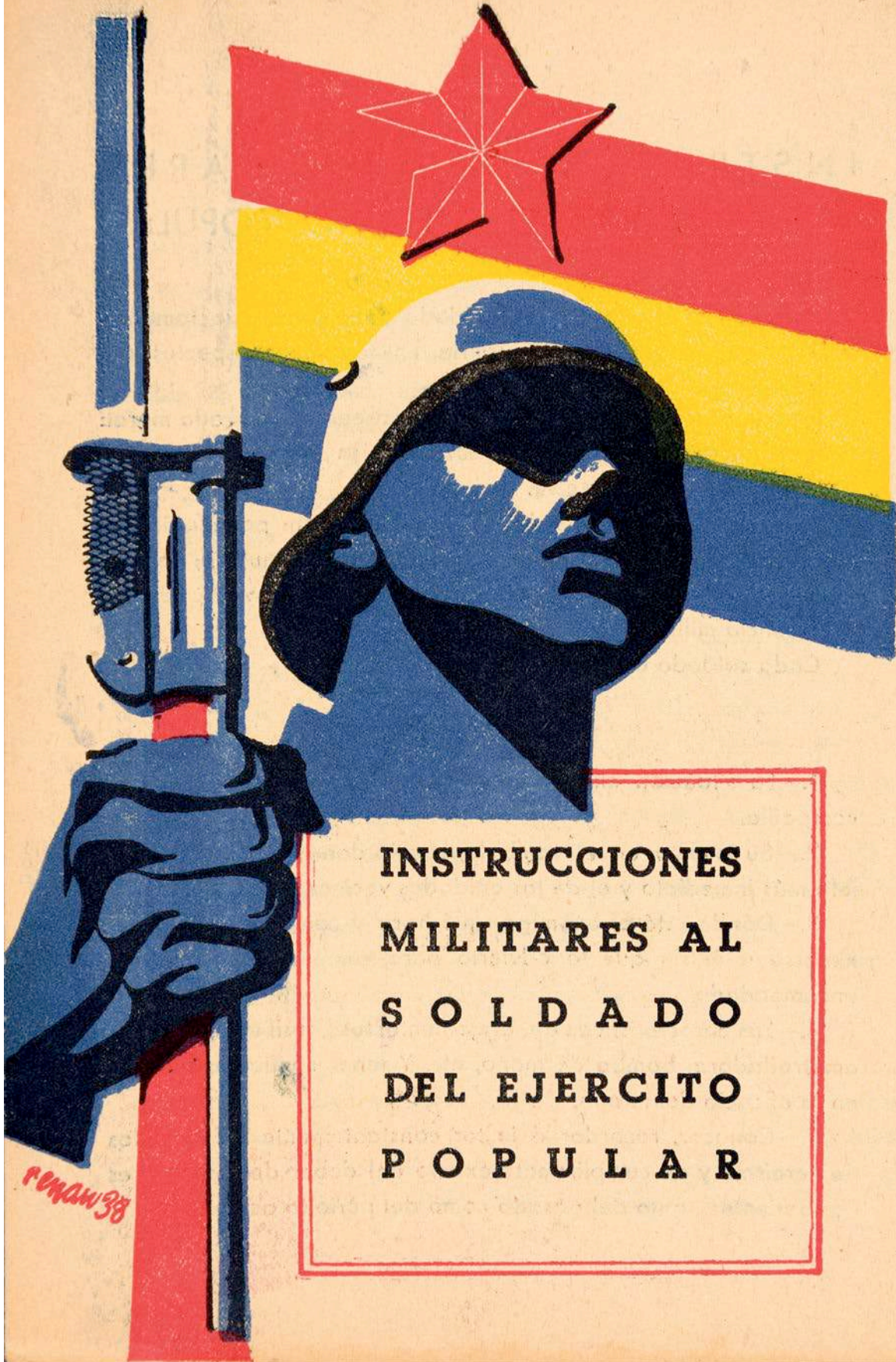
1938

díptic / *díptico* 22 x 16 cm

paper / *papel*

Edita: Ediciones Ejército Popular, Barcelona

Col·lecció particular / *Colección particular*, València



**INSTRUCCIONES
MILITARES AL
S O L D A D O
DEL EJERCITO
P O P U L A R**



Artur Ballester (1892-1981)
El País Valencià a l'avantguarda d'Ibèria
El País Valenciano a la vanguardia de Iberia

1937
 diptic / diptico 16 x 11 cm
 paper / papel
 Edita: Conselleries de Cultura i Propaganda del Consell Provincial de València
 Ortega-Intervingut, UGT-CNT-València
 Col·lecció particular / Colección particular, València

AFIRMEM:

Un poble inculte, no és mai un poble en llibertat. L'alliberació del poble està en relació directa de les seues reserves culturals.

Encara és la necessitat inexcusable en tot moment: escola i despesa. I, sempre, amb el mateix ordre: en primer lloc, l'escola

En els trasbalsos revolucionaris és quan el poble deu abastir les màximes possibilitats d'instrucció i de cultura per al pervindre. Es també quan es dona compte del paper essencial que en les revolucions desenvolupa la cultura del poble.

Per a fer la revolució, no és necessari que el poble estiga «preparat»... Però no més a força d'educació espiritual—de cultura—és com les revolucions no es malvenen i assolixen en canvi la realització dels seus fins.

OFRENA

Als valencians que als exèrcits de terra, mar i aire lluiten i ofereixen en tot moment la seua vida per una humanitat i per una pàtria lliure;

als qui treballen la terra incansablement, posant-la al servei de la rereguarda i del front;

als qui en les trinxeres de la indústria redixen l'esforç màxim per assolir prompte la victòria;

als intel·lectuals i artistes revolucionaris, forjadors en silenci de la nova espiritualitat transformadora i útil...

Milicians, llauradors, intel·lectuals, obrers..., fills del País Valencià, que des del lluminós Mediterrani fins a les aspres serres, lluiteu i treballeu, superant la glòria de les Germanies, per un esdevenidor de pau i de justícia; a tots vosatres, valencians conscients, que fruïu la dignitat d'estes hores magnífiques, la nostra efusiva salutació i l'alé més entusiasta per a continuar fins la victòria.

El País Valencià, a l'avantguarda de la guerra i de la producció.

Les Conselleries de Cultura i Propaganda.



Artur Ballester (1892-1981)

El País Valencià a l'avantguarda d'Ibèria

El País Valenciano a la vanguardia de Iberia

1937

Calendari? / *¿calendario?* 30 x 22 cm

paper / *papel*

Edita: Conselleries de Cultura i Propaganda del Consell

Provincial de València

Ortega-Intervingut, UGT-CNT-València

Arxiu Iban Ramon

Manuel García (*Arturo Ballester 1890-1981*, Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1986, p. 26-27):

«Curiosament, tant Arturo Ballester com Josep Renau han arribat a ser més coneguts per la seua labor com a cartellistes polítics que com a cartellistes comercials pròpiament dits. Pel que fa a aquest fet, podem afegir que, en produir-se la guerra civil espanyola, Arturo Ballester era, sense dubte, un dels cartellistes més experimentats i madurs de [les terres que ara conformen] la Comunitat Autònoma Valenciana. No és casualitat, doncs, que en les exposicions de cartells de la guerra que s'ha fet [...] l'obra d'Arturo Ballester haja estat sempre considerada una de les més suggestives aportacions a la propaganda gràfica i al cartellisme de la guerra».



Josep Renau (1907-1982)

*Camperol defén amb les armes el govern que et va donar la terra
Campesino defiende con las armas al gobierno que te dió la tierra*

1936

150 x 103 cm

paper / papel

Edita: Ministerio de Agricultura, Madrid

Gráficas Valencia, Intervenido UGT-CNT

Biblioteca Històrica. Universitat de València

Cèlebre cartell de Josep Renau, consagrat artista polifacètic i militant comunista. El disseny lloa el decret de reforma agrària del govern estatal, realitzat en benefici del camperolat, i conseqüentment l'artista apella a la defensa armada de la causa republicana: un llaurador –sense camisa, amb barret, cremat pel sol i entre espigues– pren en la mà dreta un rifle militar, que travessa mitjançant la bayoneta calada una serp, és a dir, el *maleït* propietari facciós. La mà esquerra del personatge rural sosté la corbella o falç, símbol dels treballadors del camp.

Cèlebre cartel de Josep Renau, consagrado artista polifacético y militante comunista. El diseño alaba el decreto de reforma agraria del gobierno estatal, realizado en beneficio del campesinado, y consecuentemente el artista apela a la defensa armada de la causa republicana: un labriego –sin camisa, con sombrero, quemado por el sol y entre espigas– toma en la mano derecha un rifle militar, que atraviesa mediante la bayoneta calada a una serpiente, es decir, al maldito propietario faccioso. La mano izquierda del personaje rural sostiene la hoz, símbolo de los trabajadores del campo.

EL TRÍPTIC ROIG EL TRÍPTICO ROJO

Facundo Tomás: «Los carteles valencianos en la guerra civil», en *València, capital de la República* (Ajuntament de València, València, 1986, p. 81).

«Un cartel es un grito que se lanza desde una pared. Aparentemente silencioso, su terreno no es el del sonido: es un grito visual. Una alarma. Un aviso. Un recuerdo urgente. El enemigo amenaza: ciudadanos y campesinos están en alerta permanente. En la guerra civil española los carteles son la conciencia colectiva de resistencia fijada en los muros. Nadie debe relajarse. Ninguno puede olvidarse. Los muros, cotidianamente, recuerdan, avisan, alertan, gritan su mensaje en todas direcciones».



L'encarnació de l'enemic –el «propietari facciós» en el cas de l'obra de Josep Renau i el feixisme» pel que fa a la creació de Manuel Monleón– es materialitza en una serp, símbol del mal per antonomàsia en la tradició judeocristiana i, per extensió, en el món occidental. En efecte, l'ofidi apareix en la iconografia cristiana com a representació del dimoni d'acord amb la coneguda narració del Gènesi: fou la serp demoníaca qui va temptar Eva al Paradís (fig. 1); i és també aquest rèptil maligne el que apareix xafat pel peu de la Mare de Déu en determinades figuracions artístiques, realitzades sota l'influx de l'episodi de la «dona vestida de sol» contingut en l'Apocalipsi (fig. 2).

La encarnación del enemigo –el «propietario faccioso» en el caso de la obra de Josep Renau y el «fascismo» por lo que respecta a la creación de Manuel Monleón– se materializa en una serpiente, símbolo del mal por antonomasia en la tradición judeocristiana y, por extensión, en el mundo occidental. En efecto, el ofidio aparece en la iconografía cristiana como representación del demonio de acuerdo con la conocida narración del Génesis: fue la serpiente demoníaca quién tentó a Eva en el Paraíso (fig. 1); y es también este reptil maligno el que aparece pisado por el pie de la Virgen María en determinadas figuraciones artísticas, realizadas bajo el influjo del episodio de la «mujer vestida de sol» contenido en el Apocalipsis (fig. 2).



1. Masolino da Panicale: *La temptació d'Adam i Eva* (1425)
Capella Brancacci (Santa Maria del Carmine, Florència). Font: llibre, de diversos autors, *Cappelle del Rinascimento a Firenze* (Florència, Editrice Giusti, 1998).

1. Masolino da Panicale: *La tentación de Adán y Eva* (1425)
Capilla Brancacci (Santa Maria del Carmine, Florencia). Fuente: libro, de diversos autores, *Cappelle del Rinascimento a Firenze* (Florencia, Editrice Giusti, 1998).



2. Detall de: Gianbattista Tiepolo: *La Immaculada Concepció* (1767-1769).
Museu del Prado (Madrid). Font: PD-art.

2. Detalle de: Gianbattista Tiepolo: *La Inmaculada Concepción* (1767-1769).
Museo del Prado (Madrid). Fuente: PD-art.

Un dels més coneguts i contundents cartells de Manuel Monleón, anarquista afecte al Partit Sindicalista, que mostra la desitjable destrucció del feixisme, representat per una gran i amenaçadora serp, a mans d'un home en tons rojencs –enfurimat, de complexió hercúlia i completament despullat– decidit a llançar un colp mortífer amb un enorme martell, l'emblema de la classe obrera.

Uno de los más conocidos y contundentes carteles de Manuel Monleón, anarquista afecto al Partido Sindicalista, que muestra la deseable destrucción del fascismo, representado por una gran y amenazadora serpiente, a manos de un hombre en tonos rojizos –enfurecido, de complexión hercúlea y completamente desnudo– decidido a lanzar un golpe mortífero con un enorme martillo, el emblema de la clase obrera.



Manuel Monleón (1904-1976)

Feixisme

Fascismo

1936?

100 x 70 cm

paper / papel

Edita: C.N.T.-A.I.T. (Confederación Nacional del Trabajo-Asociación Internacional de los Trabajadores). Comité Nacional: Oficina de Información y Propaganda Gráficas Valencia, intervenido U.G.T.-C.N.T.

CRAI Biblioteca Pavelló de la República (Universitat de Barcelona)

José Luis Alcaide i Francisco Javier Pérez Rojas (*Art i propaganda. Cartells de la Universitat de València*, València, Universitat de València / Fundació General de la Universitat de València, 2001, p. 27-28):

«El regionalisme temàtic, que informà gran part de l'art espanyol dels anys vint i trenta, va aflorar sovint en alguns cartells de guerra valencians que presenten la dona amb pentinat valencià; és el cas del cartell d'Artur Ballester *El País Valencià a l'avantguarda d'Ibèria*, on el rostre de la dona valenciana, perfilat pel nou concepte de cosmètica, adquireix un matís cinematogràfic que remet, d'altra banda, a una imatge o ideal de bellesa femenina molt estès en la creació gràfica de Ballester».

Francisco Javier Pérez Rojas («Recorrido a través de la creación artística valenciana de los años treinta», 2016):

«[Un ideal de belleza] coincidente con otras obras de Luis Dubón y en cierta manera con la pintura antes comentada de Usabal [*Valencianas*]. Incluso los emblemas locales cobran vida como símbolo de la fuerza del pueblo en bastantes carteles bélicos».

Artur Ballester (1892-1981)

El País Valencià a l'avantguarda d'Ibèria

El País Valenciano a la vanguardia de Iberia

1937

100 x 71 cm

paper / papel

Edita: Conselleries de Cultura i Propaganda del Consell Provincial de València

Ortega-Intervingut, UGT-CNT-València

Col·lecció particular / Colección particular, València

Una de les obres més icòniques d'Artur Ballester, anarquista i amic de Vicent Blasco Ibáñez, on –mitjançant la fusió de rostres de llauradores i d'allegories locals i universals– es projecta una de les visions més emblemàtiques del valencianisme d'esquerres d'època republicana, amb una proclama autòctona, humanista i defensora del treball intel·lectual: «Cultura és llibertat / Feixisme és esclavitud / El País Valencià a l'avantguarda d'Ibèria». El cartell va ser editat a instàncies de l'òrgan successor de la Diputació, el Consell Provincial de València l'escut del qual apareix al cantó inferior de la dreta.

Una de las obras más icónicas de Artur Ballester, anarquista y amigo de Vicente Blasco Ibáñez, donde –mediante la fusión de rostros de labradoras y de alegorías locales y universales– se proyecta una de las visiones más emblemáticas del valencianismo de izquierdas de época republicana, con una proclama autóctona, humanista y defensora del trabajo intelectual: «Cultura es libertad / Fascismo es esclavitud / El País Valenciano a la vanguardia de Iberia». El cartel fue editado a instancia del órgano sucesor de la Diputación, el Consejo Provincial de Valencia cuyo escudo aparece en la esquina inferior derecha.

ARFVA BALLEGA



EL PAÍS VALÈNCIA A L'AVANTGUARDA D'IBÈRIA

CONSELLERIES DE
CULTURA I PROPAGANDA





PROPIETARIO

FACCIOSO

CAMPESINO

DEFIENDE CON LAS ARMAS AL GOBIERNO QUE TE DIÓ LA TIERRA

ARTICULO PRIMERO.- Se acuerda la expropiación sin indemnización y a favor del Estado de las fincas rústicas, cualesquiera que sea su extensión y aprovechamiento, pertenecientes en 18 de Julio de 1936 a las personas naturales o sus cónyuges y a las jurídicas que hayan intervenido de manera directa o indirecta en el movimiento insurreccional contra la República.

ARTICULO CUARTO.-El uso y disfrute de las fincas rústicas expropiadas según el artículo 1° se dará a los braceros y campesinos del término municipal de su emplazamiento o de los colindantes, según los casos, con sujeción a las siguientes normas:

**DEL DECRETO 7 OCTUBRE 1936
EL MINISTRO DE AGRICULTURA:
VICENTE URIBE GALDEANO**

DECRETO

C.N.T. COMITE NACIONAL A.I.T.

**OFICINA DE
INFORMACION
Y PROPAGANDA**



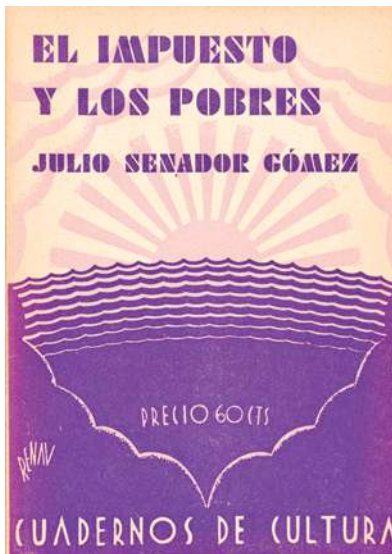
© ANACIAS VALENCIA / A TRAVÉS DE BAZQUEZ

monleon



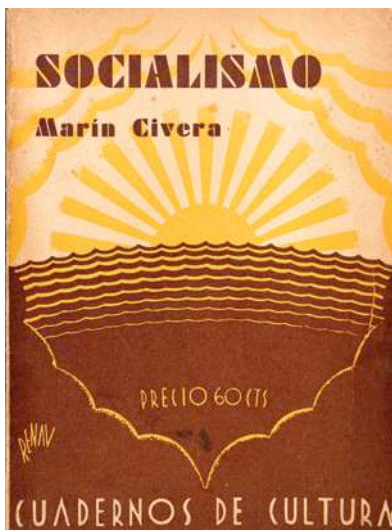
Josep Renau (1907-1982)
Portada. 7 de Octubre: una nueva era en el campo

1936
Ministerio de Agricultura, Madrid
Collecció particular / Colección particular, L'Eliana



Josep Renau (1907-1982)
Portada. Julio Senador Gómez: El impuesto y los pobres

1936
Cuadernos de Cultura, València
Collecció particular / Colección particular, València



Josep Renau (1907-1982)
Portada. Marín Civera Martínez: Socialismo

1936
Cuadernos de Cultura, València
Collecció particular / Colección particular, València



Artur Ballester (1892-1981)
 Portada. Miquel Garcia, notari: Guerra de la
 Germania de València

1935
 Tyrin, València
 Col·lecció particular / Colección particular, València



Artur Ballester (1892-1981)
 Portada. Federica Montseny: La Commune de Paris y la
 Revolución española. Conferencia pronunciada en el Cine
 Coliseum de València, el día 14 de Marzo de 1937

1937
 C.N.T.-A.I.T. (Confederación Nacional del Trabajo-Asociación Internacional
 de los Trabajadores). Comité Nacional: Oficina de Información, Propaganda
 y Prensa (Imp. y Lit. Ortega Control U.G.T.-C.N.T., València)
 Biblioteca del MuVIM (Diputació de València)

F. Mateu i Llopis

C. del Centre de Cultura Valenciana

III

El País Valencià

L'ESTEL



València

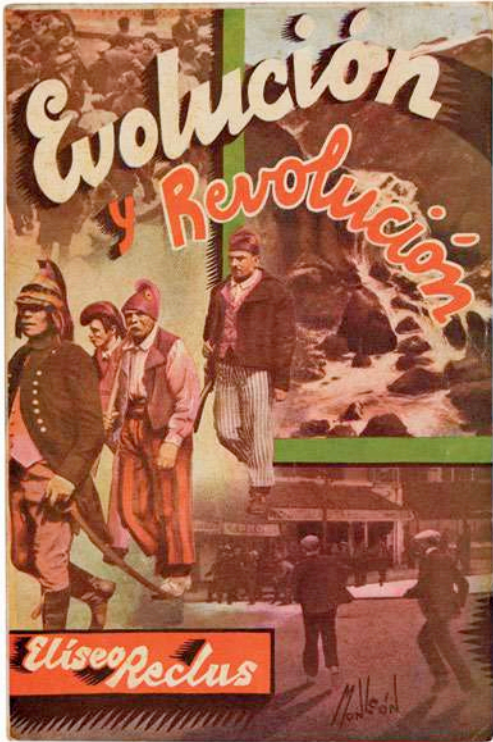
MuVIM
Biblioteca

19

b

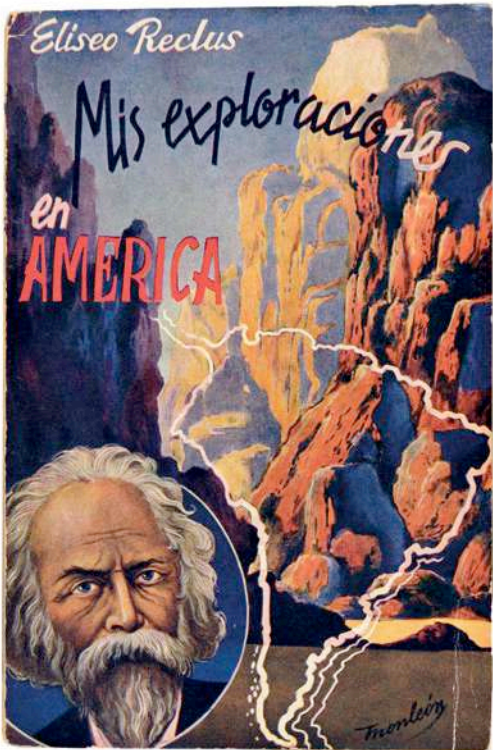
Felip Mateu i Llopis
El País Valencià

1933
L'Estel (Quaderns d'Orientació Valencianista, III), València
Biblioteca del MuVIM (Diputació de València)



Manuel Monleón (1904-1976)
 Portada. *Eliseo Reclus: Evolución y Revolución*

s/d
 Ediciones «Estudios», València
 Col·lecció particular / Colección particular,
 València



Manuel Monleón (1904-1976)
 Portada. *Eliseo Reclus: Mis exploraciones en América*

s/d
 Biblioteca de Estudios, València
 Col·lecció particular / Colección particular,
 València

Eliseo Reclus (*Mis exploraciones en América*, València, Biblioteca de Estudios, s/d, p. 6):

«¡Cuán grande no sería la prosperidad de Europa si todos los pueblos, nacidos para ser libres, fueran en efecto libres e independientes unos de otros! Pues bien, esta cuestión tan temida de los pueblos oprimidos, cuestión llena de lágrimas y sangre que nos tiene continuamente bajo la presión de dolorosa angustia, que hace mantener afiladas tantas bayonetas, fundidos tantos proyectiles y mantener millones de hombres sobre las armas, [...]».

POLÍTIQUES SOCIALS *POLÍTICAS SOCIALES*

José [Josep] Renau («Contestación a Ramón Gaya»,
Hora de España, II, València, febrer de 1937, p. 58).

«El cartelista tiene impuesta en su función social una finalidad distinta a la puramente emocional del artista libre. El cartelista es el artista de la libertad disciplinada, de la libertad condicionada a exigencias objetivas, es decir, exteriores a su voluntad individual. Tiene la misión específica –frecuentemente fuera de su voluntad electiva– de plantear o resolver en el ánimo de las masas problemas de lógica concreta».

Molts dels cartells del bàndol republicà es van deure als tallers litogràfics localitzats a la ciutat de València. Algunes d'aquelles obres enllestides per creadors valencians –o per cartellistes d'altres procedències vinguts llavors a la nostra capital– han passat a la història del disseny gràfic, i de l'art en general, i continuen sent molt impactants des de la perspectiva política.

És ben sabut que València va arribar a ser, juntament amb Madrid i Barcelona, una de les tres seues successives del govern de la Segona República al llarg de la guerra. Però s'ha de conèixer igualment que la nostra capital també va esdevenir, com aquestes dues ciutats, un dels tres principals centres difusors de les imatges –*icones*– de la lluita republicana. En efecte, durant el setge de Madrid per les tropes franquistes, bona part de la producció de cartells en defensa de la Segona República es feren a la ciutat de València, fet que s'explica pel reconegut prestigi i gran capacitat tècnica dels tallers litogràfics i impremtes existents, així com per la presència a la capital valenciana de destacats artistes i cartellistes tant valencians com d'altres províncies, que van posar la seua rellevància i enginy a disposició de les autoritats polítiques i organitzacions obreres. Aquests creadors d'obediència ideològica esquerrana van utilitzar, quan pertocava, estètiques realistes –i, per tant, tradicionals– per a facilitar la comprensió dels missatges per part de les masses i la consegüent adhesió a la causa.

És important assenyalar, a més del valor artístic d'aquests cartells, que passades huit dècades des de la seua elaboració la significació política continua encara sent colpidora. I igualment cal recordar que, paral·lelament a aquesta efervescència marcada per l'enfrontament violent, les entitats valencianes Acció d'Art i la Unión de Escritores y Artistas Proletarios (UEAP) van unir-se en l'AIDC, la cèlebre Aliança d'Intellectuals per a la Defensa de la Cultura.

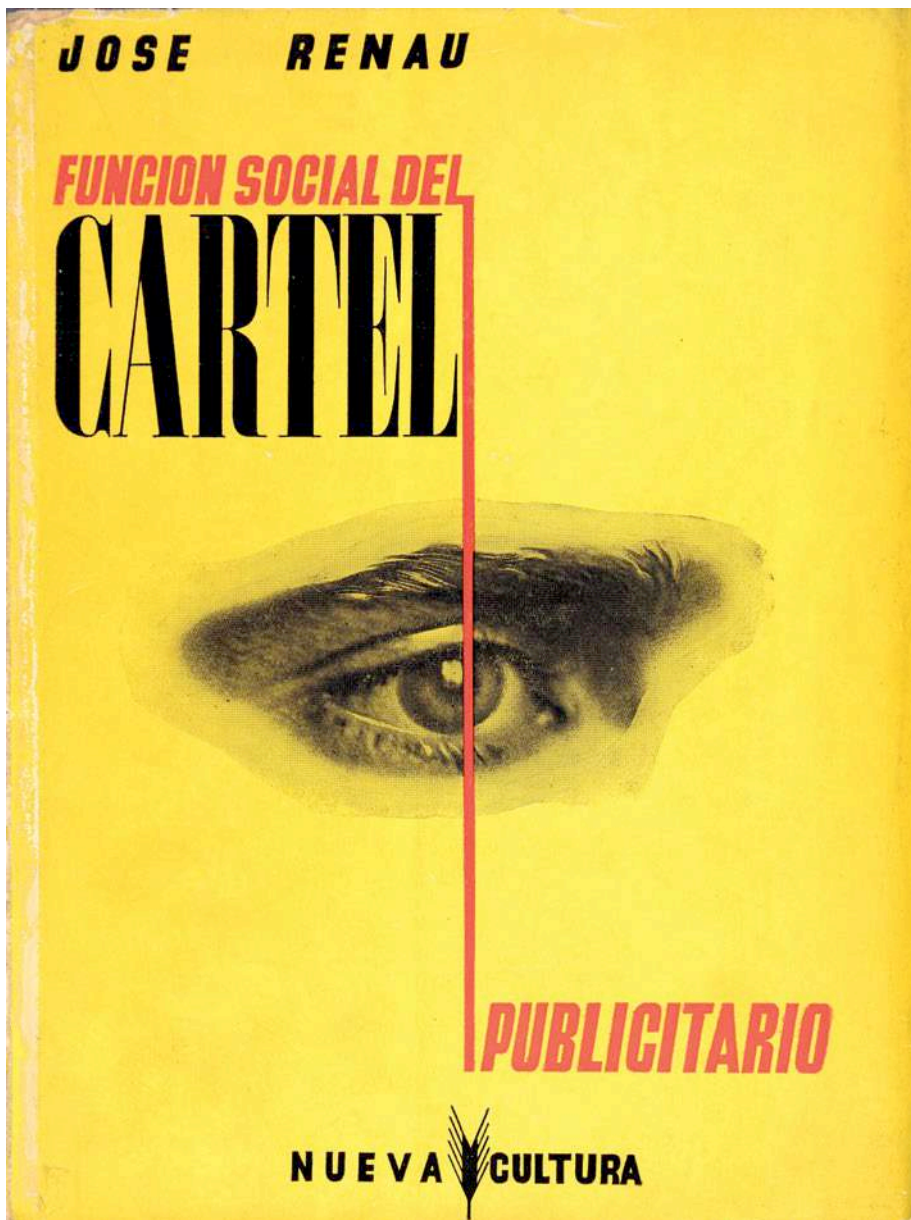
Una acotació última en aquest apartat: es diu sovint que un cartell és un crit en la paret, i en conseqüència hem d'afirmar que, a la València immersa en la guerra, els murs cridaven a cada pas: ho feien entre les explosions de les bombes llançades per l'aviació mussoliniana, aliada de Franco i radicada a Mallorca; cridaven sobre les estructures dels imprescindibles refugis antiaeris; exhibien la seua utilitat en posar lletres, traços i colors a les manifestacions i pretensions de la revolució política esquerrana i de la maquinària militar; llançaven els seus missatges a la vora dels atacs iconoclastes contra els edificis religiosos i els seus continguts; i, igualment, els cartells convivien amb la repressió exercida sobre aquelles persones –membres del clergat o laiques– considerades com a enemigues de classe i com a part d'una «quinta columna» que, emboscada, cobejaria la victòria dels *nacionales*.

Muchos de los carteles del bando republicano se debieron a los talleres litográficos localizados en la ciudad de Valencia. Algunas de aquellas obras realizadas por creadores valencianos –o por cartelistas de otras procedencias venidos entonces a nuestra capital– han pasado a la historia del diseño gráfico, y del arte en general, y siguen siendo muy impactantes desde la perspectiva política.

Es bien sabido que Valencia llegó a ser, junto con Madrid y Barcelona, una de las tres sedes sucesivas del gobierno de la Segunda República a lo largo de la guerra. Pero se tiene que conocer igualmente que nuestra capital también se convirtió, como estas dos ciudades, en uno de los tres principales centros difusores de las imágenes –*iconos*– de la lucha republicana. En efecto, durante el asedio de Madrid por las tropas franquistas, buena parte de la producción de carteles en defensa de la Segunda República se realizó en la ciudad de Valencia, hecho que se explica por el reconocido prestigio y gran capacidad técnica de los talleres litográficos e imprentas existentes, así como por la presencia en nuestra capital de destacados artistas y cartelistas tanto valencianos como de otras procedencias, que pusieron su relevancia e ingenio a disposición de las autoridades políticas y de las organizaciones obreras. Estos creadores de obediencia ideológica izquierdista utilizaron, cuando fue el caso, estéticas realistas –y, así pues, tradicionales– para facilitar la comprensión de los mensajes por parte de las masas y la consiguiente adhesión a la causa.

Es importante señalar, además del valor artístico de estos carteles, que pasadas ocho décadas desde su elaboración la significación política de los mismos continúa siendo todavía sobrecogedora. E igualmente hay que recordar que, paralelamente a esta efervescencia marcada por el enfrentamiento violento, las entidades valencianas *Acció d'Art* y la Unión de Escritores y Artistas Proletarios (UEAP) se unieron en la AIDC, la célebre Alianza de Intelectuales para la Defensa de la Cultura.

Una acotación última en este apartado: se dice a menudo que un cartel es un grito en la pared, y en consecuencia debemos afirmar que, en la Valencia inmersa en la guerra, los muros gritaban a cada paso: lo hacían entre las explosiones de las bombas lanzadas por la aviación mussoliniana, aliada de Franco y radicada en Mallorca; gritaban sobre las estructuras de los imprescindibles refugios antiaéreos; exhibían su utilidad al poner letras, trazos y colores a las manifestaciones y pretensiones de la revolución política izquierdista y de la maquinaria militar; lanzaban sus mensajes al lado de los ataques iconoclastas contra los edificios religiosos y sus contenidos; e, igualmente, los carteles convivían con la represión ejercida sobre aquellas personas –miembros del clero o laicas– consideradas como enemigas de clase y como parte de una «quinta columna» que, emboscada, codiciaría la victoria de los «nacionales».



Josep Renau (1907-1982) (incloent-hi la portada)
Función social del cartel publicitario

1937
Nueva Cultura, València
Collecció particular / Colección particular, València

Francisco Javier Pérez Rojas («Recorrido a través de la creación artística valenciana de los años treinta», 2016):

«En 1937 publicó Renau su ensayo *Función social del cartel*, texto que a pesar de su brevedad constituye hoy un documento de extraordinario valor para adentrarnos en el mundo del cartel bélico, sus antecedentes y modelos, su vinculación o dependencia del cartel comercial, así como su impacto y capacidad comunicativa y expresiva en los nuevos tiempos. Pero frente al cartel comercial, destinado a estimular e consumo de las masas y por consiguiente al servicio de la pequeñas y grandes empresas capitalistas, Renau resalta las posibilidades del cartel político para potenciar las hondas transformaciones que reclama un nuevo orden social e histórico de espíritu revolucionario. El cartel político, como instrumento artístico capaz de llegar a un amplio público y de abanderar la renovación de la plástica, según los postulados y demandas de una sociedad inmersa en una dinámica revolucionaria, concentra la atención de un gran número de profesionales. La preocupación por humanizar el arte, el deseo de que exprese la palpitación y el drama del hombre actual, es para algunos una premisa indispensable en la búsqueda de un arte nuevo que desplaza su atención hacia las cuestiones de contenidos. Y es precisamente esa importancia del “qué”, uno de los factores que potencian el realismo de estas obras».

**ABRE TU PUERTA Y
COMPARTE TU CASA Y**



TU MESA CON

DELEGACION DE
PROPAGANDA y
PRENSA **C.E.P.**
VALENCIA

LOS EVACUADOS

**Taller de Cartelistas de Artes Gráficas
de la CNT**

***Obre la teua porta i comparteix ta casa
i la teua taula amb els evacuats***

*Abre tu puerta y comparte tu casa
y tu mesa con los evacuados*

1937

97 x 68 cm

paper / papel

Edita: C.E.P. (Comité Ejecutivo Popular) de Valencia.

Delegación de Propaganda y Prensa

Lit. S. Durá socializada, U.G.T.-C.N.T., València

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Centro

Documental de la Memoria Histórica

La Vanguardia (23 de gener / enero
de 1937, p. 4):

«Valencia. Cartel que
ha sido fijado en diferentes
lugares de la capital
provisional de la República,
invitando a los ciudadanos a
compartir el hogar y la mesa
con los evacuados».

Miguel Hernández (del poema «Las manos», en *Viento del pueblo*, 1937):

«Estas sonoras manos oscuras y lucientes
las reviste una piel de invencible corteza,
y son inagotables y generosas fuentes
de vida y de riqueza.

Como si con los astros el polvo peleara,
como si los planetas lucharan con gusanos,
la especie de las manos trabajadora y clara
lucha con otras manos.

Feroces y reunidas en un bando sangriento,
avanzan al hundirse los cielos vespertinos
unas manos de hueso lívido y avariento,
paisaje de asesinos».

Juan Borrás Casanova (1909-1987)

Els treballadors espanyols lluiten per la llibertat i la cultura de tots els pobles. Solidaritzeu-vos amb ells!
Los trabajadores españoles luchan por la libertad y la cultura de todos los pueblos. ¡Solidarizaros con ellos!

1936

139 x 101 cm

paper / papel

Edita: C.E.P. (Comité Ejecutivo Popular) de Valencia.

Delegación de Propaganda y Prensa

Imp. y Lit. Ortega, intervenido U.G.T.-C.N.T., València

Biblioteca Històrica. Universitat de València

Existeix una versió amb llegenda en anglès /

Existe una versión con leyenda en inglés:

The Spanish workmen struggle for the liberty and the culture
of all countries ¡solidarity with them!

LOS TRABAJADORES
ESPAÑOLES LUCHAN
POR LA LIBERTAD Y
LA CULTURA DE TODOS
LOS PUEBLOS
¡SOLIDARIZAROS
CON ELLOS!



DELEGACION DE
PROPAGANDA Y
PRENSA DEL C.E.P.
VALENCIA

Borra y Casanova
12-38

Imp. LIT. ORTEGA, Valencia

José Luis Alcaide i Francisco Javier Pérez Rojas (*Art i propaganda. Cartells de la Universitat de València*, València, Universitat de València / Fundació General de la Universitat de València, 2001, p. 28):

«L'empremta art decó s'intensifica en les obres de Vicent Ballester, on de vegades apareix la iconografia de la valenciana que ja encunyaren en dècades anteriors els cartells de la Fira de Juliol, amb el seu aire un poc sofisticat i *vamp*. Els esquematismes poden ser de vegades més pronunciats que els dels cartells del seu germà [Artur Ballester], però el seu estil és més suau i amable, amb tendència a destacar les formes corbes i les ordenacions concèntriques, si bé en general manca de la contundència i monumentalitat de les creacions comentades d'Artur Ballester».



Vicent Ballester Marco (1887-1980)

Sanitat i assistència social

Sanidad y asistencia social

1937

100 x 69 cm

paper / papel

Edita: Consejería de Propaganda y Prensa del Consejo Provincial de Valencia

Lit. J. Aviñó, intervenido U.G.T.-C.N.T., València

Biblioteca Històrica. Universitat de València



José Luis Alcaide i Francisco Javier Pérez Rojas (*Art i propaganda. Cartells de la Universitat de València*, València, Universitat de València / Fundació General de la Universitat de València, 2001, p. 28):

«Alguns dels treballs estan tocats d'una gràcia i ingenuïtat narrativa que els acosta a dissenys pensats per al món infantil, com el cartell imprès en la casa Ortega *Niños: respetad los animales y las plantas*, encarregat pel Consell Provincial de València, Conselleria de Propaganda i Premsa; és clar que en aquest cas l'expressió plàstica de l'obra està relacionada estretament amb els destinataris. El cartell, ple d'encís i de gràcia especial, està més pensat per a col·locar a les escoles que per a enganxar al carrer, però en tot cas és un exemple magnífic que mostra l'amplitud de temàtiques i destinacions dels cartells, com també la intenció didàctica i educadora que s'hi dipositava».

Vicent Ballester Marco (1887-1980)

Xiquets: respecteu els animals i les plantes

Niños : respetad los animales y las plantas

1937

100 x 68 cm

paper / papel

Edita: Consejería de Propaganda y Prensa del Consejo Provincial de Valencia

Ortega, intervenido U.G.T.-C.N.T., València

Biblioteca Històrica. Universitat de València

CONTRERAS
Calava


JUNTA DELEGADA DE DEFENSA
DE MADRID
DELEGACION DE PROPAGANDA Y PRENSA



EXPOSICION NACIONAL DE OBRAS PUBLICAS VALENCIA 14 DE ABRIL DE 1937

SINDICATO DE PROFESIONALES DE LAS BELLAS ARTES U.G.T.

LITO MARTIN U.G.T. MADRID

Alfonso Contreras / Cabana
Exposició Nacional d'Obres Públiques.
València 14 d'abril de 1937
Exposición Nacional de Obras Públicas.
Valencia 14 de abril de 1937

1937

100 x 70 cm

paper / papel

Edita: Junta Delegada de Defensa. Delegación de Propaganda y Prensa, Madrid

Lito Martín U.G.T., Madrid (+ Sindicato de Profesionales de las Bellas Artes, U.G.T.)

Biblioteca Històrica. Universitat de València

Amparo José Mora Castro:

«Se trata de un elemento propagandístico que pretende mostrar, a través de dicha exposición, las diversas tareas acometidas por el gobierno republicano para el fomento y la prosperidad del país en un momento en el que la contienda bélica hace necesaria la promoción y exaltación de la República y sus actividades. Estilísticamente este cartel se aleja de los criterios pictoricistas tradicionales para adentrarse, a través de una atrevida composición, en las nuevas tendencias vanguardistas, experimentando con novedosos elementos que van más allá de la antigua plástica academicista. Así, observamos un diseño de líneas esquemáticas en el que un gran compás define el trazado de una vía de tren mientras que al fondo ésta parece surgir del papel para hacerse real continuando el boceto proyectado. La vía define una marcada diagonal que confiere movilidad al conjunto en el que resalta el gran compás como un elemento fuerte y definitorio, símbolo de la fortaleza e importancia de las obras realizadas por la República».

Miguel Hernández (del poema «Vientos del pueblo me llevan», en *Viento del pueblo*, 1937):

«Asturianos de braveza,
vascos de piedra blindada,
valencianos de alegría
y castellanos de alma,
labrados como la tierra
y airosos como las alas;
andaluces de relámpagos,
nacidos entre guitarras
y forjados en los yunques
torrenciales de las lágrimas;
extremeños de centeno,
gallegos de lluvia y calma,
catalanes de firmeza,
aragoneses de casta,
murcianos de dinamita
frutalmente propagada,
leoneses, navarros, dueños
del hambre, el sudor y el hacha,
reyes de la minería,
señores de la labranza,
hombres que entre las raíces,
como raíces gallardas,
vais de la vida a la muerte,
vais de la nada a la nada:
yugos os quieren poner
gentes de la hierba mala,
yugos que habéis de dejar
rotos sobre sus espaldas.
Crepúsculo de los bueyes
está despuntando el alba».

José Briones (1905-1975)

Exposició Nacional d'Obres Públiques.

València 14 d'abril de 1937

Exposición Nacional de Obras Públicas.

Valencia 14 de abril de 1937

1937

100 x 70 cm

paper / papel

Edita: Junta Delegada de Defensa. Delegación de

Propaganda y Prensa, Madrid

Rivadeneira, C[ontrol]. O[brero]., Madrid (+ Sindicato

Profesionales Bellas Artes, U.G.T.)

Biblioteca Històrica. Universitat de València

J. BRIONES



JUNTA DELEGADA DE DEFENSA
DE MADRID
DELEGACION DE PROPAGANDA Y PRENSA



**EXPOSICION NACIONAL DE
OBRAS PUBLICAS**
VALENCIA 14 DE ABRIL DE 1937



¡Atención!

vivero sí!



LIT. J. AVIÑO - intervinido U.G.I. - C.N.I.

Las ENFERMEDADES
VENÉREAS *amenazan*
tu salud
!PREVENTE CONTRA ELLAS!

Francisco Rivero Gil (1899-1972)

Atenció! les malalties venèries amenacen la teua salut. Preveneix-te contra elles!

¡Atención! / las enfermedades venéreas amenazan tu salud : ¡Prevente contra ellas!

1936-1939

70 x 48 cm

paper / papel

Edita: Ejército de la República. Jefatura de Sanidad Militar

Lit. J. Aviñó, intervenido U.G.T.-C.N.T., València

Biblioteca Històrica. Universitat de València

María Gómez Escarda («La mujer en la propaganda política republicana de la Guerra Civil española», *Barataria. Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales* n.º 9, Toledo, Asociación Castellano-Manchega de Sociología, 2008, p. 89):

«[...] resulta curioso el “mensaje eugénico a las mujeres” difundido por el Doctor anarquista Félix Martí [...] en el que se afirmaba que la retirada de las mujeres de los frentes podría ayudar a reservar la energía para el esfuerzo bélico; así el deber de las mujeres sería facilitar la continencia, la disciplina sexual y la armonía en las relaciones eróticas. Parece que no eran sólo los discursos fascistas los que veían a la mujer como una especie de ‘demonio’ al acecho de los ‘pobres soldados’. Esta preocupación fue el objetivo de una importante campaña de concienciación, y son numerosos los carteles que tratan sobre el tema de las enfermedades venéreas. Como en el [...] que se ve un combatiente con la cabeza caída y una mujer muy pálida, en actitud cariñosa y cuya mano esquelética rodea la cintura del soldado, representando la enfermedad y la muerte».

Jefatura de Sanidad del Ejército (Sección de Proyectos, Propaganda y Prensa)

«Soldado: [...] recuerda que te amenaza un serio peligro: La PROSTITUCIÓN, que puede hacerte caer enfermo en estos momentos decisivos, en los que la libertad del pueblo y la derrota total del fascismo está en tus manos.

Recuerda que tras las fáciles caricias se esconden los gérmenes de males sucios y dolorosos. Lo mejor sería que sublimizaras el deseo fundiéndolo en anhelos de esperanza y victoria, pero si esto no te es posible, higieniza el acto sexual, pide consejo a los médicos de tu batallón, sin falsos pudores, con sencillez, y sigue con rigor sus consejos. Ellos aminorarán el riesgo de contagio».

Amparo José Mora Castro:

«[...] recoge uno de los prototipos iconográficos comunes dentro de la cartelística republicana de la guerra civil: la mujer perversa y malvada, prostituta y portadora de enfermedades venéreas que se presenta amenazante para la salud del combatiente y por consiguiente para el triunfo en la guerra, representada aquí como una bella mujer abrazada por un soldado. Tras esta escena aparece la figura del combatiente cayendo en el frente en consonancia con el texto que señala: “Evita las enfermedades venéreas. Tan peligrosas como las balas enemigas”. La composición está articulada en dos planos unidos por la diagonal que definen las figuras. El colorido intenso y vivo que presenta la joven hace que ésta resalte por encima de los demás elementos. La imagen femenina aparece como portadora de muerte y engaño, concepción muy recurrida en la historia del arte que viene a representar a la mujer como la Lilith satánica, maligna, responsable de las penurias del hombre».

Santi Barjau:

«Mitja dotzena de cartells amb la firma “Carmona” (algun cop algú hi llegeix “Camona”) es vinculen sovint al pintor surrealista Darío Carmona de la Puente (Santander, 1911 – Quito, Equador, 1976), membre del grup *Litoral* a la Màlaga de la generació del 27, tot i que aquest firmava “darío” i no sembla que durant la guerra passés per Barcelona, on estan impresos els cartells esmentats, tan diferents del seu estil de dibuix. Es tractava potser del seu germà Manuel (Barcelona, 1916 – Saragossa, 2001)¿ Tampoc no sembla que sigui aquest el camí. A *Esbozo de una enciclopedia histórica del anarquismo español* del 2001 es dóna a conèixer un José Carmona, dibuixant i xilògraf que després d'exiliar-se visqué a la regió francesa de Charente. Podria ser el personatge que busquem.

De tota manera encara hi ha una altre candidat més ben posicionat: Francisco Carmona Martín. Algun cop ha estat esmentat com a sevillà, però la documentació oficial amb motiu de la seva arribada a l'exili mexicà el fa nascut a Madrid, el 1909, i li atribueix els oficis de pintor, dibuixant i litògraf. No sabem res de la seva formació i no el podem situar a Barcelona abans de la guerra, però sí durant el conflicte bèl·lic, amb motiu de la seva participació al concurs de cartells de previsió d'accidents de treball, on obtingué el cinquè premi».

Carmona: atribuït a Darío Carmona de la Puente (1911-1976)

Evita les malalties venèries. Tan perilloses com les bales enemigues

Evita las enfermedades venéreas. Tan peligrosas como las balas enemigas

1936-1939

67 x 47 cm

paper / papel

Edita: Inspección General de Sanidad Militar, Barcelona

I. G. Seix y Barral, E. C., Barcelona

Biblioteca Històrica. Universitat de València

EVITA LAS ENFERMEDADES VENÉREAS

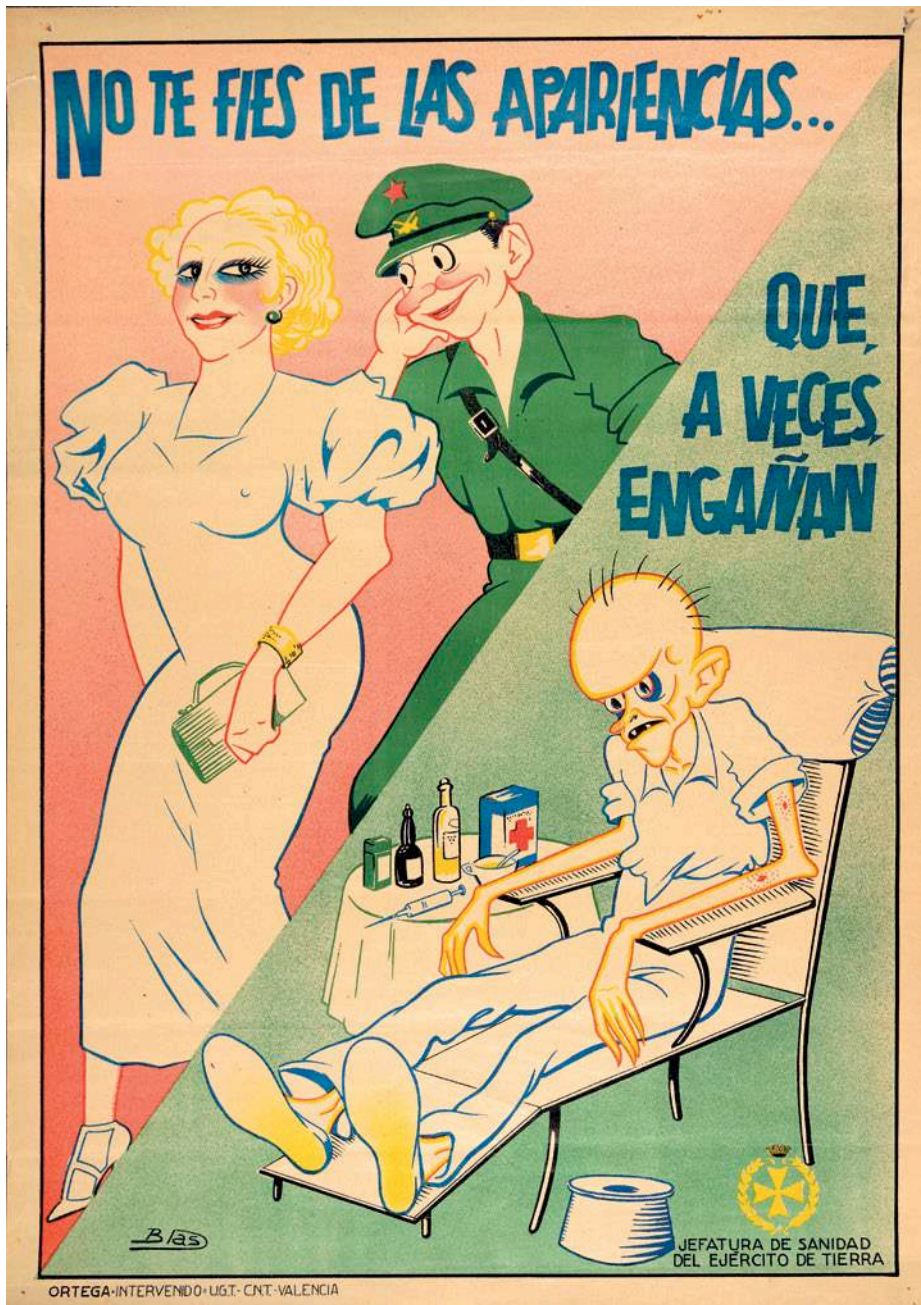


INSPECCION GENERAL
DE SANIDAD MILITAR

TAN PELIGROSAS COMO LAS BALAS ENEMIGAS

COMMA

I.G. SEIX Y BARRAL E.C. BARCELONA



Blas

No et fies de les aparences que de vegades enganyen

No te fies de las apariencias que a veces engañan

1936-1939

56 x 40 cm

paper / paper

Edita: Jefatura de Sanidad del Ejército de Tierra, Madrid

[Imp. y Lit.] Ortega, intervenido U.G.T.-C.N.T., Valencia

Col·lecció particular / Colección particular, València



Banagan

*Tots a la vegada contra el venerí! Les culpes dels pares
les paguen els seus innocents fills*

*¡¡ Todos a una contra el venéreo!! Las culpas de los padres
las pagan sus inocentes hijos*

1936-1939

51 x 36 cm

paper / papel

Edita: S.R.I., Socorro Rojo Internacional. Junta central de lucha antivenérea

Lit. R. Alcalá, industria incautada, Málaga

Biblioteca Històrica. Universitat de València



Montero

Aquesta catàstrofe va ocasionar cent morts. Una dona amb veneri pot ocasionar la desgràcia a cent famílies

Esta catástrofe ocasionó cien muertos. Una mujer con venéreo puede ocasionar la desgracia a cien familias

1936-1939

51 x 36 cm

paper / paper

Edita: S.R.I., Socorro Rojo Internacional. Junta central de lucha antivenérea

Lit. R. Alcalá, industria incautada, Màlaga

Biblioteca Històrica. Universitat de València



Portada de Josep Renau (1907-1982)
Luis Huerta: Prostitución, abolicionismo y mal venéreo

1933
Biblioteca «Orto», València
Collecció particular / Colección particular, València

Luis Huerta (*Prostitución, abolicionismo y mal venéreo*, València, Biblioteca «Orto», 1933, p. 17):

«Empezamos este libro afirmando tres verdades inconcusas:

- 1.^a La prostitución es una plaga social de todos los tiempos de la Historia.
- 2.^a La prostitución es un cáncer de la civilización capitalista.
- 3.^a El *mal venéreo* hace horribles estragos en el *individuo*, en la *familia* y en la *raza*.

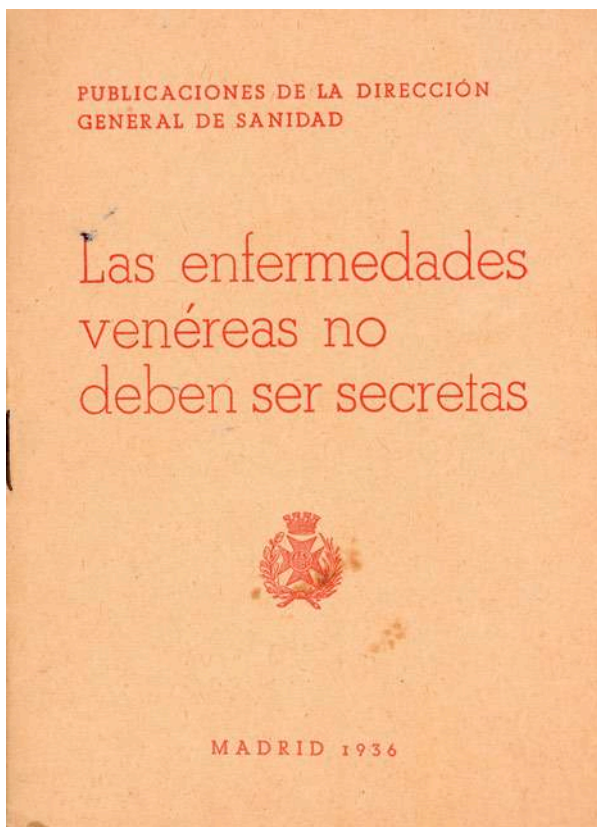
A esto debemos agregar todavía:

El problema de la prostitución está hoy sin resolver en el mundo entero. Y en este orden expondremos, sin ambages, nuestro pensamiento».



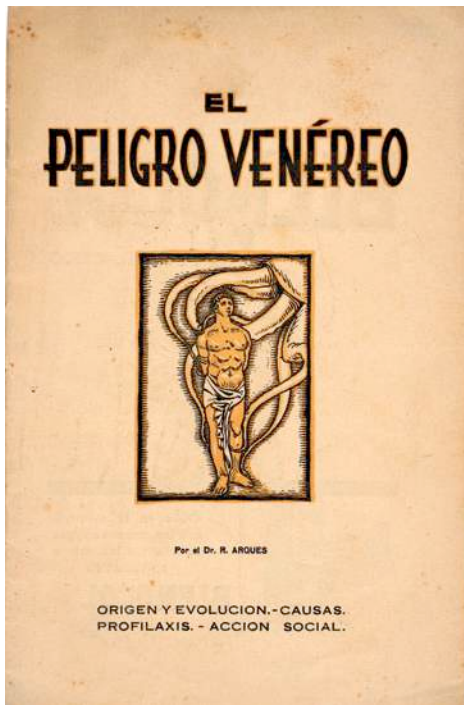
Las enfermedades venéreas ya no son secretas.
Folleto de divulgación

1933
Dirección General de Sanidad, Madrid
Collecció particular / Colección particular, València



Las enfermedades venéreas no deben ser secretas

1936
Dirección General de Sanidad, Madrid
Collecció particular / Colección particular, València



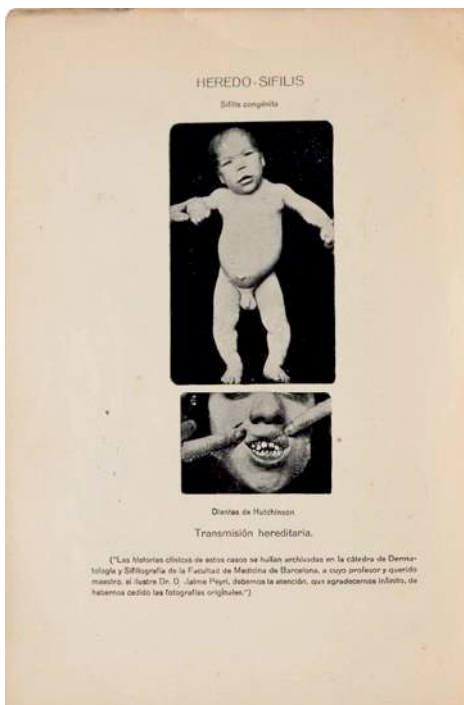
Dr. R. Arqués
El peligro venéreo

1932
Laboratorios del Norte de España, Masnou, 3^a ed.
Col·lecció particular / *Colección particular*, València



Contraportada anònima / *Contraportada anónima*
Dr. R. Arqués
El peligro venéreo

s/d
Laboratorios del Norte de España, Masnou
Col·lecció particular / *Colección particular*, València



Dr. R. Arqués
El peligro venéreo

s/d
Laboratorios del Norte de España, Masnou
Col·lecció particular / *Colección particular*, València

BLENOCOL

Medicamento preventivo de las enfermedades venéreas

Declarado de utilidad en la ARMADA

APLICACIÓN FÁCIL

USO ECONÓMICO

Manera de usar el BLENOCOL

Es muy conveniente *lubricar* el pene con BLENOCOL *antes del coito*.

1.º Después del coito, orinar a ser posible. Practicar un detenido enjabonamiento y lavado de los órganos sexuales; si las circunstancias no permiten lavarlos, entonces se secarán con un trapo, papel, etc.

2.º Inyéctese en la uretra buena parte del BLENOCOL. Seguidamente, con la parte que queda de BLENOCOL, embadúrnese profusamente el pene, el glande y el prepucio, practicando un *masaje prolongado*, sobre todo alrededor del frenillo y en cualquiera excoriación que hubiera en las antedichas regiones.

El embadurnamiento se procurará sea total, *no olvidando ningún repliegue* de la mucosa o de la piel, conservando la pomada en contacto con la parte tratada durante varias horas, puesto que no tiene ninguna acción irritante.

3.º Protéjase la ropa interior enfundando el miembro, después de aplicado el BLENOCOL, en la bolsa de papel impermeable que acompaña cada tubo.

4.º Para no expulsar el BLENOCOL de la uretra no orinar hasta que hayan pasado al menos dos horas después de su aplicación.

El BLENOCOL *se aplicará después del coito, lo más pronto que se pueda dentro de la primera hora y lo más tarde antes de tres horas.*

Las infecciones que, a pesar del tratamiento, puedan sobrevenir, son debidas la mayor parte de las veces a una mala aplicación, a que se olvidó de tratar una parte del tegumento infectado y, frecuentemente, también a que la aplicación fué hecha demasiado tarde.

Todos estos defectos son fáciles de evitar por un hombre precavido.

LABORATORIOS DEL NORTE DE ESPAÑA, S. A.

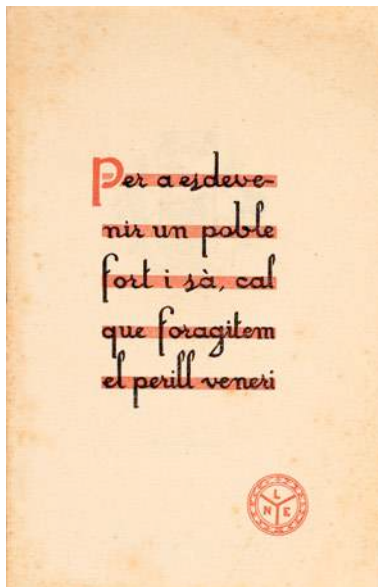
Preparadores: Dtr. J. Cusí y Dr. R. Cusí, farmacéuticos.

Tip. L.N.E., S.A.

Blenocol. Medicamento preventivo de las enfermedades venéreas

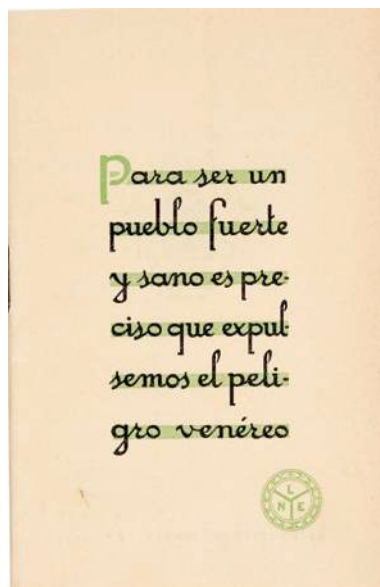
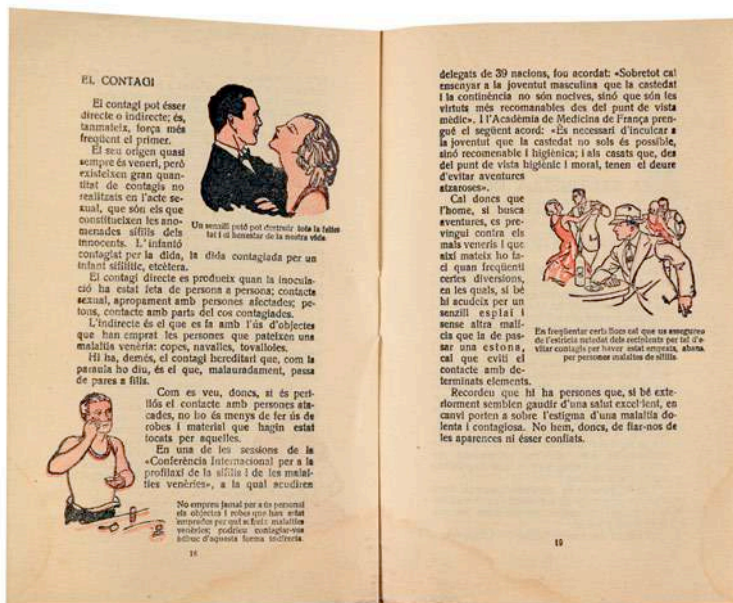
s/d

Laboratorios del Norte de España, Masnou
Collecció particular / Colección particular, València



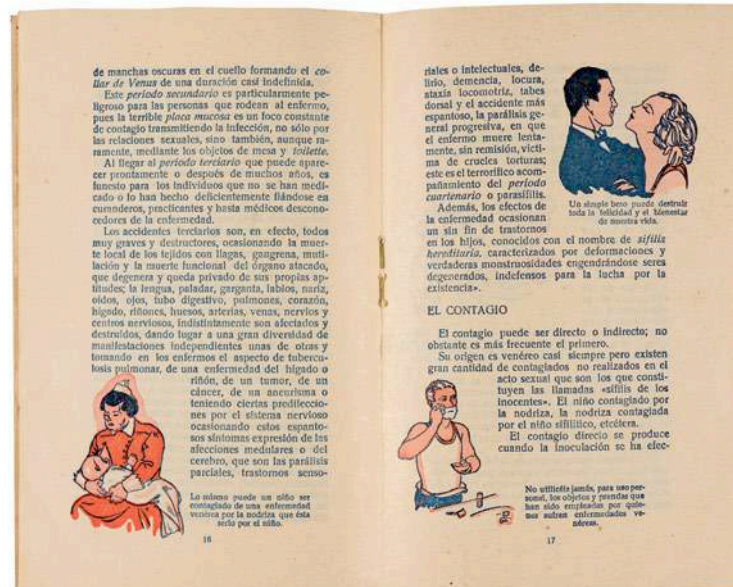
Per a esdevenir un poble fort i sà, cal que foragitem el perill veneri

s/d
Laboratoris del Nord d'Espanya, Masnou
Col·lecció particular / Colección particular, València



Para ser un pueblo fuerte y sano es preciso que expulsemos el peligro venéreo

s/d
Laboratorios del Norte de España, Masnou
Col·lecció particular / Colección particular, València



L'EXPORTACIÓ DE LA TARONJA *LA EXPORTACIÓN DE LA NARANJA*

José [Josep] Renau: «Contestación a Ramón Gaya»,
Hora de España, II (València, febrer de 1937, p. 58).

«El cartel de propaganda, considerado como tal, existirá y subsistirá mientras existan hechos que justifiquen su necesidad y eficacia. Y mientras estos hechos vivos y actuales –necesidad de mando único en el ejército, de respeto a la pequeña propiedad, de intensificar la producción en el campo, etc.–, respondan a necesidades sociales de incuestionable urgencia, necesitarán siempre del artista –artista especial si se quiere– para propagarlas y reforzar su proceso de realización en la conciencia de las masas».



Artur Ballester (1892-1981)

Si talieu els tarongers, arruïneu l'economia nacional, que és la vostra

Si cortáis los naranjos, arruináis la economía nacional, que es la vuestra

1936-1939

100 x 70 cm

paper / papel

Edita: CEA (Central de Exportación de Agrios)

Lit. J. Aviño, intervenido U.G.T.-C.N.T., València

CRAI Biblioteca Pavelló de la República (Universitat de Barcelona)

Artur Ballester (1892-1981)

CEA paga al productor de taronja ¡Toda la taronja exportable per a l'exportació!

CEA paga al productor de naranja ¡Toda la naranja exportable para la exportación!

1936-1939

100 x 68 cm

paper / papel

Edita: CEA (Central de Exportación de Agrícos)

Ortega, intervenido U.G.T.-C.N.T., València

Biblioteca Històrica. Universitat de València

Observeu la trena de taronges disposada a la vora de la corona mural d'aquesta República roja. Aquesta imatge fou escollida –no fa massa anys– com a icona d'un programa televisiu estatal d'informació política: *Al rojo vivo*, de La Sexta.

Obsérvese la trenza de naranjas dispuesta junto a la corona mural de esta República roja. Esta imagen fue escogida –no hace muchos años– como icono de un programa televisivo estatal de información política: Al rojo vivo, de La Sexta.

CEA



ARTURO BALLEGAARD



ORTEGA-INTERVENCIO: U.G.T. - C.N.T. - VALENCIA

**CEA PAGA AL PRODUCTOR DE NARANJA
¡TODA LA NARANJA EXPORTABLE PARA LA EXPORTACION!**

Amparo José Mora Castro:

«[...] nos presenta una original composición sencilla pero atrevida, articulada en torno a una marcada diagonal, en la que las naranjas producidas se transforman en oro en alusión al texto, que señala la importancia de la producción agrícola y la economía de guerra para el triunfo en la contienda. Utiliza colores planos y primarios con degradados conseguidos mediante el salpicado de la tinta, y presenta formas de contornos muy definidos. Ballester transmite con eficacia, a través de escasos elementos, el objetivo del cartel, que es estimular la producción en retaguardia. Síntesis compositiva y excelente dominio del dibujo son las directrices que marcan su producción».



Artur Ballester (1892-1981)

*La guerra es guanya amb or, no n'hi ha millor
que el de la nostra taronja exportada*

*La guerra se gana con oro, no lo hay mejor
que el de nuestra naranja exportada*

1936-1939

100 x 70 cm

papel / papel

Edita: CEA (Central de Exportación de Agrios)

Ortega, intervenido U.G.T.-C.N.T., València

Biblioteca Històrica. Universitat de València



Pepe (José Soriano Izquierdo, 1908-1996)
Mengeu més taronges conreades a Espanya
Eat more oranges grown in Spain
Comed más naranjas cultivadas en España

1936-1939
100,5 x 70 cm
paper / *papel*
Edita: CLUEA (Consejo Levantino Unificado de la Exportación Agrícola)
Lit. S. Durá, València
CRAI Biblioteca Pavelló de la República (Universitat de Barcelona)

AA.DD. (*Psicologia del conflicte*,
Barcelona, Editorial UOC, 2006, p. 66):

«En casos d'enfrontaments violents i guerres, és comú que el prejudici i la discriminació siguin generats i potenciats per una de les parts en contra de l'"enemic", com a manera d'instar la població a unir-se en el suport i/o acció de perseguir-lo i destruir-lo. Apareix aquí el concepte de deshumanització, procés psicològic de "satanitzar" l'enemic, a qui es desposseeix de les seves qualitats humanes i personals, per tal de fer-lo semblar indigne de ser tractat com una persona, la qual cosa fa més fàcil perseguir-lo i derrotar-lo».

Pepe (José Soriano Izquierdo, 1908-1996)
Laurador! entregant les teues taronges al CLUEA esclafes el feixisme
Campesinol entregando tus naranjas al CLUEA aplastas al fascismo

1936-1939

100 x 71 cm

paper / papel

Edita: CLUEA (Consejo Levantino Unificado de la Exportación Agrícola)

Lit. S. Durá socializada, U.G.T.-C.N.T., València

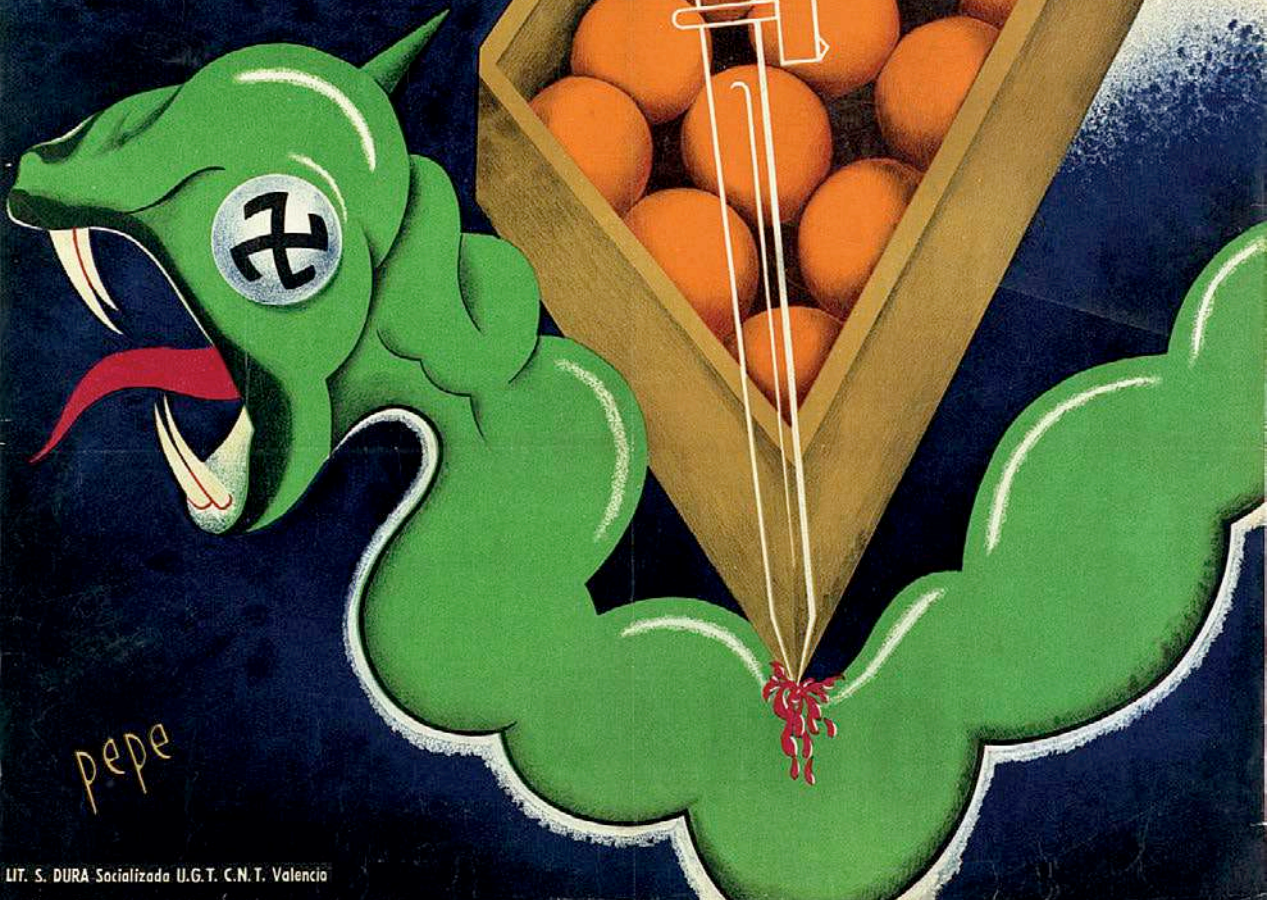
Biblioteca Històrica. Universitat de València

CAMPESIÑO!

ENTREGANDO *tus*
NARANJAS *al*

APLASTAS *al*
FASCISMO

CLUEA





Luis Dubón (1892-1953)

*La taronja que s'exporta és l'aliment del poble i les armes
per a la lluita contra l'invasor estranger*

*La naranja que se exporta es el alimento del pueblo y las
armas para la lucha contra el invasor extranjero [sic]*

1936-1939

100 x 70 cm

paper / papel

Edita: CEA (Central de Exportación de Agrios)

Lit. S. Durá socializada, U.G.T.-C.N.T., València

Biblioteca Històrica. Universitat de València



Luis Dubón (1892-1953)

La llei castiga amb la pena de mort al sabotejador de l'economia nacional...

La ley castiga con la pena de muerte al saboteador de la economía nacional...

1936-1939

100 x 69 cm

paper / papel

Edita: CEA (Central de Exportación de Agrios)

Lit. S. Durá socializada, U.G.T.-C.N.T., València

Biblioteca Històrica. Universitat de València

El llaurador ofereix el pomell de taronges a la Victòria, la figura femenina alada que porta una palma a la mà dreta i una corona de llorer a l'esquerra.

El labrador ofrece el racimo de naranjas a la Victoria, la figura femenina alada que porta una palma en la mano derecha y una corona de laurel en la izquierda.



GRAN FERIA D VALENCIA 1932

FIESTAS ORGANIZADAS POR EL EXCMO. AYUNTAMIENTO
DEL 20 DE JULIO AL 2 DE AGOSTO

FIESTA DE LA CARIDAD · RETRETA MILITAR · CERTAMEN MUSICAL
FUEGOS DE ARTIFICIO · BAILES REGIONALES · CORRIDAS DE TOROS
FIESTA DE AVIACIÓN · JUEGOS FLORALES · GRAN BATALLA DE FLORES

EL ALCALDE.

Vicente Cambes
Vicente Cambes

EL SECRETARIO.

Luis Carrea
Luis Carrea

C.E.A



**LA LEY CASTIGA CON LA
PENA DE MUERTE AL SABO-
TEADOR DE LA ECONOMIA
NACIONAL. COMETEN SA-
BOTAGE LOS QUE IMPIDEN
QUE LA MEJOR NARANJA
SE CONVIERTA EN DINERO**

CAMPESINOS

EXPORTANDO VUESTRA

NARANJA

A TRAVÉS DE LAS COOPERATIVAS
DE LA

FEDERACION PROVINCIAL CAMPESINA

obtendréis



1 PRECIO REMUNERADOR PARA VUESTRO PRODUCTO.

2 EL PAGO INMEDIATO DEL FRUTO.

3 QUE POR EL SISTEMA DE COOPERACION OS ENCONTREIS A SALVO DE TODA CLASE DE PERDIDAS.

4 QUE LAS GANANCIAS DE LOS INTERMEDIARIOS Y ESPECULADORES VAYAN INTEGRAS A VOSOTROS.

5 AUMENTAR EL VALOR DE LAS MARCAS. COMO GARANTIA PARA OTRAS TEMPORADAS.

6 QUE LAS DIVISAS VAYAN INTEGRAS A MANOS DEL ESTADO, PARA AYUDAR EFICAZMENTE AL TRIUNFO DE NUESTRA CAUSA.

7 REVALORIZACION DE LOS PRODUCTOS Y AUMENTO DE LA RIQUEZA NARANJERA.

8 HAGER UNA OBRA NACIONAL Y ANTIFASCISTA.

José Calandín Guzmán

Llauradors exportant la vostra taronja a través de la Federació Provincial Camperola obtindreu...

Campesinos exportando vuestra naranja a través de las cooperativas de la Federación Provincial Campesina obtendréis...

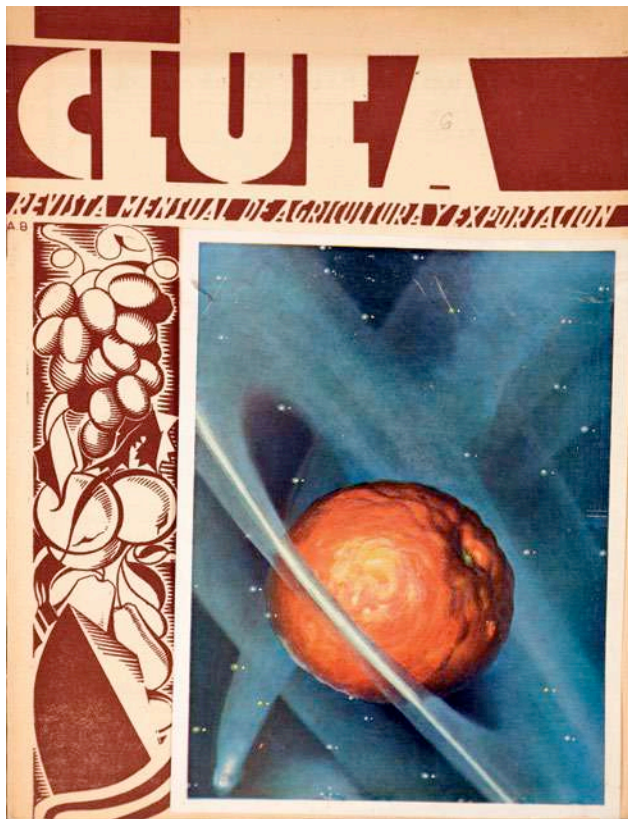
1936-1939

100 x 70 cm

papel / paper

Edita: Federación Provincial Campesina de Valencia

CRAI Biblioteca Pavelló de la República (Universitat de Barcelona)

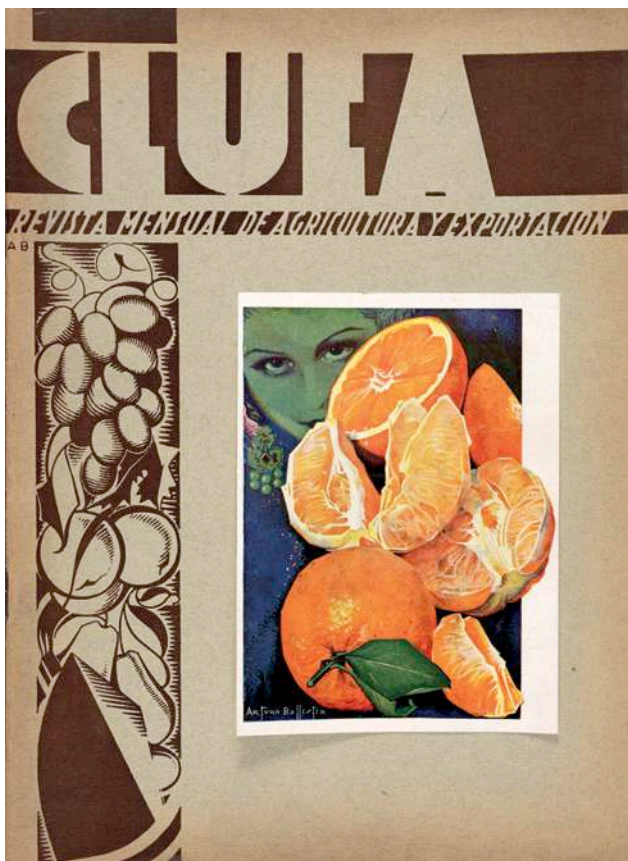


José Segrelles
Il·lustració de la portada

setembre / setiembre de 1937
 CLUEA. Revista mensual de agricultura y exportación, nº 6
 Edita: CLUEA (Consejo Levantino Unificado de la Exportación Agrícola)
 Casa-Museo José Segrelles - Albaida

La imatge present en aquesta portada reproduïx la feta per Segrelles per a la firma comercial Naranjas Saturno.

La imatge present en esta portada reproduce la encargada por Segrelles para la firma comercial Naranjas Saturno.



Artur Ballester (1892-1981)
Il·lustració de la portada

abril de 1937
 CLUEA. Revista mensual de agricultura y exportación, nº 1
 Edita: CLUEA (Consejo Levantino Unificado de la Exportación Agrícola)
 Col·lecció particular / Colección particular, València

Diversos efectes postals d'època republicana amb referències, en els matasegells o en les adreces, a l'exportació de taronges, a l'exhortació del consum d'aquesta fruita o a la definició de València com a «país de los naranjos»

Diversos efectos postales de época republicana con referencias, en los matasellos o en las direcciones, a la exportación de naranjas, a la exhortación del consumo de esta fruta o a la definición de Valencia como «país de los naranjos»

Collecció particular / Colección particular, València



NUEVA CULTURA

PARA EL CAMPO

Han colaborado en este número:

Manuela Ballester.

Juan Gil-Albert.

Francisco Carreño.

José Bueno.

Sección de fotografía de la Alianza.



3

20 cénts.

VALENCIA, 31 DE ENERO DE 1937

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN: TRINQUETE CABALLEROS, 9

PALABRAS DEL **MINISTRO DE AGRICULTURA**

*"Necesitamos
armas, cañones, aeropla-
nos, y eso sólo se puede
pagar con oro y ese oro
puede salir en gran
parte de que la naran-
ja se pueda vender al
extranjero."*

*"Si hay al-
guien que tiene la li-
bertad precisa para
vender los produc-
tos, son aquellos que
con su trabajo los
han sacado de la
tierra."*



**¡LA EXPORTACION DE LA NABANJA
ESTA POR ENCIMA DE LOS COMITES!**

Josep Renau (1907-1982)

Portada: Nueva Cultura para el campo, nº 3

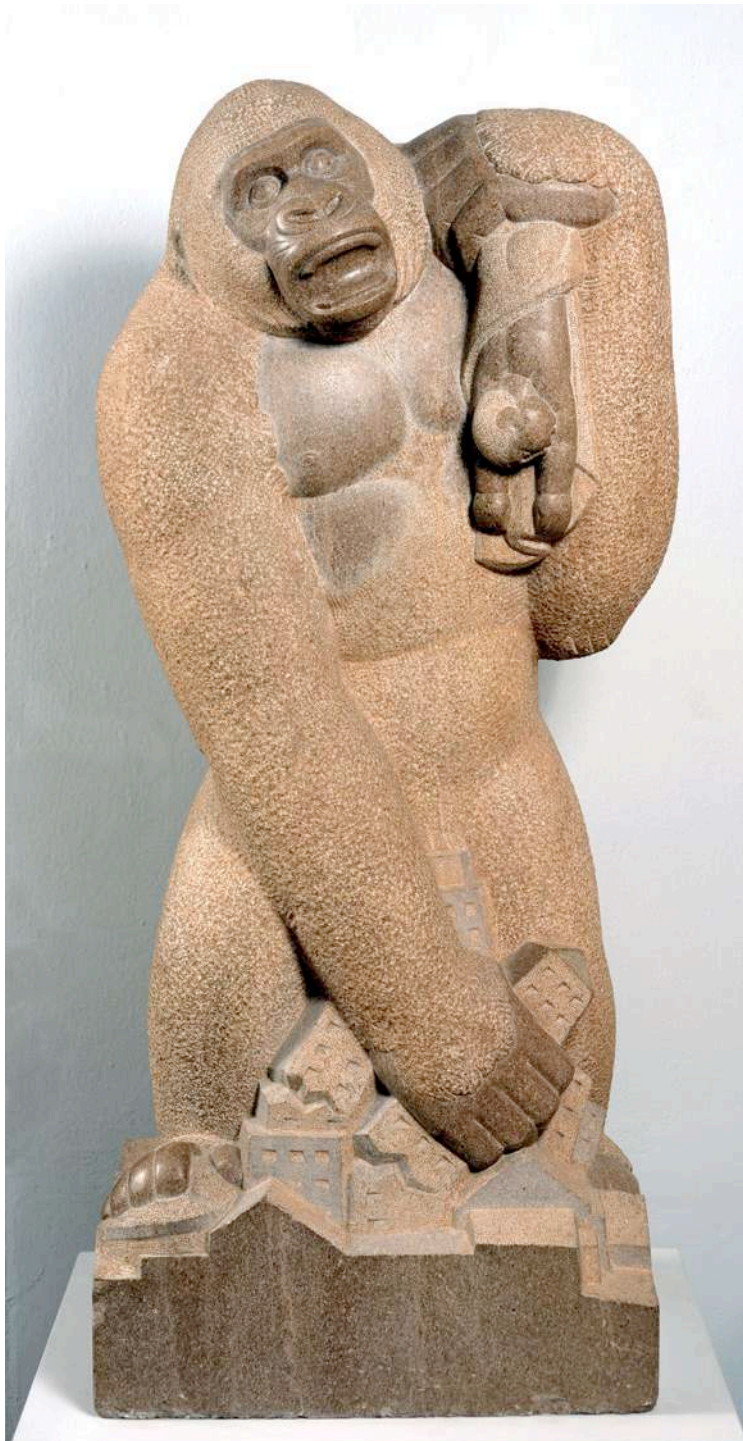
València, 31 de gener / enero de 1937

Arxiu Ibán Ramón

L'ENFRONTAMENT MILITAR *EL ENFRENTAMIENTO MILITAR*

José [Josep] Renau: *Función social del cartel publicitario*
(València, Nueva Cultura, 1937, p. 39).

«El 18 de julio de 1936 sorprendió a la mayoría de los artistas, como vulgarmente suele decirse, en camiseta. El cartelista se encuentra, de pronto, ante nuevos motivos que, rompiendo la vacía rutina de la publicidad burguesa, trastornan esencialmente su función profesional. Ya no se trata, indudablemente, de anunciar un específico o un licor. La guerra no es una marca de automóviles. Pero la demanda de carteles aumenta considerablemente. Los cartelistas se incorporan rápidamente a su nueva función y a los ocho días de estallado el movimiento vibraban ya los muros de las ciudades con los colores publicitarios. Las fórmulas plásticas de la publicidad comercial al servicio de las agencias y de las empresas, encontr[ar]ó[n] una fácil adaptación a los motivos de la revolución y de la guerra».



Ricard Boix (1904-1994)

La bèstia feixista

La bestia fascista

ca. 1937

110 x 48 x 36 cm

pedra de Borriol / *pedra de Borriol*

Museu de la Ciutat. Ajuntament de València

Sebastià Miralles («El testimoni d'un escultor discret: dos escultures contra la guerra»: «L'altre King Kong», en AA.DD.: Ricard Boix. *Escultures i dibuixos. Antologia 1924-1992*, València, Generalitat Valenciana / Ajuntament de València, 2005, p. 75):

«[...] el *gorilla* de Ricard Boix es constituïx en una interessantíssima aportació a l'escultura del segle XX. De la mateixa manera que els fotomuntatges de J. Heartfield, la desaparitat dels elements agrupats en la imatge accentua el contrast del discurs fent-lo més intens: edificis enderrocats, mides exagerades, víctima vençuda o morta, etc. Una unitat basada en la discrepància dels seus components; però sobretot una unitat de significat amb clares al·lusions de denúncia i desemmascarament; la forma, en esta escultura, s'allunya de la caricatura tova del *ninot*, així com d'un temptador i apassionat expressionisme, i s'ajusta a la funció expressiva del missatge que s'hi emet».

Luis Dubón (1892-1953)

¡Germans al front!

¡Hermanos al frente!

1936

69,5 x 99,5 cm

paper / papel

Edita: Esquerra Valenciana

Lit. S. Durá socializada, U.G.T.-C.N.T., València

CRAI Biblioteca Pavelló de la República (Universitat de Barcelona)

La bandera és la del partit Esquerra Valenciana, amb l'estel roig de cinc puntes que simbolitzava la reivindicació nacionalista, de caràcter esquerrà, que definia el partit, membre del Front Popular en les eleccions de febrer de 1936 i organització on es va estar adscrit Francesc Bosch i Morata, conseller de Cultura del Consell Provincial de València.

En el cartell apareixen les empremtes entintades dels segells de l'entitat Actuació Valencianista d'Esquerra, fundada a Barcelona l'any 1932.

La bandera es la del partido Esquerra Valenciana, con la estrella roja de cinco puntas que simbolizaba la reivindicación nacionalista, de carácter izquierdista, que definía al partido, miembro del Frente Popular en las elecciones de 1936 y organización donde estuvo adscrito Francesc Bosch i Morata, consejero de Cultura del Consejo Provincial de Valencia.

En el cartel aparecen las huellas entintadas de los sellos de la entidad Actuació Valencianista d'Esquerra, fundada en Barcelona en el año 1932.



Emeterio Melendreras (1905-1996)

Totes les milícies foses en l'Exèrcit Popular

Todas las milicias fundidas en el Ejército Popular

1937

111 x 79 cm

paper / papel

Edita: Junta Delegada de Defensa. Delegación de Propaganda y Prensa, Madrid

Rivadeneira, C[ontrol].O[brero], Madrid (+ Sindicato Profesionales Bellas Artes, U.G.T.)

CRAI Biblioteca Pavelló de la República (Universitat de Barcelona)

La panòplia de banderes de forces sindicals, d'ideologies polítiques i d'àmbits territorials de l'antifeixisme militant es troba magníficament integrada en el disseny: de dalt a baix i d'esquerra a dreta, anarquistes, Euskadi, comunistes, Espanya, Madrid, Catalunya (i, potser, Aragó, etc.), València, Andalusia i socialistes. Cal destacar l'absència de la bandera de Galícia, present –malgrat el control franquista del territori des de juliol de 1936– en altre cèlebre cartell: el de José Briones que definia a l'antic periòdic monàrquic madrileny, l'ABC, com a «Diario gráfico republicano de izquierdas defensor del Frente Popular».

La panoplia de banderas de fuerzas sindicales, de ideologías políticas y de ámbitos territoriales del antifascismo militante se encuentra magníficamente integrada en el diseño: de arriba a abajo y de izquierda a derecha, anarquistas, Euskadi, comunistas, España, Madrid, Cataluña (y, quizá, Aragón, etc.), Valencia, Andalucía y socialistas. Hay que destacar la ausencia de la bandera de Galicia, presente –a pesar del control franquista del territorio desde julio de 1936– en otro célebre cartel: el de José Briones que definía al antiguo periódico monárquico madrileño, el ABC, como «Diario gráfico republicano de izquierdas defensor del Frente Popular».



JUNTA DELEGADA DE DEFENSA
DE MADRID
DELEGACION DE PROPAGANDA Y PRENSA



INVENTIVA S.O. MADRID

veledre
GRUPO PROFESIONALES BILBAO ARTES UGT

TODAS LAS MILICIAS FUNDIDAS EN EL
EJERCITO
POPULAR

CONSEJO PROVINCIAL DE VALENCIA

VALENCIANOS:

El Consejo provincial de Valencia, consciente de los graves momentos por que atravesamos, se considera obligado a dirigirse a todos los valencianos de nuestra provincia para señalarles el deber a cumplir, deber que por su parte el Consejo no rehuye y está cumpliendo ya, habiendo puesto al servicio de las necesidades de guerra todos sus medios: el caudal de que dispone, los técnicos y funcionarios de la Corporación, los capataces y personal subalterno, las herramientas y cuantos elementos posee. Y todo ello en perfecta actuación.

Con ser esto mucho, todavía no es bastante. El Consejo provincial declara que hay que fortificar más nuestra provincia para hacerla inexpugnable. Por su parte se compromete a la realización urgente de esta obra de acuerdo, naturalmente, con las orientaciones del Mando. Agrega solemnemente que este compromiso será realizado en el mínimo de tiempo preciso, pues si el Consejo provincial es el órgano oficial de defensa y administración de los intereses provinciales, nunca mejor que ahora deberá ser demostrado.

Hoy por hoy la Corporación sólo tiene una preocupación, una misión a realizar: FORTIFICAR, FORTIFICAR, FORTIFICAR, ya que considera que este es el exponente más claro de interpretación de los intereses valencianos.

El Consejo provincial, que es parco en palabras, quiere ser, tiene el derecho y la obligación de ser, diligente en los hechos. Todos los buenos valencianos, todos los antifascistas, tienen, en cambio, el deber de contribuir al más exacto cumplimiento de esta sentida necesidad.

Entidades oficiales, Corporaciones, Banca, Industria, Comercio, organizaciones políticas y sindicales, todos cuantos se consideren antifascistas, deben contribuir fuertemente aportando cuantas posibilidades económicas tengan. ¡Todo el dinero para fortificar!

Los Sindicatos cuyas industrias no tengan una característica de trabajo al servicio directo de la guerra, deben aportar sus afiliados para los menesteres precisos en las zonas de fortificación. Espectáculos públicos, bares, cafés, agentes de comercio, dependientes, funcionarios, etc., etc., son los que mayor contingente pueden aportar para esta obra de defensa. Y a la cabeza de todos ellos se sitúan los componentes de este Consejo dispuestos a trabajar en primera línea.

Para llevar a buen fin este llamamiento el Consejo provincial inicia, además, una suscripción con objeto de sufragar los cuantiosos gastos que originarán los trabajos de fortificación. ¡ACUDID A EL APORTANDO VUESTROS VALIOSOS DONATIVOS! Para esta empresa, además de la prestación personal de todos los antifascistas, hacen falta muchos cientos de miles de pesetas.

¡QUE NADIE REGATEE EN NINGUN SENTIDO SU CONCURSO!

Valencia, junio de 1938

El Presidente,

Juan Murria

Ban sollicitant la col·laboració en la fortificació de la província
Bando solicitando la colaboración en la fortificación de la
provincia

1938

75 x 44 cm

paper / papel

Edita: Consejo Provincial de Valencia

Arxiu General i Fotogràfic de la Diputació de València

Cartells. Carpeta 2, nº 35



Rafael Raga (1910-1985)

Valencià! la mobilització general te transformarà en defensor de la teua pàtria

¡Valenciano! la movilización general te transformará en defensor de tu patria

1938-1939

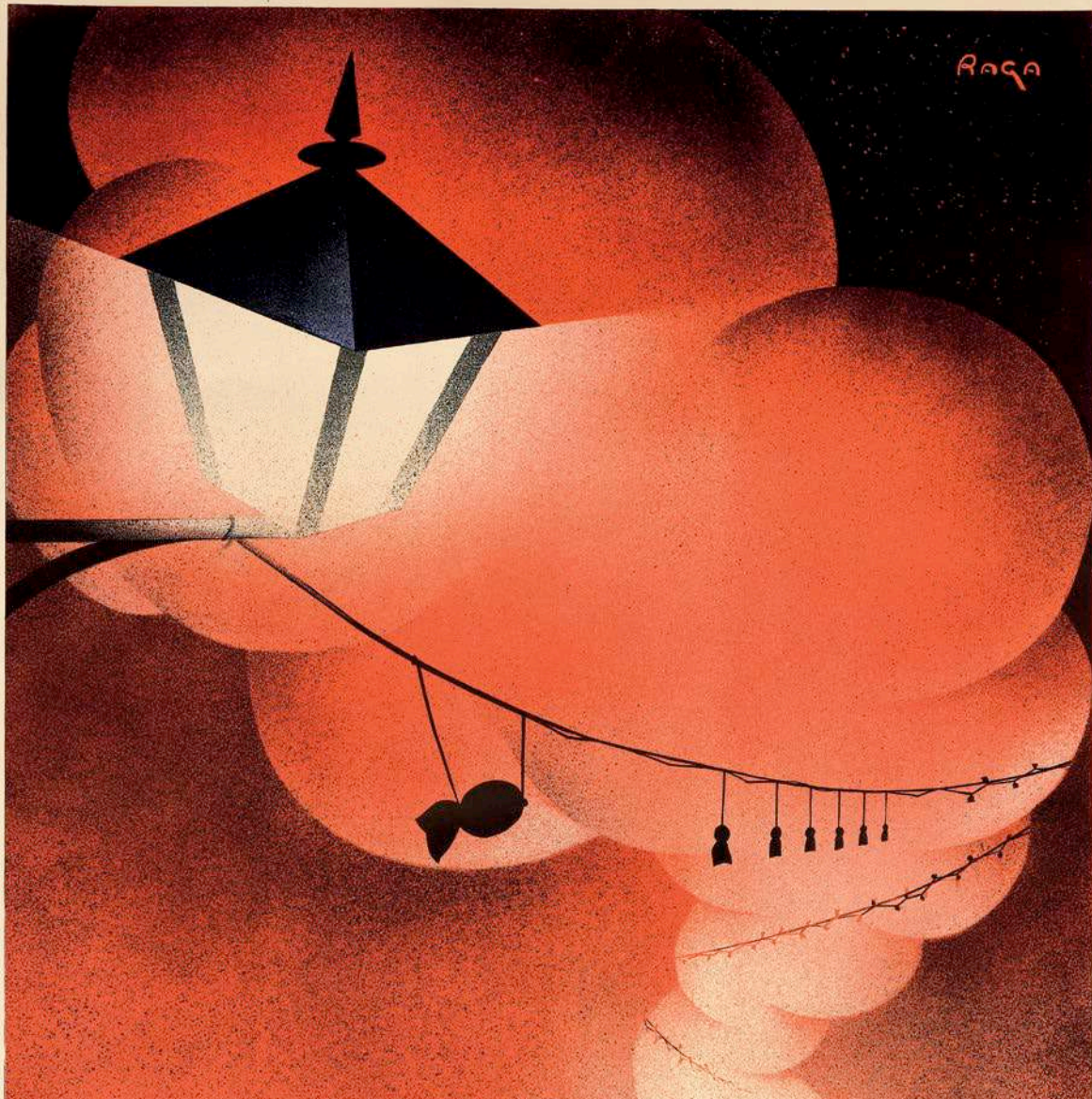
98,3 x 67,1 cm

paper / papel

Edita: Comisariado del Grupo de Ejércitos de la Región Central; Subsecretaría de Propaganda, Delegación de Valencia; Propaganda y Prensa CRIM 11 (Ejército de la República. Centro de Reclutamiento e Instrucción Militar)

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Centro Documental de la Memoria Histórica

RAGA



VALENCIA

TRADICIONALS FESTES



DE LES FALLES

del **13** al **20** de Març de **1932**

LIT. S. DURÀ-VALENCIA



COMISARIADO DEL GRUPO DE EJERCITOS
DE LA REGION CENTRAL



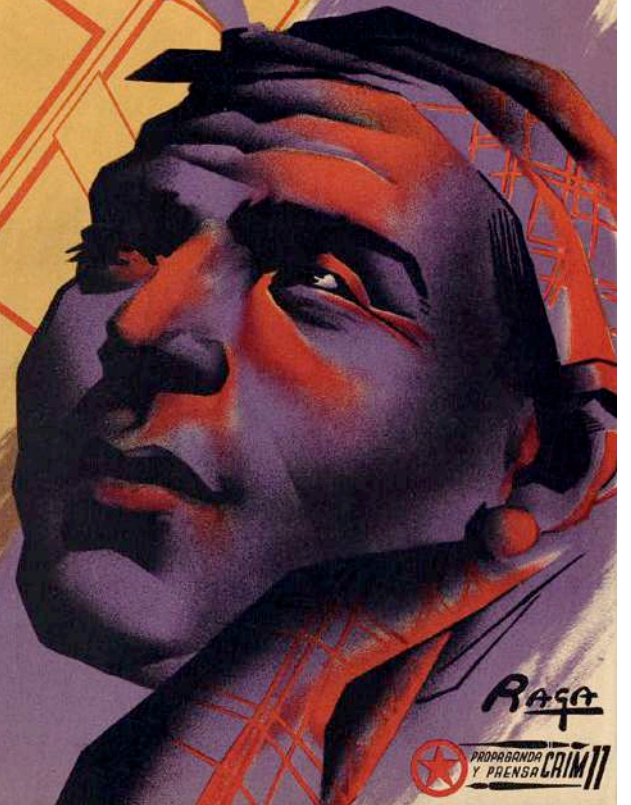
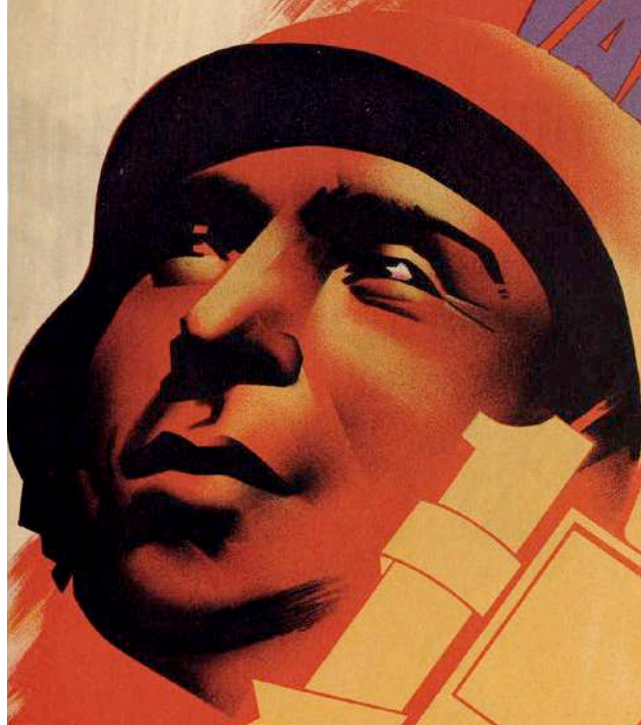
SUBSECRETARIA DE PROPAGANDA
DELEGACION DE VALENCIA

VALENCIANDO!

la
**MOVILIZACION
GENERAL**



te
TRANSFORMARÁ
EN DEFENSOR DE TU
PATRIA



Raga





José Luis Bardasano (1910-1979)

1936 18 de juliol 1937

1936 18 de julio 1937

1937

100 x 69 cm

paper / papel

Edita: Ediciones Artes Plásticas

Talleres Guerri, Barcelona

Biblioteca Històrica. Universitat de València



Eleuterio Baset (1908-1980)

Per una humanitat lliure! ¡per la anarquia!!

¡Por una humanidad libre! ¡¡por la anarquía!!

1936

33 x 24 cm

paper / papel

Edita: Ejército de la República. Columna de Hierro

Gráficas Valencia, intervenido U.G.T.-C.N.T., València

Arxiu Ibán Ramón

David Sánchez Muñoz:

«Impulsado por diversas instituciones y organizaciones, el cartel de guerra sirvió fielmente a los fines propagandísticos del gobierno republicano [...]. Formalmente, participaba de diferentes lenguajes artísticos: el art decó, el constructivismo o el fotomontaje (ruso y alemán), de rasgos expresionistas, llamados a enfatizar un mensaje que se presentaba directo y revolucionario, cuyas ideas se transmitían mediante prototipos de indudable calado social: el combatiente, el héroe. En definitiva, el revolucionario antifascista. La exaltación del deporte y la máquina (como elementos que permiten una superación de los límites humanos) y también la cultura (símbolo final de victoria social y emancipación humana), se presentan como rasgos esenciales y diferenciadores del hombre republicano, que es llamado a formar parte de un proyecto político-social común y que utiliza el arte como medio de expresión de sus ideales. [...]».

Sindicat de Dibuixants Professionals U.G.T.

Homes forts, al front!

¡Hombres fuertes, al frente!

1936

100 x 70 cm

paper / papel

Edita: P.S.U., Partit Socialista Unificat (de Catalunya)

Graf. Ultra S. A., Barcelona

Biblioteca Històrica. Universitat de València

P.S.U.



homes forts, al front!

CONFEDERACIÓN NACIONAL DEL TRABAJO
COMITÉ NACIONAL
OFICINA DE INFORMACIÓN Y PROPAGANDA
-A. I. T.-

ARTURO BALLESCA

C.N.T.



**UN MARINO:
UN HEROE**

A. I. T.

Artur Ballester (1892-1981)

Un marí: un heroi

Un marino: un héroe

1936?

36,5 x 23,5 cm

paper / papel

Edita: Comité Nacional de la Confederación Nacional del Trabajo-A.I.T., Oficina de Información y Propaganda Ortega-intervenido, U.G.T.-C.N.T., València
Col·lecció particular / Colección particular, València

Amparo José Mora Castro:

«Arturo Ballester fue pionero en el diseño gráfico aplicado a carteles. Desarrolló una estética propia, influenciado por las nuevas tendencias vanguardistas de la época, en la que impera la línea recta, las composiciones geométricas, las diagonales y vivos colores, planos y luminosos que capten la atención del espectador. Entre los ejemplares de Ballester [...] encontramos este cartel que viene a resaltar la figura del miliciano mostrando, a partir de una composición de corte cinematográfico y clara influencia soviética, la figura del combatiente tras unos imponentes cañones en marcada diagonal; forma parte de la serie que la CNT dedicó a la Aviación y a la Marina del Ejército Popular de la República».

Facundo Tomás («Guerra civil española y carteles de propaganda: el arte y las masas», *Olivar* n.º 7 (8), 2006, p. 18):

«Hay así definidos dos regímenes de relación del cartel con el espectador: el *régimen del discurso* y el *régimen del relato*. Pero observemos ahora otro cartel de Arturo Ballester, *Un marino: un héroe* [...]. El personaje aparece en tres cuartos; su mirada no se dirige al espectador, pero tampoco está introducida de lleno en la escena; apunta exactamente al vértice, a esa línea de encuentro y separación entre el interior y el exterior del cartel, a la divisoria entre el espacio de la ilusión y el espacio real ocupado por quien mira; si la desviase ligeramente hacia la izquierda, miraría al público, si hacia la derecha, la introduciría en la escena. El cartel participa así, a la vez, de los regímenes del discurso y el relato. El marino nos brinda su rostro; con menos fuerza que en el cartel de Goñi, pero a quien lo observa le dice: “Contéplame. Pon atención a mis cualidades”, y lo introduce en la escena figurada; pero no por ello deja de ser partícipe de tal escena, sigue siendo *objeto del relato* que el cartel ofrece».

Francisco Javier Pérez Rojas («Recorrido a través de la creación artística valenciana de los años treinta», 2016):

«No debe pasarse por alto la exposición de carteles y diseño gráfico soviético que había tenido lugar en Acció d'Art organizada por los Amics de la URSS. El cartelista español se encuentra ante una situación histórica nueva: una causa que debe apoyar con su creación, animando con eficacia el espíritu defensivo y solidario, valiéndose para ello de un lenguaje apropiado, claro y contundente. Pero la tradición artística española, y en particular la del cartel, no había articulado aún en su conjunto, según algunos críticos del momento, una expresión gráfica adecuada a sus fines e independiente del cartel comercial, algo que el mismo Renau ponía de relieve en su estudio».

José Luis Alcaide i Francisco Javier Pérez Rojas (*Art i propaganda. Cartells de la Universitat de València*, València, Universitat de València / Fundació General de la Universitat de València, 2001, p. 25 i 27):

«[...] la imatge del soldat transmet seguretat, noblesa, dignitat, fortesa, si es vol. [...]

Artur Ballester mantingué certs equilibris entre l'art decó i un realisme de component més acadèmic, d'un substrat clàssic, que va conjuminar bé amb el culte a la força i amb l'exaltació de la figura heroica i vigorosa del soldat com a nou atleta, el cos del qual ha estat modelat per l'exercici i el treball; concepció que es pot apreciar bé en el cartell que fa per a la CNT *Salud, heroico combatiente de la libertad*. En les seues síntesis estilístiques aconseguix un llenguatge personal i summament expressiu que es basa de vegades en un traç geomètric, arestós i contundent, capaç de monumentalitzar escultòricament les formes i els perfils. Aquest està molt acordat amb l'esperit de tensió i força que cerquen aquests tipus de cartells, dels quals Ballester va produir diverses peces úniques».

Artur Ballester (1892-1981)
Salud, heroic combatent de la llibertat!
¡Salud, heroico combatiente de la libertad!

ca. 1937

160 x 118 cm

paper / papel

Edita: Comité Nacional de la Confederación Nacional del Trabajo-A.I.T., Oficina de Información y Propaganda Ortega, intervenido U.G.T.-C.N.T., València
Col·lecció Pepe Roca



CONFERENCIA NACIONAL DEL TRABAJO
COMITE NACIONAL
OFICINA DE INFORMACION Y PROPAGANDA
-A. I. T.-

ORTEGA INTERMEDIO, UGT-CIT-VALENCIA

**¡SALUD, HEROKO COMBATIENTE
DE LA LIBERTAD!
C.N.T.**

Amparo José Mora Castro:

«[...] nos muestra en primer término la figura de un atlético hombre alado de rostro indefinido al que acompañan otros de menor tamaño configurando una flota de hombres-aviones, Ícaros alados que nos remiten a la gloria y a la grandeza, personajes mitificados que aluden a las víctimas luchadoras de la guerra. La finalidad es resaltar la figura del combatiente, a través de una alegoría heroica mostrándonos a los aviadores republicanos relacionados con el mito de Ícaro, volando hacia el sol confiados, fuertes y valientes, acompañados de las siglas de la CNT que aparecen como un aviador más, tomando como propias las virtudes heroicas a las que hace referencia el cartel. Tintas planas, marcadas diagonales y colores brillantes degradados mediante el espurnado definen la estética del pasquín siguiendo las directrices habituales de la producción cartelística de Arturo Ballester».

Artur Ballester (1892-1981)

Llaor als herois!

¡Llor a los héroes!

1936-1939

161 x 107 cm

paper / papel

Edita: Comité Nacional de la Confederación Nacional del Trabajo-A.I.T., Oficina de Información y Propaganda Ortega-intervenido, U.G.T.-C.N.T., València CRAI Biblioteca Pavelló de la República (Universitat de Barcelona)



ARTYRO BALLCER

C.N.T.

¡LOOR A LOS HÉROES!

COMITÉ NACIONAL DEL TRABAJO
COMITE NACIONAL
OFICINA DE
INFORMACION Y
PROPAGANDA
A.I.T. - O.F.E.B.I.A.

ORTEGA-INTERVENIDO, UGT-CNT-VALENCIA



Muro (Juan Pérez del Muro, 1895-1949)

Contra el matonismo militar la fuerza invencible del proletariado
Contra el matonismo militar la fuerza invencible del proletariado

1936-1939

100 x 71 cm

paper / paper

Edita: Confederación Regional de Levante de
 la Confederación Nacional del Trabajo

Lit. García Cantos, Controlado C.N.T. U.G.T., València
 Arxiu General i Fotogràfic de la Diputació de València
 Cartells b65/71

Els acrònims CNT, AIT i FAI així com els colors roig i negre remeten a l'anarisme organitzat: la Confederación Nacional del Trabajo, vinculada a l'Asociación Internacional de Trabajadores, i la Federación Anarquista Ibérica.

Los acrónimos CNT, AIT y FAI así como los colores rojo y negro remiten al anarquismo organizado: la Confederación Nacional del Trabajo, vinculada a la Asociación Internacional de Trabajadores, y la Federación Anarquista Ibérica.

Una acción más y el fascismo quedará aplastado



Asensi

Una acció més i el feixisme quedarà esclafat

Una acción más y el fascismo quedará aplastado

1936-1939

101 x 71 cm

paper / paper

Edita: Confederación Regional de Levante de

la Confederación Nacional del Trabajo

Ortega, Comité Obrero de Control U.G.T. C.N.T., València

Arxiu General i Fotogràfic de la Diputació de València

Cartells b65/57

AA.DD. (*Psicologia del conflicte*,
Barcelona, Editorial UOC, 2006, p. 66):

«Això [la deshumanització
de l'enemic i el fet de
"satanitzar-lo"] motiva certa
separació de l'adversari,
i redueix la dissonància
cognoscitiva d'una de
les parts (per exemple,
remordiment o culpa davant
de la idea d'eliminar un altre
ésser humà), disminuint així
la tensió en el conflicte,
en convertir l'enemic en
un ésser inferior que no
comparteix cap de les
nostres qualitats i que, per
tant, mereix un tractament
diferent ([A.] Barrueco, [B.]
Regnier, i [B.] Vejarano,
2001*)».

* *Conflict analysis and resolution*. Análisis
y resolución de conflictos, Institute for
Conflict Analysis and Resolution ·
George Mason University

Sanz Miralles

Cal donar el colp definitiu

Hay que dar el golpe definitivo

1936-1939

99 x 70 cm

paper / papel

Edita: Confederación Regional de Levante de

la Confederación Nacional del Trabajo

Ortega, Comité Obrero de Control U.G.T. C.N.T., València

Arxiu General i Fotogràfic de la Diputació de València

Cartells b65/70

SANZ
Miralles

HAY QUE DAR
EL GOLPE
DEFINITIVO
CNT

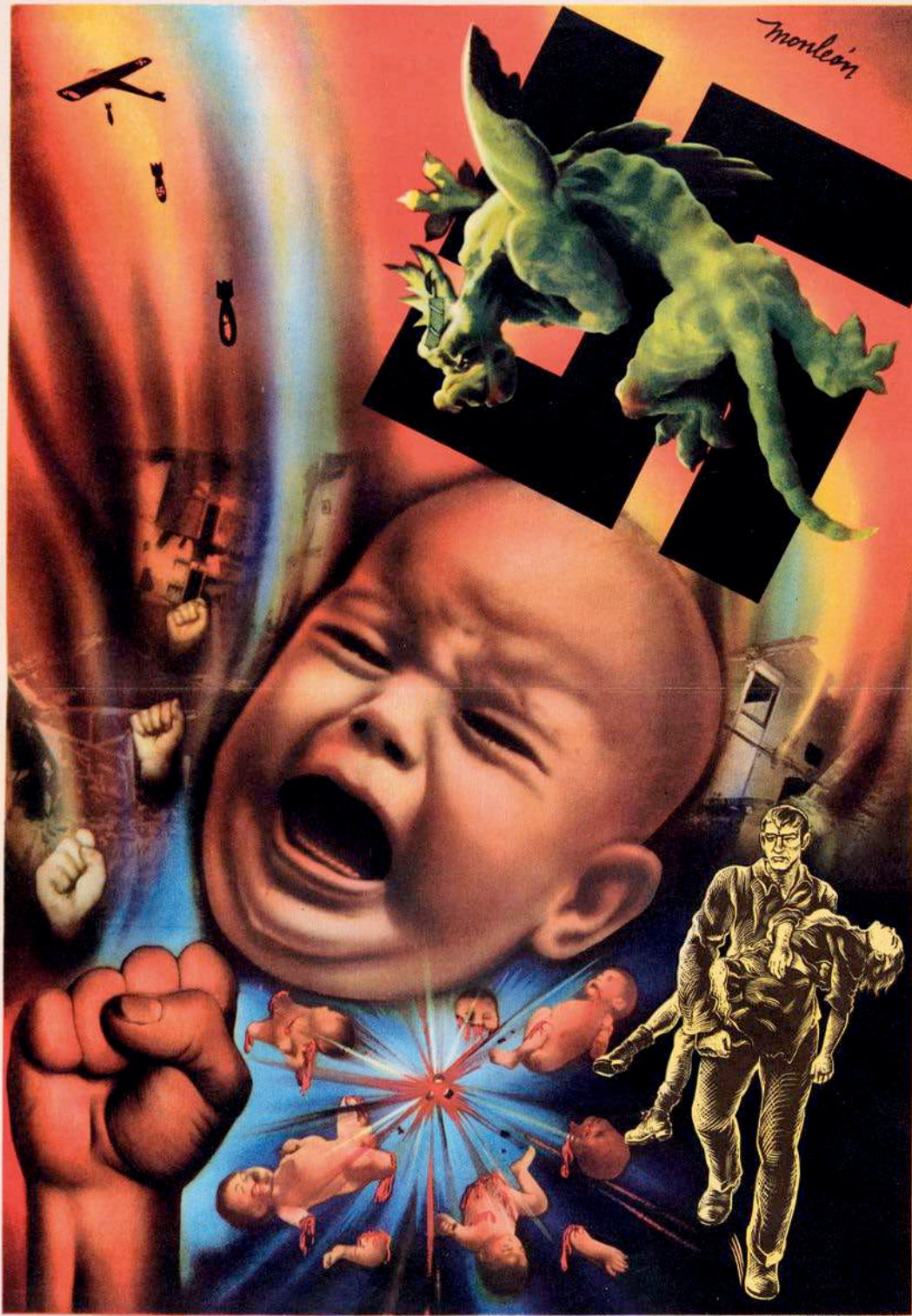
CAI

AIT



PROPAGANDA EDITADA
POR LA CONFEDERACION
REGIONAL DE LEVANTE

Ortega, Valencia - Comité Obrero de Control UGT. CNT.



*¡ Llegaron los barbaros con sus
armas bendecidas por el Papa!*

Manuel Monleón (1904-1976)

***Arribaren els bàrbars amb les seues armes beneïdes pel Papa!
¡Llegaron los bárbaros con sus armas bendecidas por el Papa!***

València, desembre / diciembre de 1936

36 x 25cm

Amb / con Estudios. Revista Ecléctica, nº 159
paper / papel

Collecció particular / Colección particular, València

Francisco Agramunt Lacruz («Manuel Monleón: unghes i dents contra els monstres del feixisme», en AA.DD.: *Manuel Monleón. Disseny i Avantguarda* (sic). *Diseño y Vanguardia*, València, Pentagraf / Fundació Salvador Seguí / Biblioteca Valenciana, 2005, p. 22):

«Va ser un dels artistes republicans de llenguatge més combatiu, feridor i feroç, i no resulta estrany que historiadors, investigadors i, fins i tot, acadèmics reivindiquen ara la seua memòria en considerar-lo un dels creadors plàstics valencians de major rellevància de la II República. Tot el seu prestigi es va ensorrar en sentir-se perdedor d'una guerra no buscada ni menys encara desitjada. Per la seua defensa de la legalitat republicana i per la seua combativitat “amb unghes i dents” contra el feixisme i la dictadura va ser detingut a l'acabament de la guerra, empresonat i obligat més tard a l'exili –exterior, i després interior–, que el va postergar durant molt anys».

Rafael Company:

«Sobre l'esvàstica –i amb el propòsit de deshumanitzar, en sentit diabòlic, el bàndol enemic– Monleón va ubicar un dels aterridors animals fantàstics del conegut com a “Edifici dels Dracs”, datat el 1901 i obra de l'arquitecte J. M. Manuel Cortina (1868-1950). Aquesta construcció es troba en la cruïlla de dos carrers molt centrals de la capital valenciana: Jordi Juan i Sorní».

Miguel Hernández (del poema
«Sentado sobre los muertos», en *Viento
del pueblo*, 1937):

«Aquí estoy para vivir
mientras el alma me suene,
y aquí estoy para morir,
cuando la hora me llegue,
en los veneros del pueblo
desde ahora y desde siempre.
Varios tragos es la vida
y un solo trago es la muerte».

Juan Borrás Casanova (1909-1987)

Afusellament en massa

Fusilamiento en masa

València, gener / enero de 1937

35 x 25 cm

Amb / con Estudios. *Revista Ecléctica*, nº 160

paper / papel

Col·lecció particular / Colección particular, València



FUSILAMIENTO EN MASA

Por Borrás Casanova

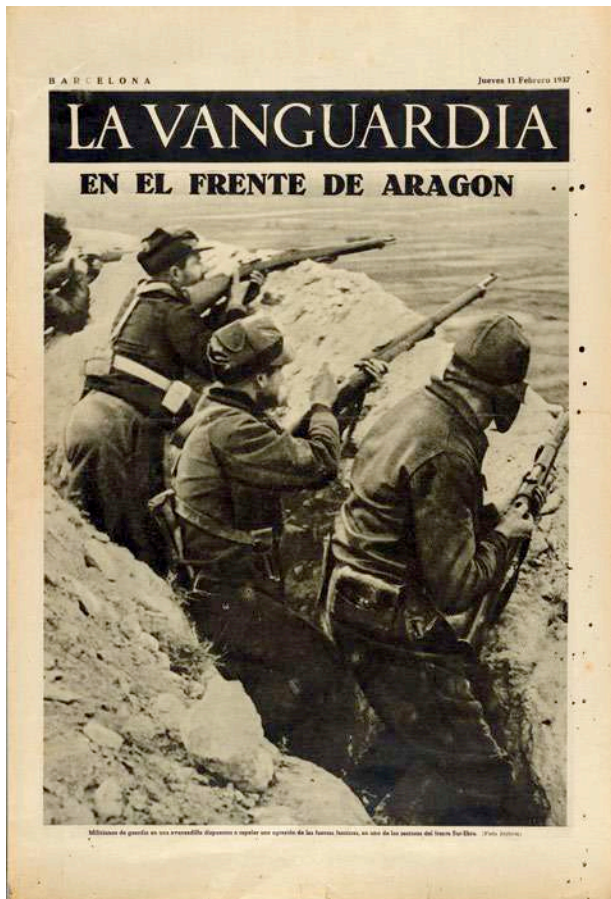
Julio de 1936. El odio ancestral y bárbaro de unas clases envilecidas, corroidas sus conciencias por todos los vicios y todas las infamias, desencadenó la guerra fratricida más cruenta y salvaje de cuantas ha provocado el capitalismo a través de los siglos para salvaguardar sus odiosos latrocinios.

Obscurecidos los sentimientos más elementales de humanidad y de respeto, cegadas las mentes por el fanatismo clerical más feroz, intransigente y despiadado, parecen haberse desatado la animalidad y la fiereza más brutal contra los humildes, contra los desvalidos cuyo único delito consiste en haber creado cuanto de útil y valioso existe, para disfrute de sus mismos verdugos.



Manuel Monleón (1904-1976)
Portada: Estudios. Revista Ecléctica, nº 162

València, març / marzo de 1937
Arxiu Ibán Ramón



La Vanguardia

Barcelona, 11 de febrer / febrero de 1937
 Col·lecció particular / Colección particular, València



La Vanguardia

Barcelona, 17 de febrer / febrero de 1937
 Col·lecció particular / Colección particular, València



La Vanguardia

Barcelona, 14 de novembre / noviembre de 1936
 Col·lecció particular / Colección particular, València



José Lázaro Bayarri (1893-1979)

Al front

Al frente

1936

Imatge d'un camió carregat de milicians alçant els seus fusells. Front de Terol. /
Imagen de un camión cargado de milicianos alzando sus fusiles. Frente de Teruel.

Còpia de l'original conservat a la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu.

Collecció Lázaro Bayarri

L54/141



José Lázaro Bayarri (1893-1979)

A les barricades!

¡A las barricadas!

1936

Imatge d'un grup de milicianes armades darrere d'uns sacs terrers. /

Imagen de un grupo de milicianas detrás de unos sacos terreros.

Còpia de l'original conservat a la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu.

Collecció Lázaro Bayarri

L54/1043

María Gómez Escarda («La mujer en la propaganda política republicana de la Guerra Civil española», *Barataria. Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales* nº 9, Toledo, Asociación Castellano-Manchega de Sociología, 2008, p. 90):

«M. Andiano afirmaba en 1936 que “en los primeros días de sublevación, las mujeres supieron comprender que en aquel momento lo urgente era acrecentar el entusiasmo de los que se lanzaban a la lucha, y se unieron a ellos empuñando a su vez las armas, con tanto o más coraje que los hombres (...) Los campos de batalla se tiñeron con la sangre de las valerosas mujeres,

que enroladas en las milicias, opusieron su empuje al avance enemigo (...) Las mujeres han cumplido con su deber (...) Pero ahora el deber primordial es reintegrarse en la retaguardia, dedicarse al trabajo en las industrias, comercios, oficinas. La marcha de la nación no debe ser interrumpida porque falten brazos masculinos, que impulsaban el engranaje de su economía. Estos brazos han de ser suplidos por la mujer (...) A la retaguardia, todas las mujeres al trabajo, ese es vuestro puesto. A seguirlo, y ¡salud!”».

José [Josep] Renau (*Función social del cartel publicitario*, València, Nueva Cultura, 1937, p. 39):

«En aquellos países donde el cartel comercial alcanzó una plenitud histórica y una madurez plástica, la inercia de las formas publicitarias continuará durante mucho tiempo como un lastre que lentifique el camino realista del cartel, en su función ante las nuevas necesidades históricas. Pero quizás esa misma falta de madurez del cartel comercial en España favorezca, de momento, el desarrollo del cartel político. El magnífico ejemplo de la Unión Soviética nos demuestra cómo en un país sin tradición publicitaria alguna, sobre la base de nuevas condiciones sociales, es posible desarrollar con entera personalidad un arte público de nuevo sentido humano».

Cervigón

La reraguarda no quedarà abandonada

La retaguardia no quedará abandonada

1936-1939

100 x 69 cm

paper / papel

Edita: J.S.U (Juventudes Socialistas Unificadas). Secretariado de Propaganda de Valencia

Ortega-intervenido, U.G.T.-C.N.T., València

Biblioteca Històrica. Universitat de València



JSU
SECRETARIADO DE PROPAGANDA
VALENCIA

CERVIGÓN
DEL S.C. UGT

ORTEGA VALENCIA - INTERVENDO U.G.T. C.N.T.

LA RETAGUARDIA NO
QUEDARÁ ABANDONADA

INCORPORACION DE LA MUJER A LA PRODUCCION

por AMPARO NAVARRO

«¿Cuántas veces las Mujeres Antifascistas hemos formulado esta petición! Desde el 19 de Julio lo veníamos diciendo a voz en grito. Antes del movimiento era una de las reivindicaciones que se preparaban del triángulo del Frente Popular. Sabíamos bien que la realización de la mujer dependía del trabajo como factor fundamental. No tendríamos independencia económica, ni libertad en el hogar, ni derechos sociales y políticos hasta que no conquistáramos la vida por el trabajo.»

Como buenas proletarias siempre hemos deseado dejar de pertenecer a la "canta" de los que dependen del trabajo de otros, de los "parásitos" de la familia y de la sociedad, para formar parte de la otra clase que labora por los demás y que lleva en sí la inquietud de la vida activa.

Nuestras pretendíamos trabajar, pero nuestros deseos se perdían entre la multitud, traducidos en grandes pancartas que exhibimos en las manifestaciones callejeras y en múltiples conclusiones escritas que, tras asambleas numerosas, presentábamos.

Hoy ya no son las pancartas ni las conclusiones escritas, hoy es el grito desgarrador de nuestras caras lacrimadas, es la amargura de madres de hijos, es la desesperación sin esperanza, de hijos sin padre, lo que parece haber llegado a la conciencia de nuestro Gobierno.

Las mujeres hemos sido heridas en nuestra fibra más sensible. Hemos visto desaparecer nuestros hombres queridos y tenemos por los que todavía quedan en pie dispuestos también a dar hasta la última gota de su sangre por conseguir una vida mejor para nosotros y nuestros hijos.

Tan viva ha sido nuestra peste, tanto demostrada nuestra interés sincero, que ha llegado a impresionar a nuestro Gobierno de Frente Popular, a pesar de sus preocupaciones serias y de su atención concentrada en la dirección del país, y ya el Gobierno está dispuesto a atenderlos.

Las mujeres que hemos solicitado así, conscientemente, queremos ser también conscientes en el momento de la realización de nuestros deseos.



«¡Queremos trabajar! ¡Pero queremos saber trabajar!»

Nuestras hacemos ahora, con toda la vivencia de que somos capaces, la nueva petición.

«Queremos que se nos prepare para un trabajo eficaz!»

Desde el 19 de Julio que venimos apretando trabajos en las Guarderías e internados, al cuidado de enfermos e internados, las granjas agrícolas, los trabajos de oficina, talleres de enseñanza y

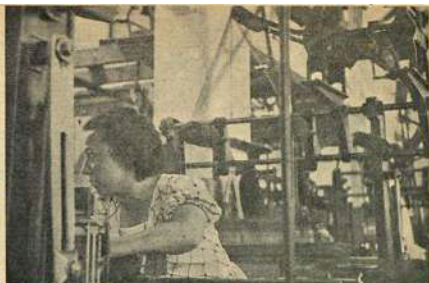
otras actividades que hemos venido desarrollando.

Y por si esto es poco, las mujeres, que por vivir en un país rico que sólo precisaba para producir con abundancia de la mano del hombre, no habían realizado trabajos agrícolas, no han vacilado en inclinarse frente a la tierra para arrancarle los frutos que habían de alimentar a la España combatiente para sostener sus fuerzas y aumentar su capacidad de lucha.

Y todavía hay más. Las fotografías nos lo muestran. Las mujeres manuejan los telares que fabrican metros y metros de tela para vestir a nuestros hombres.

Y trabajan también en las fábricas de municiones. Empuñan las manivelas y conducen las engranajes de las máquinas que fabrican el alimento de los fusiles y cañones.

Poco todavía hay dependientes varcos tras los mostradores, miliendo cintas y corajes, y probando zapatos lindos a las damiselas. Y conserjeras y cobradores de vehículos de uso civil. Y camareras y apañadoras y... tantas otras cosas en que nosotros, sin grandes esfuerzos ni aprendizajes, podríamos realizar un trabajo y poner en



jerística nuestra actividad, que hoy se pierde inutilmente.

Pero no es el momento de las lamentaciones, sino del optimismo.

Pensando en esto, con los ojos entornados de ilusión vemos ya cruzar por nuestro cerebro los productos de nuestra actividad.

Y son grandes talleres, con cabeceras ruidosas que se mueven gracioso al ritmo acompañado de las máquinas; manos cuidadas que van de un lado a otro poniendo y quitando hilos y polvo y líquidos; ojos interesados que siguen atentamente los movimientos de las manos y las máquinas, para medir con precisión el tiempo y no estropear una sola pieza ni herir un solo dedo que habrá de condearnos al paro forzoso hasta su curación.

Y nos imaginamos a los hombres calzando orgullosos los zapatos que nosotros los fabricamos y montando sus fusiles con las municiones que cuidadosamente llenaron nuestras manos, para que en las suyas fueran el factor de la victoria, para la que todos trabajamos y de la que todos dependemos.

Y todo esto no creemos que sea casualidad en el aire, flutamos sin fundamento que nuestras mentes oscuras construyen para entretejer las horas y esperar mientras que llegue el final.

Nuestro Gobierno ha dicho que va a incorporar a la mujer al trabajo de guerra, y nuestras esperanzas, con ilusión, el momento de realizar nuestro deseo de ser útiles, ahora a la guerra, y más tarde a la vida de la humanidad.



Obreras, Campesinas, Intelectuales,
acudid a exponer en NUESTRA
CONFERENCIA NACIONAL
vuestros deseos de incorporaros
a la producción de Guerra.



Amparo Navarro: «Incorporación de la mujer a la producción»

València, 23 d'octubre de 1937

Pasionaria. Revista de las Mujeres Antifascistas de Valencia, nº 22
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Centro Documental
de la Memoria Histórica

Pregunta de Manuel García i resposta de Manuela Ballester («Entrevista amb Manuela Ballester» en Manuel García (ed.): *Homenatge a: Manuela Ballester*, València, Generalitat Valenciana, 1996, p. 89):

«Què va ocórrer en esclatar la guerra civil espanyola (1936)?»

En ser nomenat el meu marit [Josep Renau] Director General de Belles Arts del Ministeri d'Instrucció Pública, en el govern de Francisco Largo Caballero (1936), jo vaig

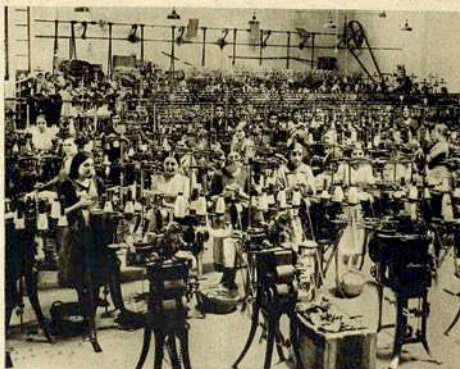
romandre a València amb la meua mare, les meues germanes i els meus fills. Tenia dos fills menuts: Ruy i Julieta. Malgrat les obligacions familiars i gràcies a l'ajuda de la meua mare, vaig compaginar les feines de casa amb l'acció política, vaig dirigir la revista *Pasionaria* (València 1937) i vaig col·laborar en diverses tasques de l'Exèrcit Popular.»



La mujer valenciana en la retaguardia

NO HAY MUJER ESPAÑOLA QUE NO SIENTA LA GUERRA. DE AHÍ QUE, EN LA RETAGUARDIA, VIVA EXCLUSIVAMENTE PARA LA LUCHA Y SE ENTREGUE A LAS LABORES COMPLEMENTARIAS DE LA LUCHA, REEMPLAZANDO AL HOMBRE EN CUANTOS TRABAJOS PUEDE DESEMPEÑAR. HE AQUÍ UN REPORTAJE QUE RECOGE DIVERSAS ESCENAS DE LAS ACTIVIDADES DE LA MUJER VALENCIANA, RELACIONADAS CON LA LUCHA ANTIFASCISTA

(FOTOS BONDIA VALLS)





José Lázaro Bayarri (1893-1979)

La dona en la reraguarda

La mujer en la retaguardia

1936-1939

Taller femení de costura amb cartelleria bèlica al fons. /

Taller femenino de costura con cartelería bélica al fondo.

Còpia de l'original conservat a la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu.

Collecció Lázaro Bayarri

L56/208

María Gómez Escarda («La mujer en la propaganda política republicana de la Guerra Civil española», *Barataria. Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales* nº 9, Toledo, Asociación Castellano-Manchega de Sociología, 2008, p. 90):

«La retaguardia es un elemento clave en todo conflicto armado ya que es en ella donde se lleva a cabo la actividad económica y productiva que asegura el abrigo, el alimento, la asistencia sanitaria, la producción armamentística... que se necesita en el frente; la propaganda representa, de nuevo, un importante instrumento de información y

concienciación. La propaganda política en este ámbito ofrece una serie de contradicciones respecto al papel de la mujer muy interesantes pues si bien se multiplican los carteles y discursos que apelan a la importancia del trabajo femenino en la retaguardia, no son menos los discursos que pretenden tranquilizar a los hombres en el sentido de que los puestos de trabajo ocupados por las mujeres serán devueltos a manos masculinas cuando acabe el conflicto armado».



Francisco Javier Pérez Rojas («Recorrido a través de la creación artística valenciana de los años treinta», 2016):

«Este debate ya ampliamente conocido podríamos resumirlo indicando que la idea central de Renau gira en torno a la cuestión de un arte de masas subordinado a los dictados de la vida política, del Estado, mientras los comentarios de [Ramón] Gaya abogan por un arte más libre, abierto a la individualidad creativa a la par que al compromiso social. Con expresiones-consigna tan explícitas y contundentes como “Ayer, Goya; hoy, Heartfield”, la clarividencia de Renau para definir la tarea del cartelista no supone en absoluto que las aportaciones de Gaya carecieran de enjundia. A ambos les acompaña la razón en una parte de sus argumentaciones y ambos entran en contradicción en algún momento, pues si Gaya parece soslayar la creciente autonomía del cartel respecto de la pintura, no es menos cierto que Renau, deseoso de renunciar a su individualidad en pos de la máxima objetividad, afirma inevitablemente en cada una de sus obras su vigoroso temperamento».

Vicente Canet (1885-1951)

Antifeixistes! ajudeu els oprimits en camp facciós

Antifascistas! ayudad a los oprimidos en campo faccioso

1936-1939

100 x 68 cm

paper / papel

Edita: S.R.I. (Socorro Rojo Internacional). Comité Provincial de Valencia

Gráficas Valencia, intervenido U.G.T. - C.N.T., València

Biblioteca Històrica. Universitat de València



CONDÉ

XIII **FERIA**
MVESTRA
RIO
VALENCIA

MAYO 10 AL 25 1930



S R I
COMITÉ PROVINCIAL
VALENCIA

CANT
ARTES PLÁSTICAS
Léster

Antifascistas!

ayuda a los
oprimidos en
campo *faccioso*

GRÁFICAS VALENCIA INTERVENIO U.G.T. C.N.T.





LA DERROTA REPUBLICANA I LA VICTÒRIA FRANQUISTA

*LA DERROTA REPUBLICANA
Y LA VICTORIA FRANQUISTA*

Gaceta de Madrid. 28 de abril de 1931
(Decreto del Gobierno Provisional de la
República de 27 de abril de 1931):

«El alzamiento nacional
contra la tiranía, victorioso
desde el 14 de abril, ha
enarbolado una enseña
investida por el sentir del
pueblo con la doble
representación de una
esperanza de libertad y de su
triunfo irrevocable. Durante
más de medio siglo la enseña
tricolor ha designado la idea
de la emancipación española
mediante la República.

[...]

La república cobija a
todos. También la Bandera,
que significa paz,
colaboración de los
ciudadanos bajo el imperio
de las justas leyes. Significa
más aún: el hecho nuevo en
la Historia de España de que
la acción del Estado no tenga
otro móvil que el interés del
país ni otra norma que el
respeto a la conciencia, a la
libertad y el trabajo. Hoy se
pliega la bandera adoptada
como nacional a mediados
del siglo XIX. De ella se
conservan los dos colores y
añade un tercero, que la
tradición admite como
insignia de una región
ilustre, nervio
de la nacionalidad, con el
emblemata de la República,
así formado, resume más
acertadamente la armonía
de la gran España».



Guió del batalló de reraguarda nº 7.

II República Espanyola. Front de Terol

Guión del batallón de retaguardia nº 7.

II República Española. Frente de Teruel

1936-1939

tela brodada / tela bordada

Donació de Na Guadalupe Cruz Román, viuda d'En
Leonardo Albert Espí, qui va conservar la bandera.

Donación de D^a Guadalupe Cruz Román, viuda de
Don Leonardo Albert Espí, quien conservó la bandera.

Museo Histórico Militar de Valencia



Làbar (estendard) del 2n regiment de la divisió italiana Frecces nere (Fletxes negres)
Lábaro (estandarte) del 2º regimiento de la división italiana Frecces nere (Flechas negras)

64 x 54 cm

tela brodada / tela bordada

Museo del Ejército.

En dipòsit en el Museo Histórico Militar de Valencia

[MUE - 94126]



En l'anvers, la bandera espanyola va carregada del jou i les fletxes de la Falange així com del lema *Aggredire per vincere* (Agredir per a vèncer); en el revers, el feix de vares amb destràl del feixisme itàlic –el *fasces* représ de la Roma antiga– s'acompanya dels colors de la bandera italiana i de la llegenda mussoliniana *A noi* (A nosaltres) sobre fons negre, el color emblemàtic dels feixistes italians.

*En el anverso, la bandera española va cargada del yugo y las flechas de la Falange así como del lema *Aggredire per vincere* (Agredir para vencer); en el reverso, el haz de varas con hacha del fascismo itálico –el *fasces* retomado de la Roma antigua– se acompaña de los colores de la bandera italiana y de la leyenda mussoliniana *A noi* (A nosotros) sobre fondo negro, el color emblemático de los fascistas italianos.*

M^a del Carmen Agulló («El cos femení de la nació: de l'allegòrica llibertat a la realitat de la moderna ciutadana republicana», 2016):

«És per això que l'allegoria de la II^a República, diferent, en part, de la Primera, recupera la matrona amb barret frigi, i el lleó, encara que ubica aquest al seu costat i no als seus peus, i afegeix una sèrie de símbols que intenten mostrar el progrés, la justícia i la llibertat que aquesta durà a la nació: en les mans una balança (la justícia), la túnica blanca, oberta, ensenyant de manera destacada una cama, un pit... (la llibertat), en l'altra mà la senyera tricolor (roja, groga i morada), i tota una escenografia on apareixen llibres, flors, fàbriques, bous llaurant, encluses (el treball), vaixells, màquines, trens... (el progrés), el lema revolucionari de "Llibertat, igualtat, fraternitat"..."»

Eva Melero («Las pinturas republicanas de Claros emergen del silencio: Salvado por un carlista apellidado Fuster», *Levante-El Mercantil Valenciano. La Ribera*, 21 de febrer de 2016, p. 30):

«A diferencia del resultado final, la bandera republicana se muestra combinada con una señora. "Mi madre también lo tenía escondido", recuerda Cristina Pons. Lo colgó en la escalera de su casa tras heredarlo y confiesa que lo ocultó en algunos momentos durante la Transición por la todavía insegura situación política del momento».



Alfred Claros (1893-1965)
Esbós de l'Allegoria de la República
Boceto de la Alegoría de la República

1936
33 x 24 cm
oli sobre taula / óleo sobre tabla
Propietat de Cristina Pons Claros



Alfred Claros (1893-1965)
Alegoría de la República
Alegoría de la República

1936
 250 x 158 cm
 oli sobre tela / óleo sobre lienzo
 Ajuntament de Sueca

Aquesta pintura d'Alfred Claros va ser encarregada per l'Ajuntament de Sueca abans de la Guerra Civil, però en acabar el conflicte l'obra va desaparèixer del consistori suecà. L'any 2007 en va tornar a veure la llum: el quadre havia estat amagat i enrotllat durant dècades en dependències de la casa familiar del cèlebre assagista Joan Fuster i Ortells (1922-1992).

Presumiblement, Joan Fuster i Seguí –pare de l'autor de *Nosaltres els valencians*, tinent d'alcalde del primer ajuntament franquista de Sueca i adscrit a la ideologia carlina– va decidir el 1939 preservar aquest patrimoni.

Esta pintura de Alfred Claros fue encargada por el Ajuntament de Sueca antes de la Guerra Civil, pero al acabar el conflicto la obra desapareció del consistorio suecano. En el año 2007 volvió a ver la luz: el lienzo había sido escondido y enrollado durante décadas en dependencias de la casa familiar del célebre ensayista Joan Fuster i Ortells (1922-1992).

*Presumiblemente, Joan Fuster i Seguí –padre del autor de *Nosaltres els valencians*, teniente de alcalde del primer ayuntamiento franquista de Sueca y adscrito a la ideología carlista– decidió en 1939 preservar este patrimonio.*

M^a del Carmen Agulló («El cos femení de la nació: de l'allegòrica llibertat a la realitat de la moderna ciutadana republicana», 2016):

«La matrona republicana, que unifica el concepte de nació i la forma d'Estat, és ara un emblema de la llibertat i de la sobirania popular, i, d'acord amb els nous temps, la vella matrona, malgrat seguir els canons de l'estètica clàssica, s'ompli de sensualitat, de manera que “la bellesa femenina etèria de temps de la monarquia es carrega de sensualitat amb la democratització de la política” (Lara Campos: «Los rostros de España. Evolución iconográfica del conjunto alegórico de la matrona y el león en el siglo XX a través de los manuales escolares», 2010, p. 76)».

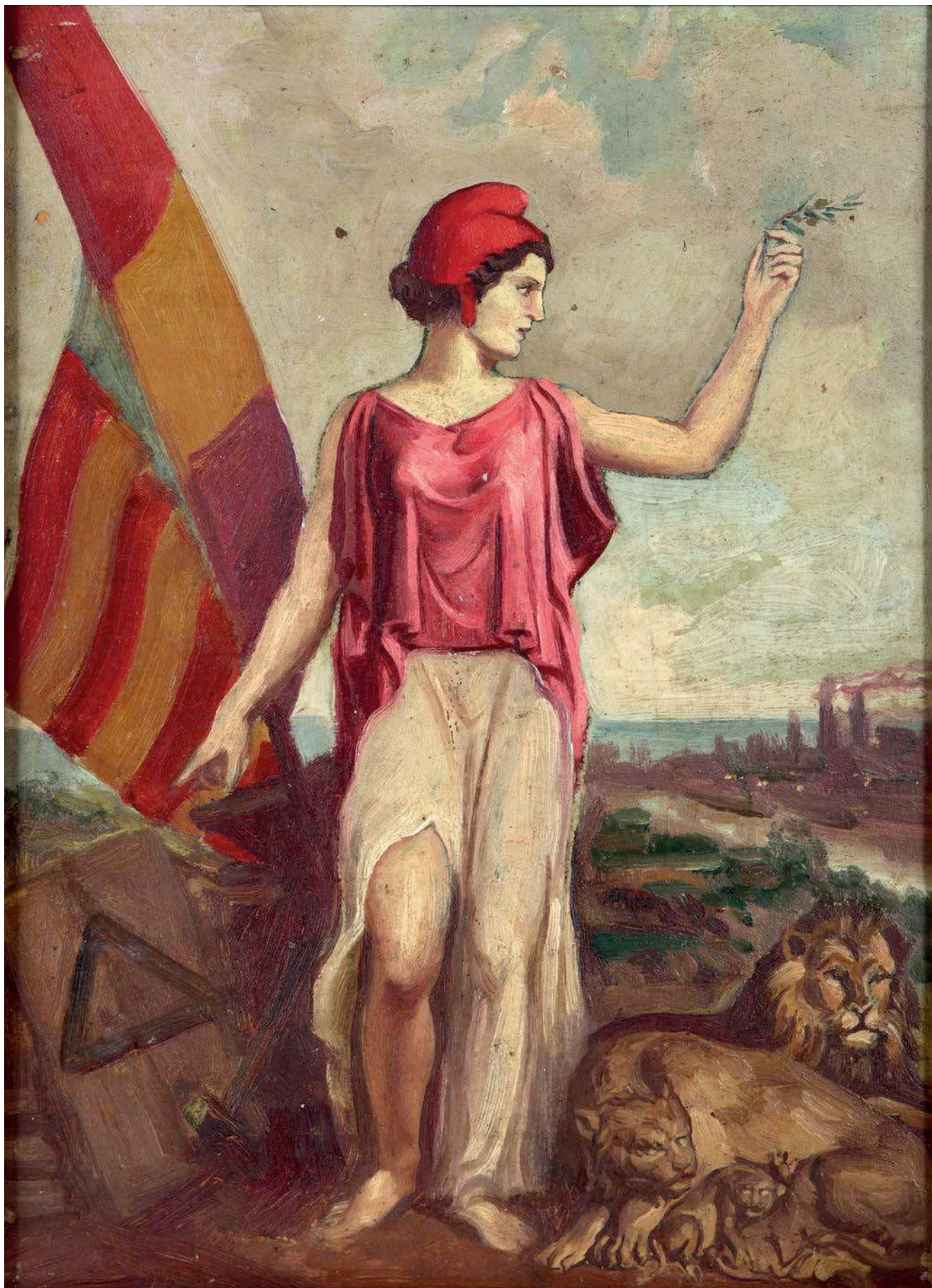
Josep Blay (*El País*, 10-III-2007):

«El Ayuntamiento de Sueca restaurará el cuadro *Alegoría de la República* realizado en 1936 por Alfredo Claros (Marxalenes, 1895-Sueca, 1965). La obra fue adquirida ese mismo año por el municipio para ser ubicada en el Salón de Sesiones. La pintura se consideraba destruida o desaparecida desde finales de la Guerra Civil y de ella tan solo existía alguna fotografía.

[...] En la composición del cuadro, la ley aparece iluminada por un candil y la escena contrasta un paisaje futurista con otro agrario de carácter local».

Eva Melero («Las pinturas republicanas de Claros emergen del silencio: Salvado por un carlista apellidado Fuster», *Levante-El Mercantil Valenciano. La Ribera*, 21 de febrer de 2016, p. 30):

«Tras ello [el descobriment de la tela l'any 2007], una vecina de Sueca le confesó que ella había visto en numerosas ocasiones el cuadro y que lo tenían muy bien conservado [en la casa dels Fuster]. “Manola trabajó diez años como empleada del hogar en esa casa y me dijo que cada cierto tiempo lo despleaban para airearlo y después lo volvían a enrollar”, desvela».







Febrer 12 de Febrero de 1936

María Vidal

Revers de la redacció il·lustrada amb dibuixos manuscrits «El escudo de España», realitzada a Benigànim per la xiqueta Maria Vidal Ivars -en el seu quadern escolar- el 12 de febrer de 1936
 Reverse of the illustrated redaction with handwritten drawings «El escudo de España», realizada en Benigànim por la niña María Vidal Ivars -en su cuaderno escolar- el 12 de febrero de 1936

1936
 24 x 32 cm
 tinta i llapis de colors sobre paper / tinta y lápices de colores sobre papel
 Llegat / Legado María Vidal Ivars

Una atenta mirada delata que la corona mural -característica dels règims republicans espanyols i del Govern Provisional de 1868- és híbrida, i això tant en el dibuix del conjunt de l'escut com en l'específic: en la base del motiu allò que figura és una corona reial oberta amb florons, pròpia de les monarquies, sobre la qual emergeixen els murs i les torres. El color groc també hi podria remetre a l'or de les corones reials.

El 2 de febrer de 1938 el règim franquista va aprovar un escut nou, el conegut popularment com el de l'àguila, que apareixia timbrat amb corona reial oberta.

Una atenta mirada delata que la corona mural -característica de los regímenes republicanos españoles, y del Gobierno Provisional de 1868- es híbrida, y eso tanto en el dibujo del conjunto del escudo como en el específico: en la base del motivo lo que figura es una corona real abierta con florones, propia de las monarquías, sobre la que emergen los muros y las torres. El color amarillo también podría remitir al oro de las coronas reales.

El 2 de febrero de 1938 el régimen franquista aprobó un nuevo escudo, el conocido popularmente como el del águila, que aparecía timbrado con corona real abierta.

Plat amb decoració, al centre, d'un bust femení cobert pel barret frigi, d'una branca de llorer i de la inscripció VIVA LA REPÚBLICA. La vora apareix pintada amb els colors de la bandera republicana espanyola
Plato con decoración, al centro, de un busto femenino cubierto por el gorro frigio, de una rama de laurel y de la inscripción VIVA LA REPÚBLICA. La orilla aparece pintada con los colores de la bandera republicana española

24 cm
ceràmica pintada
Llegat / Legado Salvador Bonet



Pitxer amb decoració d'un bust femení cobert pel barret frigi, d'una branca de llorer i de la inscripció VIVA LA REPÚBLICA

Jarro con decoración de un busto femenino cubierto por el gorro frigio, de una rama de laurel y de la inscripción VIVA LA REPÚBLICA

23 x 14 x 5 cm
ceràmica pintada
Collecció particular / Colección particular, L'Eliana

Per més que el pitxer i el plat formen part d'una sèrie de productes ceràmics amb el mateix motiu decoratiu, cadascun dels objectes fou conservat –durant el franquisme– al si de famílies sense parentiu comú que, això sí, van estar radicades a la mateixa comarca valenciana: la del Camp de Túria.

Por más que el jarro y el plato forman parte de la misma serie de productos cerámicos, cada uno de los objetos fue conservado –durante el franquismo– en el seno de familias sin parentesco común que, eso sí, estuvieron radicadas en la misma comarca valenciana: la del Camp de Túria.





Conjunt de bitllets posats en circulació per la República espanyola durant la Guerra Civil, declarats no vàlids pel règim franquista i coneguts popularment com a bitllets de Negrín, en al·lusió al president del govern republicà Juan Negrín López
Conjunto de billetes puestos en circulación por la República española durante la Guerra Civil, declarados no válidos por el régimen franquista y conocidos popularmente como billetes de Negrín, en alusión al presidente del gobierno republicano Juan Negrín López

Llegat / Legado Alba Ardanaz



José Miguel Santacreu Soler (*Peseta y política. Historia de la peseta 1868-2001*, Barcelona, Ariel, 2002: p. 116-117):

«[...] para evitar la quiebra de la actividad económica y de la banca privada en las zonas ocupadas, [el Banco de España en Burgos] suavizó sus medidas; pero ello no evitó causar un perjuicio irreparable a los españoles que vivían y trabajaban en la zona republicana.

[...] En cuanto a las pesetas puestas en circulación por el Gobierno de la República española en forma de billetes del Banco de España o de monedas metálicas con posterioridad al 18 de julio de 1936, las cuales eran casi las únicas que poseía la población de las zonas republicanas ocupadas por las tropas victoriosas, no fueron reconocidas por el Gobierno del Estado español de Franco. [...] Es decir, no valían nada, absolutamente nada en pesetas de Burgos».

FIFTEEN CENTS

MARCH 27, 1939

TIME

THE WEEKLY NEWSMAGAZINE



DICTATOR FRANCO
His troubles are just beginning.
(Foreign News)

Pix

VOLUME XXXIII

(REG. U. S. PAT. OFF.)

NUMBER 13

Time. The Weekly Newsmagazine, vol. XXXIII, n° 13

Nova York, 27 de març / marzo de 1939
Collecció particular / Colección particular, València

PLAZA DE TOROS DE VALENCIA
 Comité Ejecutivo de Espectáculos Públicos de Valencia U.G.T. - C.N.T. (control Plaza de Toros)



EL DOMINGO 21 de Febrero de 1937. a las CUATRO MENOS CUARTO de la tarde

GRANDIOSO ACONTECIMIENTO TAURINO
 organizado por el COMITÉ Y CUERPO DE VIGILANCIA ANTIFASCISTA y Comité Provincial PRO "KOMSSOMOL"
 cuyos ingresos serán destinados para la suscripción abierta para la construcción de un BARCO igual al

KOMSSOMOL RUSO
 Se pelearán, banderillearán y serán muertos a estoque de la acreditado ganadero de LOZANO (hoy Comité de Valdelinares) con divisa azul celeste y amarillada, por los afamados y valientes matadores de toros

6 MAGNIFICOS NOVILLOS. 6

MANUEL GIMÉNEZ CHICUELO
VICENTE BARRERA Y JAIME PERICÁS

Los cuadrilleros vestirán el típico traje corto.

Asistirán al espectáculo la Banda Municipal de Valencia y la de la Escuela Popular de Guerra.

Se venderá entre el público un precioso cuadro del torero "KOMSSOMOL", el cual está expuesto en los salones de toros del Sr. D. Jaime, Plaza de Emilio Castelar (enfrente a la calle de Largo Caballero).

PRECIOS

IMPORANTE. -Dado el fin socialista de esta función, quedan suprimidos todos los peajes de llevar:

¡¡CAMARADAS: ¡¡ contribuir todos asistiendo a dicho festejo para realizar sus grandiosos proyectos!

1937
 243,5 x 115,5 cm
 paper / papel
 Imp. y Lit. Ortega, València
 Arxiu General i Fotogràfic de la Diputació de València
 Cartells taurins 7/15

Carlos Ruano Llopis (1878-1950)
Plaça de bous de València: Comitè Executiu d'Espectacles Públics de València U.G.T. - C.N.T. (control plaça de bous): el diumenge 21 de febrer de 1937... Esdeveniment taurí organitzat pel Comitè i Cos de Vigilància Antifeixista i...

Plaça de toros de Valencia: Comité Ejecutivo de Espectáculos Públicos de Valencia U.G.T. - C.N.T. (control plaza de toros): el domingo 21 de febrero de 1937... Acontecimiento taurino organizado por el Comité y Cuerpo de Vigilancia Antifascista y...

1937
 243,5 x 115,5 cm
 paper / papel
 Imp. y Lit. Ortega, València
 Arxiu General i Fotogràfic de la Diputació de València
 Cartells taurins 7/15

Els textos dels cartells de bous no van ser aliens, en absolut, a les circumstàncies polítiques i militars que emmarcaren la Guerra Civil i el seu desenllaç. Aquest cartell de 1937 reflecteix la revolució social i política esdevinguda a l'Espanya republicana arran la resposta al el colp d'Estat de juliol de 1936: el text posa de relleu el control exercit sobre la Plaça de Bous de València per part del sindicat obrer socialista (UGT) i l'anarquista (CNT). El següent cartell -del 1939- és posterior a l'entrada dels franquistes a València i a la Desfilada de la Victòria a la nostra capital, i la correguda de jònecs se celebra en honor de les tropes que han instaurat el nou règim.

Los textos de los carteles de toros no fueron ajenos, en absoluto, a las circunstancias políticas y militares que enmarcaron la Guerra Civil y su desenlace. Este cartel de 1937 refleja la revolución social y política acaecida en la España republicana tras la respuesta al golpe de estado de julio de 1936: el texto pone de relieve el control ejercido sobre la Plaza de Toros de Valencia por parte de los sindicatos obreros socialista (UGT) y anarquista (CNT). El siguiente cartel -de 1939- es posterior a la entrada de los franquistas a Valencia y al desfile de la Victoria en nuestra capital, y la novillada se celebra en honor de las tropas que han instaurado el nuevo régimen.

Plaça de Bous de València: Exèrcit de Llevant correguda de jònecs organitzada per aquest per a les forces del mateix el dimecres 3 de maig de 1939... jònecs bous... [imatge de la super-vedette Conchita Páez]

Plaza de Toros de Valencia: Ejército de Levante novillada organizada por éste para las fuerzas del mismo el miércoles 3 de mayo de 1939... novillos toros... [imagen de la super-vedette Conchita Páez]

1939

242 x 115,5 cm

paper / papel

Imp. y Lit. Ortega, València

Fotocolor J[ulio]. Derrey, València

Arxiu General i Fotogràfic de la Diputació de València

Cartels taurins 21/34

PLAZA DE TOROS DE VALENCIA

EJÉRCITO DE LEVANTE

NOVILLADA organizada por éste, para las fuerzas del mismo

EL MIÉRCOLES **3 DE MAYO DE 1939** • AÑO DE LA VICTORIA
a las CINCO de la tarde, se picarán, banderillearán y serán muertos a estoque

SEIS HERMOSOS NOVILLOS TOROS
de la famosa ganadería de

DOÑA MARÍA MATEA MONTALVO
de Salamanca, con divisa azul y amarilla, por los aplaudidos y valientes matadores

RAFAEL ORTEGA **JOSÉ IGNACIO**

GALLITO **SÁNCHEZ MEJÍAS**
Y RAFAEL PEREA BONI

con sus correspondientes cuadrillas de picadores y banderilleros

Las puertas de la Plaza se abren dos horas antes de empezar la corrida. • Una hermosa banda de música acompaña el espectáculo

Para esta corrida no se venderá al público ninguna localidad ni entrada, por ser todas ellas para los Jefes, Oficiales y Tropa del Ejército de Levante.

SALUDO A FRANCO • **¡ARRIBA ESPAÑA!**

PROHIBIDA LA REPRODUCCIÓN IMP. Y LIT. ORTEGA - VALÈNCIA

Rafael Company:

«En el vessant gràfic, el 1939 vam perdre molta, molta modernitat. Poc o gens dirigida, millor o pitjor digerida, però modernitat. I la comparació entre aquests dos dissenys de cartells anunciadors de la Fira de Juliol ens ho proclama: l'un, el del 1934 –degut a les mans de Fernando Cabedo Torrents, farcit de pits turgents i d'una enorme senyera– no va guanyar el concurs convocat per l'Ajuntament de València, però els membres d'Acció d'Art criticaren amargament la coentor –ells no ho van dir així– del cartell premiat. L'altra composició, del 1939, només té de moderna –moderna mussoliniana podria dir-se–, l'ombra dels estandards franquistes que avancen *al paso alegre de la paz*; en la resta de la imatge, cap espurna de modernitat: el protagonista del cartell ostenta una gestualitat molt afectada i, fins i tot, la bandera bicolor oneja de manera massa convencional.

Pura casualitat que els autors de l'obra datada el 1939 foren els mateixos que resultaren vencedors el 1934: llavors una cànida llauradoreta –assegada sobre una rosa gegant (!)– va imposar-se a la valenciana joiosa i nua de Cabedo Torrents i, també, a l'inesperat cavall roig de Josep Renau».



Fernando Cabedo Torrents (1907-1988)

Gran Fira de València 1934

Gran Feria de Valencia 1934

1934

172,8 x 127,7 cm

trempe d'ou sobre paper muntat en un bastidor de fusta / *témpera sobre papel montado en un bastidor de madera*

Original presentat a concurs / *Original presentado a concurso*

Museu d'Història de València / Ajuntament de València



José Bellver-Delmás i Manuel Diago-Benlloch
Gran Fira de València 1939 Any de la Victòria
Gran FERIA de Valencia 1939 Año de la Victoria

1939
 102 x 71 cm
 paper / papel
 Edita: Ajuntament de València
 Lit S. Durá, València
 Ajuntament de València. Arxiu Històric Municipal
 Sig. 115

Justo Serna («Guerra Civil», 2009):

«El personaje es un valenciano de guardarropía, un presunto huertano vestido de *torrentí*, no de torero. Sobre un fondo de farolillos y banderas victoriosas con el águila imperial, hace el saludo falangista. ¿Cuarenta y cinco grados preceptivos? Hemos de suponer que acaba de gritar *Arriba España*. O que está a punto de vocearlo. Vuelvo a mirar el ojo del apócrifo huertano. La disposición del párpado parece incongruente. Si está cantando el himno falangista —el *Cara al Sol*, [...]—, entonces sorprenden la languidez o el éxtasis, esos ojos cerrados. O no: ahora me parece que ese párpado está entreabierto. En fin...

[...]¿Qué es lo que nos muestra? Pues una representación de las adhesiones políticas. Una institución, el Ayuntamiento de Valencia, adopta una iconografía renovada, acorde con el régimen de Franco, nacido de la Guerra Civil. Se anuncia, en efecto, la Feria de Julio, que organiza la corporación, y en el faldón de cartel original se añade una leyenda que empieza diciendo: “Festejos en conmemoración del Glorioso Alzamiento Nacional”. Los autores del cartel original son Bellver y Diago, ilustradores acreditados de la Valencia de los años treinta. Ambos eran profesor y auxiliar respectivamente de la Escuela de Artes y Oficios y forman parte de una destacable aportación valenciana: la de la ilustración gráfica».

1934



E. CABEDO
TORRENT

GRAN
FERIA DE VALENCIA

GRAN FERIA DE VALENCIA



1939 · AÑO DE ·
LA VICTORIA

BELLVER
y DIAGO.

FIESTAS ORGANIZADAS POR EL EXCMO. AYUNTAMIENTO
DEL 17 DE JULIO AL 2 DE AGOSTO

FESTEJOS EN CONMEMORACIÓN DEL GLORIOSO ALZAMIENTO NACIONAL
GRAN RETRETA MILITAR DE LA VICTORIA = BAILES REGIONALES
FUEGOS DE ARTIFICIO = CORRIDAS DE TOROS = FESTEJOS
MUSICALES = GRAN CABALGATA = JUEGOS FLORALES
GRAN BATALLA DE FLORES

EL ALCALDE:

M. Borrás de la Cruz

VALENCIA, JUNIO DE 1939

AÑO DE LA VICTORIA

EL SECRETARIO:

J. S. Dura

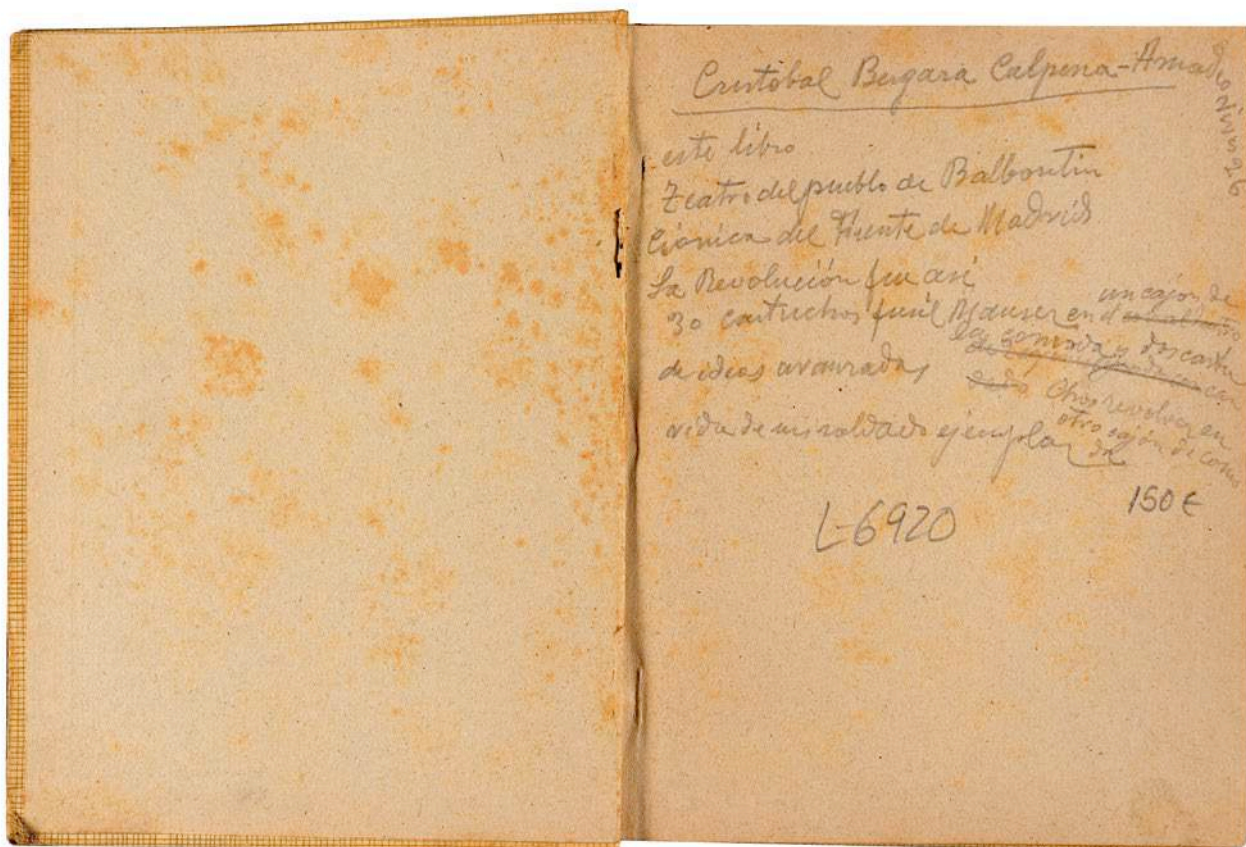
LIT. S. DURA.-VALENCIA

**elías palma
pascual sánchez**

**diario íntimo
de un
poeta guerrillero**

Elias Palma i Pascual Sánchez
Diario íntimo de un poeta guerrillero

1938
Col·lecció particular / *Colección particular*, València



Dels dos exemplars exposats d'aquest llibre, l'obert va pertànyer a un guàrdia civil que va requisar-lo al propietari, aquest últim adscrit al bàndol republicà. El guàrdia civil va escriure a l'inici del volum els títols dels altres llibres trobats, així com referències a les municions i armes que també van ser requisades en l'operació, esdevinguda durant la Guerra Civil o en la postguerra.

De los dos ejemplares expuestos de este libro, el abierto perteneció a un guardia civil que lo requisó al propietario, este último adscrito al bando republicano. El guardia civil escribió al inicio del volumen los títulos de los otros libros encontrados, así como referencias a las municiones y armas que también fueron requisadas en la operación, llevada a término durante la Guerra Civil o en la posguerra.



Teodoro Delgado (1907-1975)

Amb el triomf dels exèrcits, la unitat de les terres d'Espanya

Con el triunfo de los ejércitos, la unidad de las tierras de España

1938-1939

101 x 71 cm

paper / papel

Edita: Servicio Nacional de Propaganda. Departamento de Plástica

Gráficas Laborde y Labayen, Tolosa

Arxiu General i Fotogràfic de la Diputació de València

Cartells b65/67

En la part central del cartell apareix el símbol falangista: el jou i les fletxes de color roig, inspirat en emblemes de la reina Isabel de Castella i del rei Ferran d'Aragó, València, etc.

En la parte central del cartel aparece el símbolo falangista: el yugo y las flechas de color rojo, inspirado en emblemas de la reina Isabel de Castilla y del rey Fernando de Aragón, Valencia, etc.

EL TRÍPTIC BLAU EL TRÍPTICO AZUL



L'Exèrcit de Llevant franquista va ocupar la ciutat de València a les acaballes de març de 1939, dos mesos després que Barcelona deixara de ser republicana i capital de la Catalunya autònoma, i ben poc després de l'entrada a Madrid a les tropes del *Caudillo*. Des de llavors la iconografia d'esquerres que omplia els murs de la capital valenciana emmudiria per sempre més, i el seu lloc l'ocuparien les inscripcions i els cartells dels vencedors, com aquells que ostentaven l'emblema falangista integrador del jou i les fletxes, inspirat en les divises històriques –galants i separades– dels Reis Catòlics.

El «Ejército de Levante» franquista ocupó la ciudad de Valencia a las postrimerías de marzo de 1939, dos meses después de que Barcelona dejara de ser republicana y capital de la Cataluña autonómica, y bien al poco de la entrada en Madrid de las tropas del «Caudillo». Desde entonces la iconografía de izquierdas que llenaba los muros de la capital valenciana enmudecería por siempre jamás, y su lugar lo ocuparían las inscripciones y los carteles de los vencedores, como aquellos que ostentaban el emblema falangista integrador del yugo y las flechas, inspirado en las divisas históricas –galantes y separadas– de los Reyes Católicos.

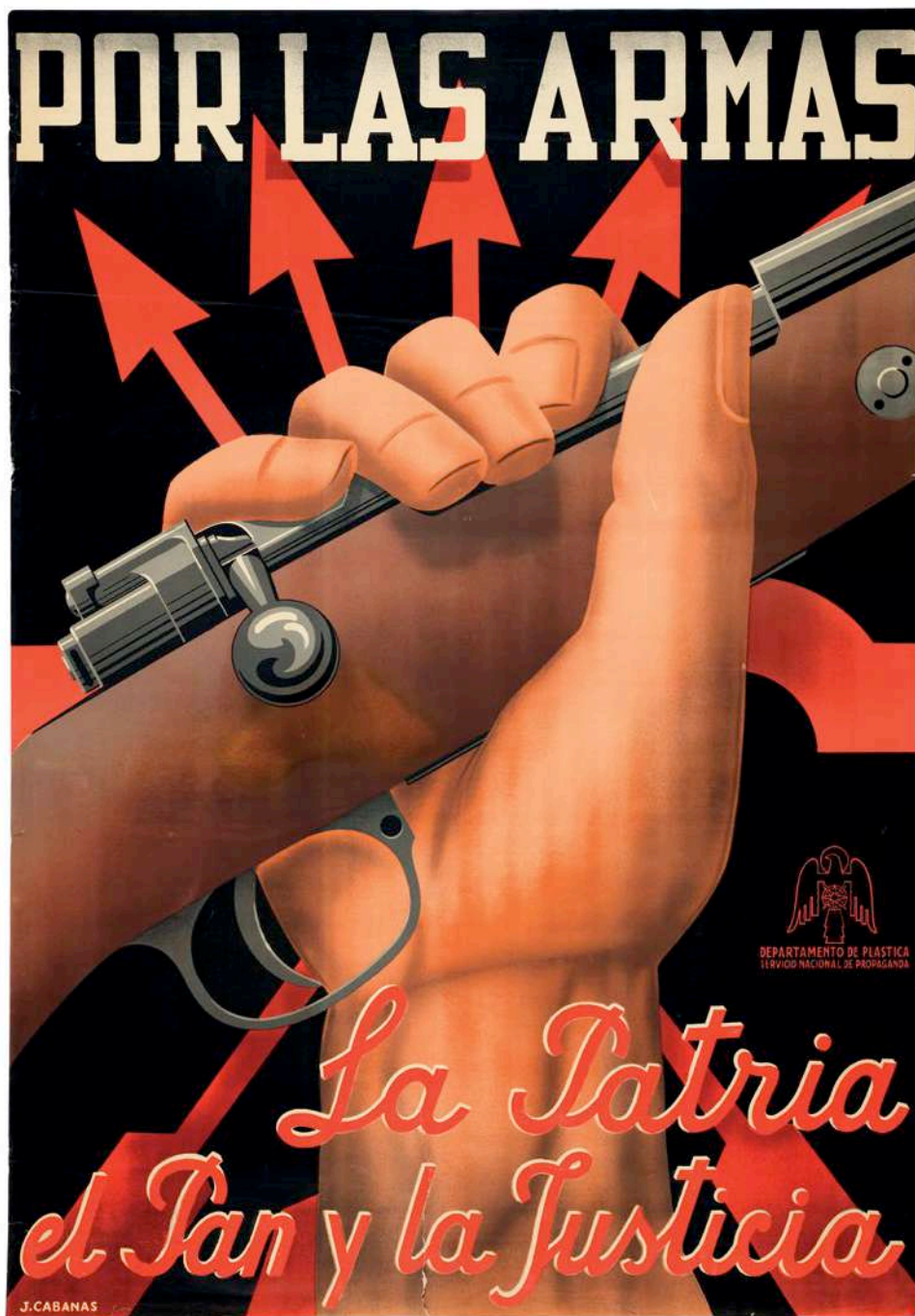


Revers d'una moneda d'un real d'argent, posterior a 1497, emés a Sevilla a nom de Ferran i d'Isabel, «rei i reina de Castella, Lleó, Aragó», etc.
Reverso de una moneda de un real de plata, posterior a 1497, emitido en Sevilla a nombre de Fernando y de Isabel, «rey y reina de Castilla, León, Aragón», etc.

Els nous detentors del poder es capficarien a fer realitat *la España Una* i, doncs, a utilitzar simbòlicament la figura del castellà Ruy Díaz de Vivar, o Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid, convertit en icona del nacionalisme espanyol vencedor en la guerra. Igualment, però, la figura del Cid havia impregnat una part de la causa republicana: «la sombra de Rodrigo acompaña a nuestros heroicos milicianos» (Antonio Machado *dixit*). Heus ací el to castellanista que utilitzava la Dirección General de Prensa en una inclusió anònima –i obligatòria– al periòdic *Levante*, llavors subtitulat *Diario de Falange Española Tradicionalista y de las JONS*, el 16 d'abril de 1939 (el text en qüestió portava per títol «Valencia del Cid, Valencia de la mar, Valencia la mayor»):

Los nuevos detentadores del poder se obstinarían en hacer realidad «la España Una» y, así pues, a utilizar simbólicamente la figura del castellano Ruy Díaz de Vivar, o Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid, convertido en icono del nacionalismo español vencedor en la guerra. Pero, igualmente, la figura de Cid había impregnado una parte de la causa republicana: «la sombra de Rodrigo acompaña a nuestros heroicos milicianos» (Antonio Machado *dixit*). He aquí el tono castellanista que utilizaba la Dirección General de Prensa en una inclusión anónima –y obligatoria– al periódico *Levante*, entonces subtitulado *Diario de Falange Española Tradicionalista y de las JONS*, el 16 de abril de 1939 (el texto en cuestión llevaba por título «Valencia de Cid, Valencia de la mar, Valencia la mayor»):

«Y así [como en ocasión de la conquista del Cid] ha vuelto a ser en esta guerra de Resurrección de España. Otra vez el genio de Castilla, político, militar y religioso ha venido a salvar a Valencia del infierno de la indisciplina, de la vocinglería barroca y democrática, del caos bolchevique, [...]. La Historia ha vuelto por donde fue en otros tiempos. Por el Haz y el Yugo –la Unidad y la Disciplina– por la Patria y el Pan, han vuelto a lidiar hombres contra hombres sobre el suelo sagrado de España, y ha vuelto a ser ancha Castilla. Y mejor aún que en el Medievo, que si entonces teníamos Cid, ahora tenemos César, [...].»



Juan Cabanas (1907-1979)

Per les armes. La pàtria, el pa i la justícia

Por las armas. La patria, el pan y la justicia

1937-1939

98 x 69 cm

paper / papel

Edita: Servicio Nacional de Propaganda. Departamento de Plástica

Arxiu General i Fotogràfic de la Diputació de València

Cartells b65/49

En la part inferior del cartell apareix l'eslògan forjat per Ramiro Ledesma, popularitzat per José Antonio Primo de Rivera i esdevingut definitori de l'ideari falangista o nacionalsindicalista.

En la parte inferior del cartel aparece el eslogan forjado por Ramiro Ledesma, popularizado por José Antonio Primo de Rivera y convertido en definitorio del ideario falangista o nacionalsindicalista.

Iker González Allende (*Género y nación en la narrativa vasca durante la Guerra Civil española (1936-1939)*), Tesi doctoral (ProQuest), 2007, p. 248):

«La Falange creía que para el comienzo de la nueva nación, lo que solía materializarse a través de la metáfora del amanecer, era necesaria la muerte física del soldado. En el himno falangista “Cara al sol” [...] se encuentra esta creencia. [...] Otro ejemplo donde se aprecia la conexión entre la muerte del soldado y el clarear de la nueva patria es el cartel de Juan Cabanas Erasquin en el que se despliega la figura de un soldado con un fondo de estrellas y el lema “Ya presentimos el amanecer en la alegría de nuestras entrañas”».

Iker González Allende (*Género y nación en la narrativa vasca durante la Guerra Civil española (1936-1939)*), Tesi doctoral (ProQuest), 2007, p. 248):

«Cabanas Erasquin (San Sebastián, 1907-1979) fue durante la guerra el director de la sección de Plástica, que pertenecía al Departamento de Propaganda franquista, dirigido entonces por Dionisio Ridruejo [...] Según Adelina Moya, Cabanas fue el creador de los principales símbolos imperiales del bando franquista. Además pertenecía al grupo GU (“nosotros” en euskera), formado desde 1934 por artistas vascos afines a la Falange [...]». En el cartel, el espectador ve al soldado desde una posición inferior, lo que hace que este último aparezca magnificado. Su rostro muestra serenidad, mirando hacia el horizonte, mientras sostiene su rifle sobre uno de los hombros. A pesar de estar luchando y de enfrentarse a la muerte, se presenta tranquilo porque se siente alegre al saber que con su muerte cooperará al cercano amanecer de España, como lo demuestran las estrellas en el cielo.

Juan Cabanas (1907-1979)

Ja presentim l'amanèixer en l'alegria de les nostres entranyes

Ya presentimos el amanecer en la alegría de nuestras entrañas

1938-1939

97 x 68 cm

paper / papel

Edita: Servicio Nacional de Propaganda. Departamento de Plástica

Arxiu General i Fotogràfic de la Diputació de València

Cartells b65/37

El text del cartell reproduceix l'última frase de José Antonio Primo de Rivera en el discurs de fundació de Falange Española, pronunciat en el Teatro de la Comedia de Madrid el 29 d'octubre de 1933.

El texto del cartel reproduce la última frase de José Antonio Primo de Rivera en el discurso de fundación de Falange Española, pronunciado en el Teatro de la Comedia de Madrid el 29 de octubre de 1933.



**"YA PRESENTIMOS EL
AMANECER EN LA ALEGRÍA
DE NUESTRAS ENTRAÑAS"**



CON EL TRIUNFO

TEODORO
DEL CASTRO



DE LOS EJERCITOS
LA UNIDAD DE LAS
TIERRAS DE

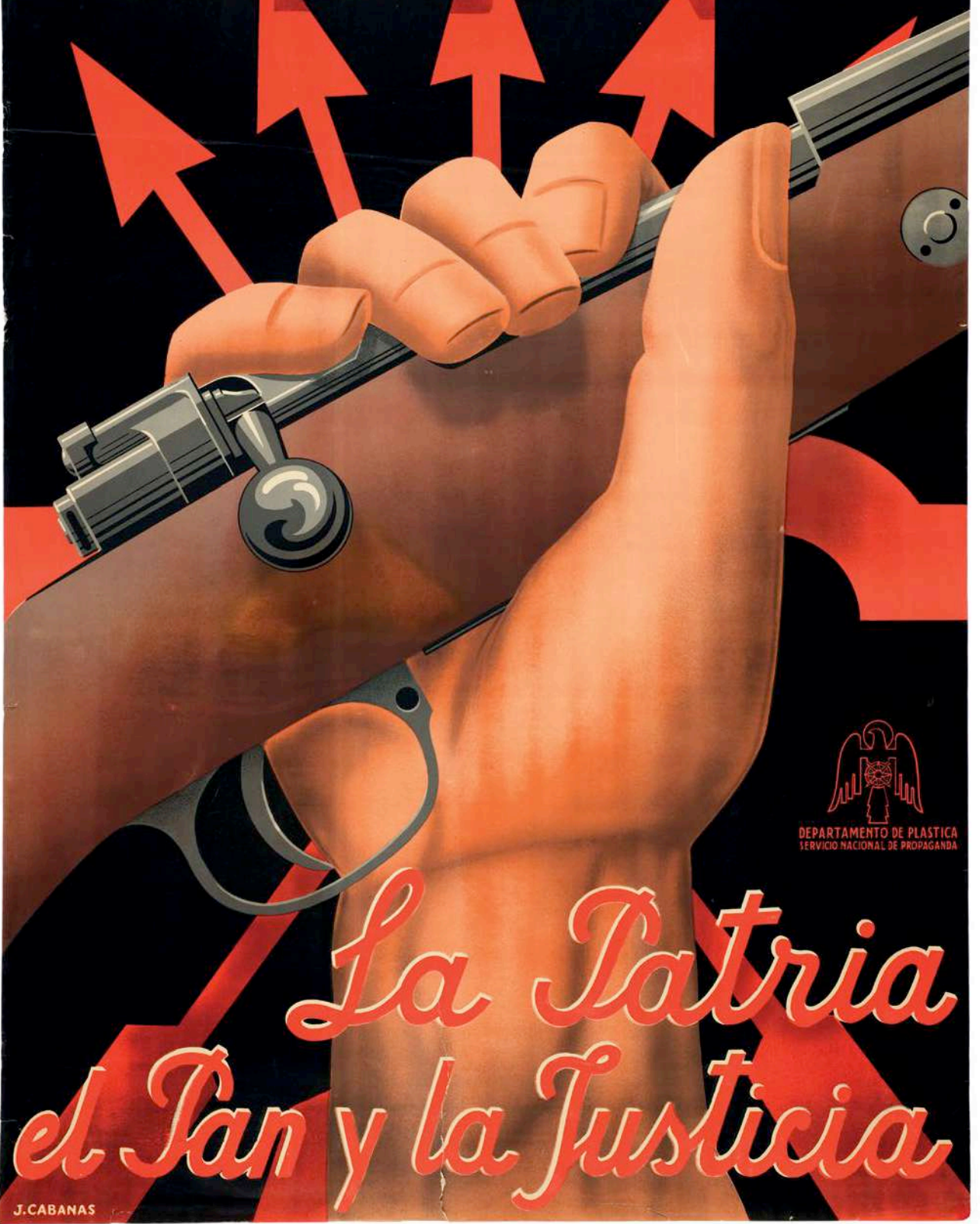
ESPAÑA



DEPARTAMENTO DE PLÁSTICA
SERVICIO NACIONAL DE PROPAGANDA

GRÁFICAS
LABORDE Y LABAYEN
TOLOSA

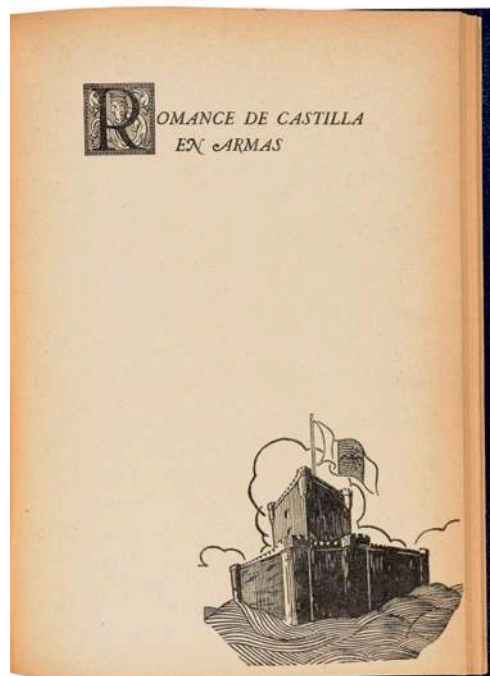
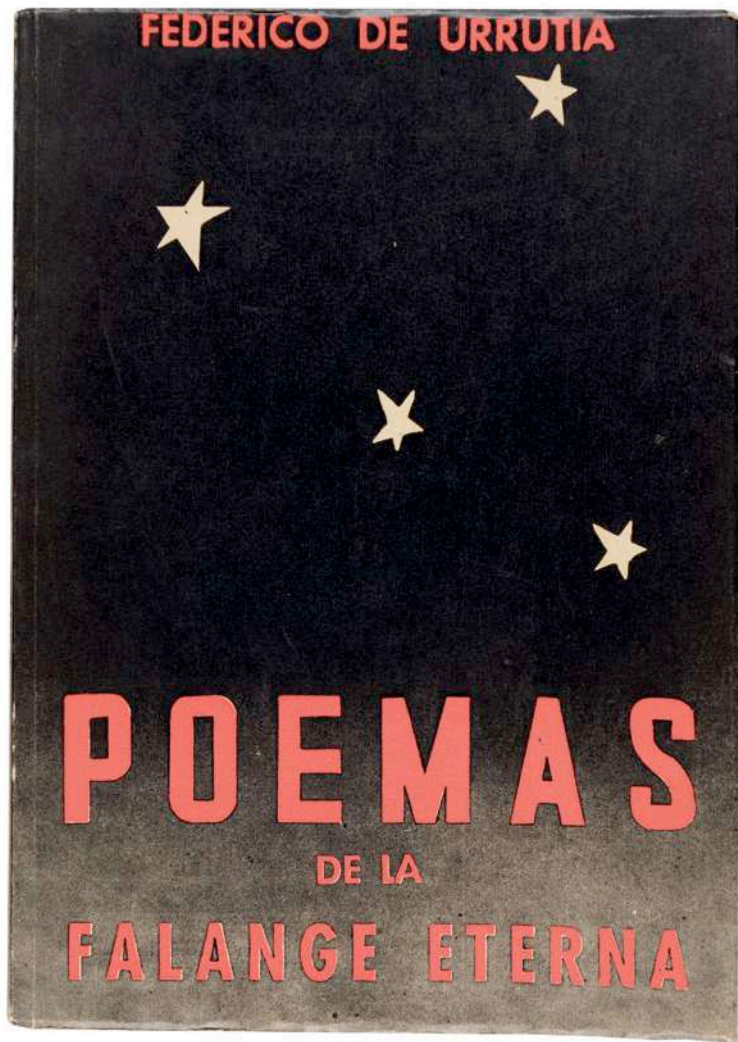
POR LAS ARMAS




DEPARTAMENTO DE PLASTICA
SERVICIO NACIONAL DE PROPAGANDA

*La Patria
el Pan y la Justicia*

J. CABANAS



Federico de Urrutia
Poemas de la Falange eterna

1938
A. G. Aldus, Santander
Col·lecció particular / Colección particular, València

Federico de Urrutia: «Romance de Castilla en armas», en *Poemas de la Falange eterna* (Santander, A. G. Aldus, 1938, p. 27-30)

«Por la parda geografía / de la tierra castellana / cara al sol de los trigales / los falangistas cantaban.
[...]
El Cid –lucero de hierro– / por el cielo cabalgaba, / con una espada de fuego / en fraguas del sol forjada.
[...]
¡Toda Castilla está en armas! / Madrid se ve ya muy cerca. / ¿No oyes? ¡Franco! ¡Arriba España!
[...]
... Por la parda geografía / de la tierra castellana / clavadas en los fusiles, / las bayonetas brillaban.
El Cid, con camisa azul, / por el cielo cabalgaba...»



CORONA * DE * SONETOS
* EN HONOR *
DE
JOSÉ ANTONIO
* PRIMO DE RIVERA *

EDICIONES JERARQUIA * MCMXXXIX

AA.DD.

*Corona de Sonetos en Honor
de José Antonio Primo de Rivera*

1939

Ediciones Jerarquía, Barcelona

Col·lecció particular / Colección particular, València

415

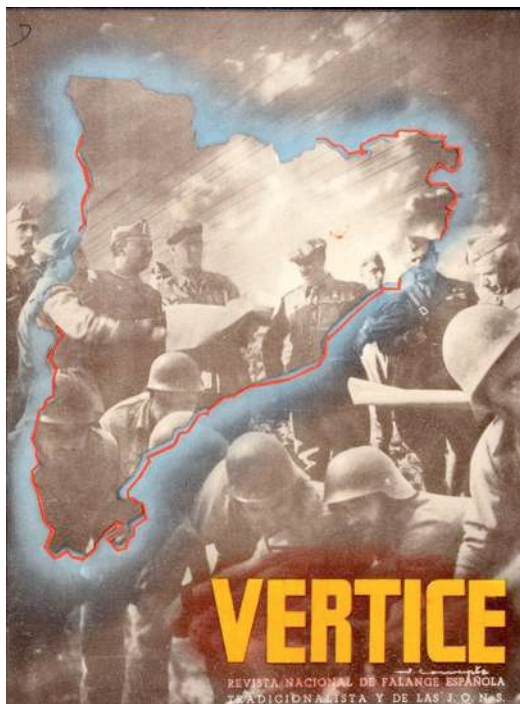


El día del destino ante el Cuartel del espíritu vencedor en Castellón por el claro cielo melancólico con las escuadrillas de la granada española. Los grandes aviones pilotados por una juventud entera por amor a la Patria, al espíritu, al aventura, rabineros en el alta demostración de poder de las espaldas de tierra.



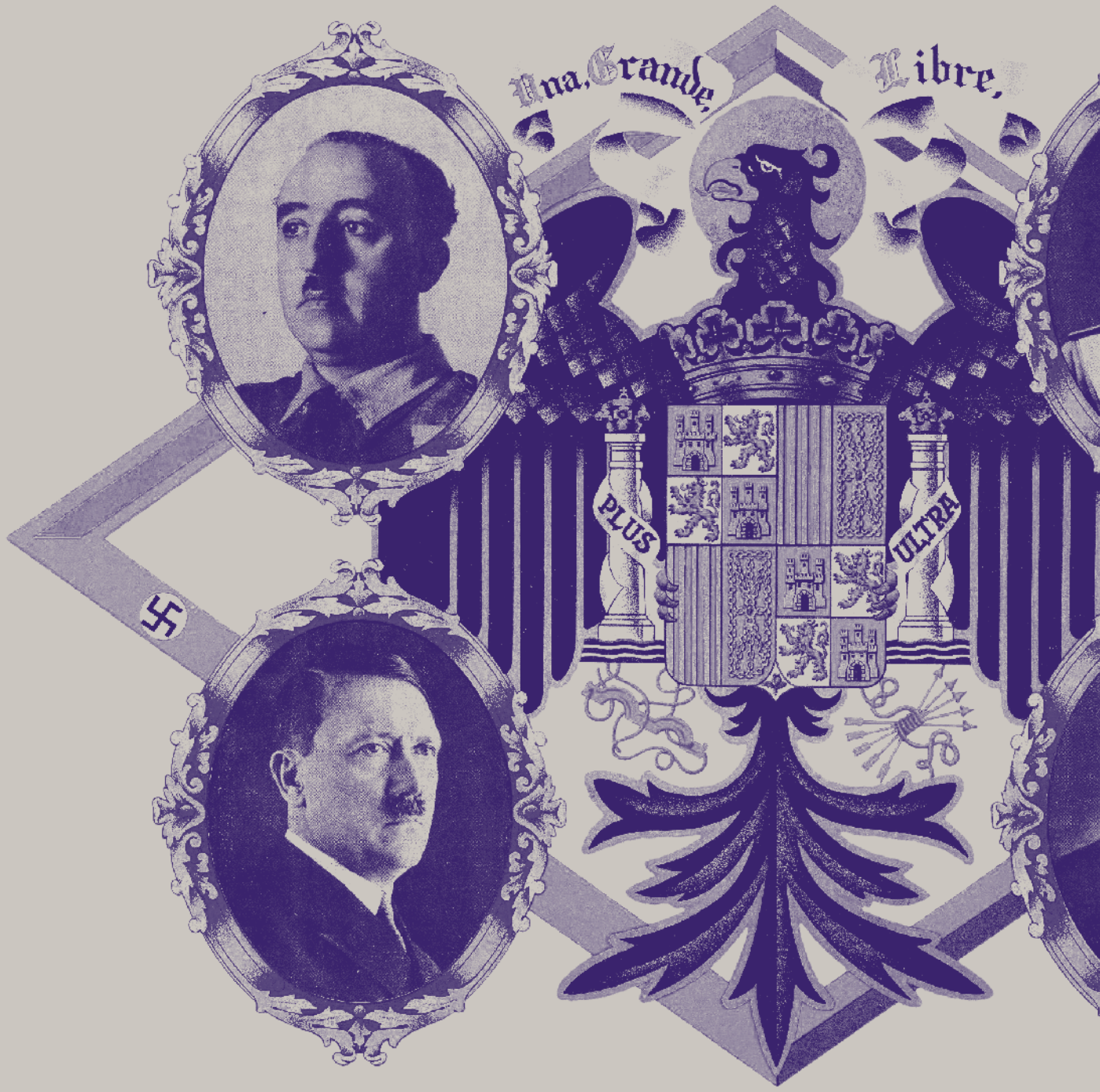
Vértice. Revista de Falange Española Tradicionalista y de las J. O. N. S., nº 20

1939
Diputación de Guipúzcoa y Nueva Editorial
Col·lecció particular / Colección particular, València



Vértice. Revista de Falange Española Tradicionalista y de las J. O. N. S., nº 19

1939
Diputación de Guipúzcoa y Nueva Editorial
Col·lecció particular / Colección particular, València



Una Grande

Libre



PLUS

ULTRA



LA DICTADURA DE FRANCO

A l'Espanya immediatament posterior a la victòria franquista no van desaparèixer del tot els corrents estètics rupturistes, però aquests van ser seguits de manera prou minoritària: fonamentalment per sectors *nacionalsindicalistes* del règim, immersos en l'estructura del partit únic, F.E.T. y de las J.O.N.S., la Falange que Francisco Franco ja havia desactivat políticament durant la Guerra Civil.

LA DICTADURA DE FRANCO

La victòria del *Generalísimo* va suposar la fèrria censura amb caràcter general, i l'autocensura, la repressió o l'exili dels artistes i escriptors d'esquerra, però no va implicar la desaparició total de les estètiques renovadores en l'esfera pública, una part de les quals romangueren aixoplugades en instàncies de la *Nueva España* uniforme i uniformada, un estat on –majorment– no es respirava l'aire de la innovació.

Cal recordar que la Falange va ser neutralitzada políticament, en molt bona part, ja durant la guerra, però van ser justament els falangistes –el component *nacionalsindicalista* del bàndol antirepublicà– els més proclius a les tendències artístiques oberturistes, en paral·lel a la vinculació entre el feixisme italià i l'avantguarda futurista. En tot cas Francisco Franco, el dictador publicitat com a cabdill d'una croada neomedieval –i màxim dirigent de la nova Falange unida amb altres forces– no podia ser qualificat precisament com a modern.

Les manifestacions de modernitat artística al si del règim franquista han de ser enteses, per tant, com a l'expressió d'un corrent prou minoritari, nostàlgic de l'avantguardisme i delerós d'una revolució nacionalsindicalista que, de tan pendent, no va arribar mai.

En la España inmediatamente posterior a la victoria franquista no desaparecieron del todo las corrientes estéticas rupturistas, pero estas fueron seguidas de manera bastante minoritaria: fundamentalmente por sectores *nacionalsindicalistas* del régimen, inmersos en la estructura del partido único, F.E.T. y de las J.O.N.S., la Falange que Francisco Franco ya había desactivado políticamente durante la Guerra Civil.

LA DICTADURA DE FRANCO

La victoria del «Generalísimo» supuso la férrea censura a todos los efectos, y la autocensura, la represión o el exilio de los artistas y escritores de izquierda, pero no implicó la desaparición total de las estéticas renovadoras en la esfera pública, una parte de las cuales permanecieron guarecidas en instancias de la «Nueva España» uniforme y uniformada, un estado donde –mayormente– no se respiraba el aire de la innovación.

Hay que recordar que la Falange fue neutralizada políticamente, en muy buena parte, ya durante la guerra, pero fueron justamente los falangistas –el componente *nacionalsindicalista* del bando anti-republicano– los más proclives a las tendencias artísticas aperturistas, en paralelo a la vinculación entre el fascismo italiano y la vanguardia futurista. En todo caso Francisco Franco, el dictador publicitado como caudillo de una cruzada neo-medieval –y máximo dirigente de la nueva Falange unida con otras fuerzas– no podía ser calificado precisamente como moderno.

Las manifestaciones de modernidad artística en el seno del régimen franquista han de ser entendidas, pues, como la expresión de una corriente bastante minoritaria, nostálgica del vanguardismo y deseosa de una revolución nacionalsindicalista que, de tan «pendiente», no llegó nunca.

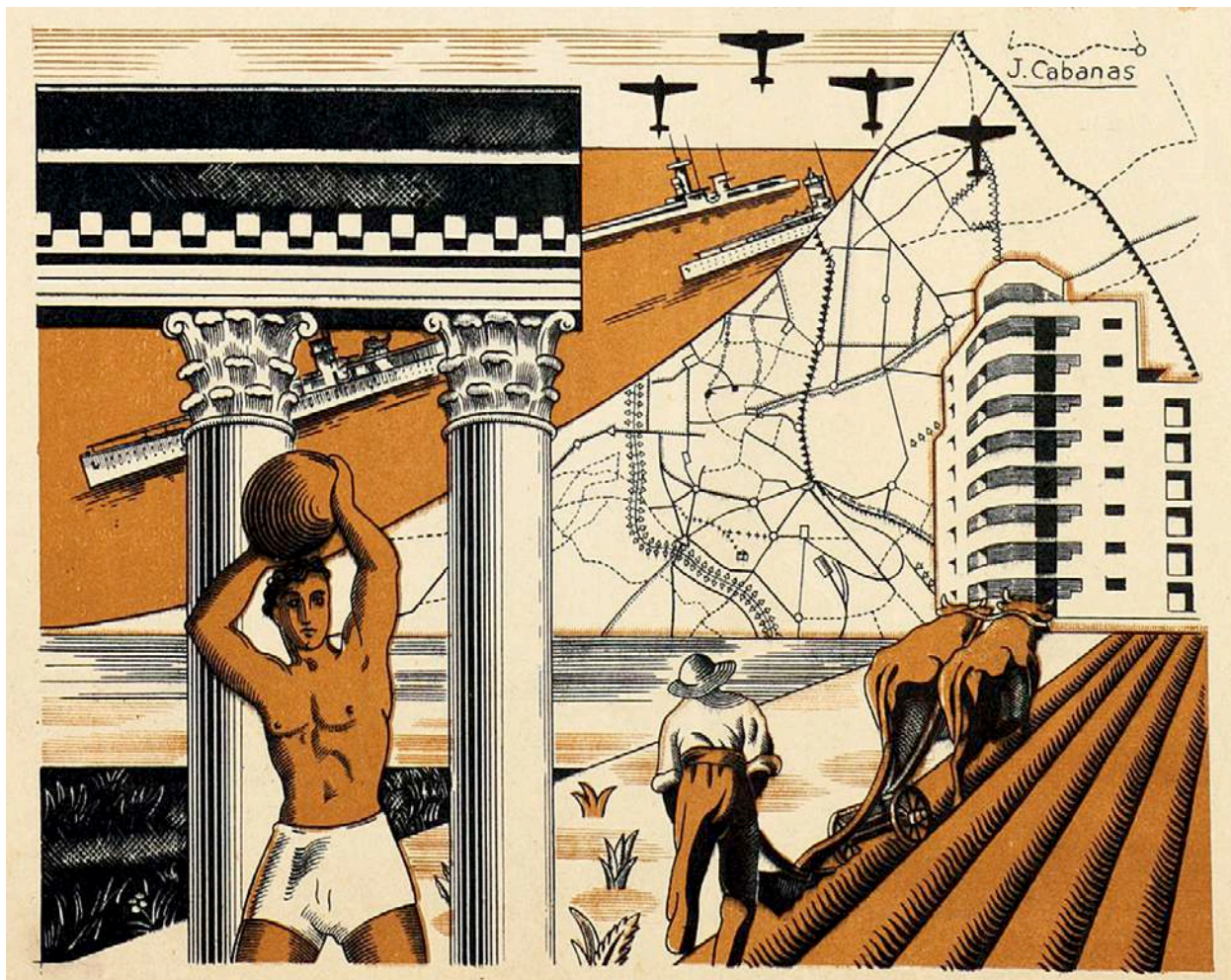


Juan José Barreira (1888-1957)
Gran Fira de València 1939 Any de la Victòria
Gran Feria de Valencia 1939 Any de la Victòria

1939
 157 x 106 cm
 paper / papel
 Edita: Ajuntament de València
 Imp. y Lit. Ortega, València
 Arxiu General i fotogràfic de la Diputació de València
 Cartells b65/28

En aquest cartell la llauradora valenciana apareix alada com a referència a la victòria de Franco.

En este cartel la labradora valenciana aparece alada como referencia a la victoria de Franco.



Juan Cabanas (1907-1979)
Nacionalindicalisme (detall)
Nacionalindicalismo (detalle)

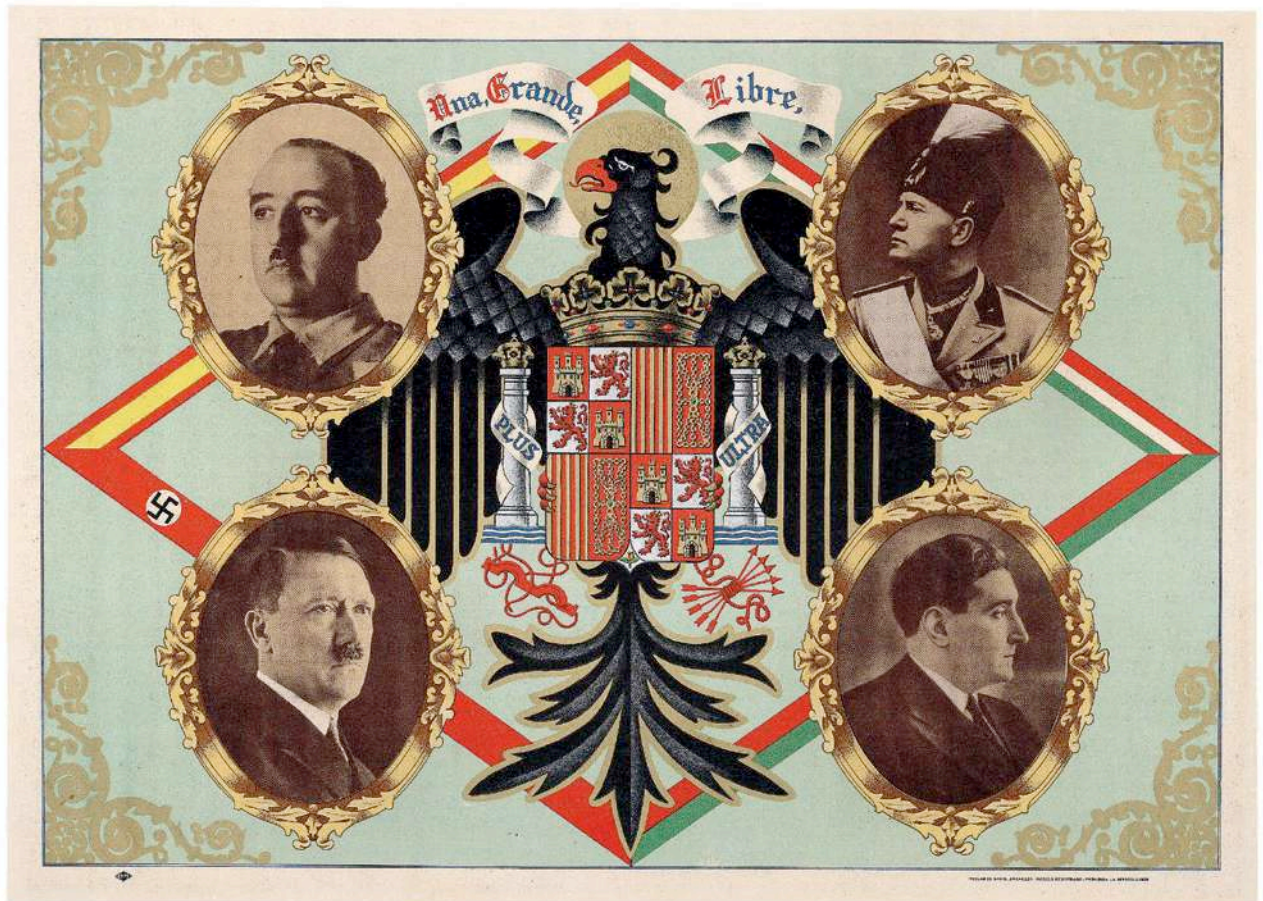
1940

paper / papel

Edita: Servicio Nacional de Propaganda. Departamento de Plástica

Arxiu General i Fotogràfic de la Diputació de València

Cartells b65/13



*Una, Gran, Lliure [l'escut de l'Espanya franquista -aprovat el 1938-
envoltat dels retrats de Franco, Mussolini, Hitler i Salazar]*

*Una, Grande, Libre [el escudo de la España franquista -aprobado en
1938- rodeado de los retratos de Franco, Mussolini, Hitler y Salazar]*

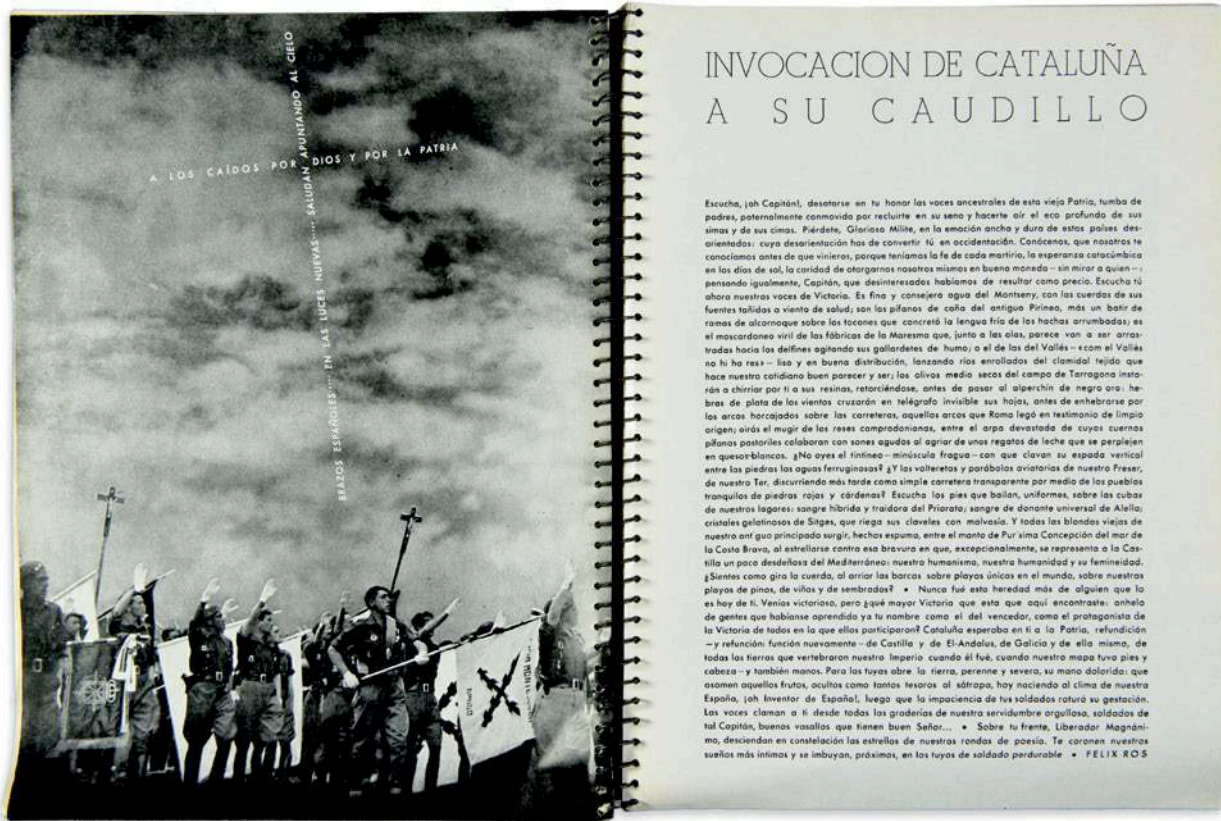
1938-1942

93 x 69 cm

paper / papel

Edita: Reclamos Gavín, Saragossa / Zaragoza

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Centro Documental de la Memoria
Histórica



INVOCACION DE CATALUÑA A SU CAUDILLO

Escucha, ¡oh Capitán!, desatarse en tu honor las voces ancestrales de este viejo Patria, tumba de padres, potencialmente conocida por reclutar en su seno y hacerte oír el eco profundo de sus simas y de sus cimas. Fíjate, Glorioso Millie, en la emoción ancha y dura de estos países desorientados: cuya desorientación has de convertir tú en occidentación. Condénanos, que nosotros te conocimos antes de que vinieras, porque teníamos la fe de cada martirio, la esperanza catacumbica en los dios de sol, la caridad de otorgarnos nosotros mismos en buena moneda - sin mirar a quien - pensando igualmente, Capitán, que desinteresados habíamos de resultar como precio. Escucha tú ahora nuestras voces de Victoria. Es fina y conmovedora agua del Monterey, con las cuerdas de sus fuentes talladas a viento de salud, son los pifanos de caño del antiguo Pirineo, más un batir de ramos de alcornoque sobre los tocamos que concretó la lengua fría de los hechos arrumbados; es el mascaroneo viril de las fábricas de la Maresma que, junto a las olas, parece van a ser arrastradas hacia los delphinés agitando sus gallardetes de humo; o el de los del Vallés - «com el Vallés no hi ha res» - lisa y en buena distribución, lanzando rias empujados del claudal lejido que hace nuestro caudillo buen parecer y ser; los olivos medio secos del campo de Terrogona instauran a chirriar por ti a sus resinas, retoriéndose, antes de pasar al alperchín de negro oro; hebras de plata de los vientos cruzarán en telegrafo invisible sus hojas, antes de enhebrarse por los arcos horcajados sobre las carreteras, aquellos arcos que Roma legó en testimonio de limpio origen; avísá el mugir de las reses compradonanas, entre el arpa devastada de cuyos cuernos pifanos pastoriles colaboran con sonos agudos al oírse de unos regatos de leche que se perplejan en queso blancos. ¿No oyes el tintineo - minúscula fragua - con que clavan su espada vertical entre las piedras las aguas ferruginosas? ¿Y las volteretas y parábolas aviatorias de nuestro Fresser, de nuestro Ter, descubriendo más tarde como simple carretera transparente por medio de los pueblos tranquilos de piedras rojas y cárdenas? Escucha los pies que bailan, uniformes, sobre las cubas de nuestros lagares: sangre híbrida y traidora del Pirarato; sangre de donante universal de Allelia; cristales gelatinosos de Sitges, que riegan sus claviles con malivada. Y todas las blondas viejas de nuestro antío principado surgen, hechas espuma, entre el manto de Purísima Concepción del mar de la Costa Brava, al estrellarse contra esa bravura en que, excepcionalmente, se representa a la Castilla un poco desdoblada del Mediterráneo: nuestro humanismo, nuestra humanidad y su femineidad. ¿Sientes como gira la cuerda, al arriar los barcos sobre playas únicas en el mundo, sobre nuestros playas de pinos, de villas y de sembrados? • Nunca fué esta heredad más de alguien que lo es hoy de ti. Venias victorioso, pero ¿qué mayor Victoria que esta que aquí encontraste: anhela de gentes que habías aprendido ya tu nombre como el del vencedor, como el protagonista de la Victoria de todos en la que ellos participaron? Cataluña esperaba en ti a la Patria, refundición - y refundición: función nuevamente - de Castilla y de El-Andalus, de Galicia y de ella misma, de todas las tierras que vertebraron nuestro Imperio: cuando él fué, cuando nuestro mapa tuvo pies y cabeza - y también mano. Para los tuyos abre la tierra, perenne y severa, su mano dolorida: que escamen aquellos frutos, ocultos como tantos tesoros al sótano, hoy naciendo al clima de nuestra España, ¡oh Inventor de Español!, luego que la impaciencia de tus soldados rotará su gestación. Las voces claman a ti desde todos los gradientes de nuestro servidumbre orgullosa, soldados de tal Capitán, buenos vasallos que tienen buen Señor... • Sobre tu frente, Liberador Magnánimo, descendían en constelación los estrellas de nuestros rondas de poesía. Te coronen nuestros sueños más íntimos y se imbuyan, próximos, en los tuyos de soldado perdurable • FELIX ROS

Poema visual i gràfic de Carles Sindreu

Ramon Marinello (dir.): *Homenaje de Cataluña liberada a su Caudillo Franco*, vol. 1

1939

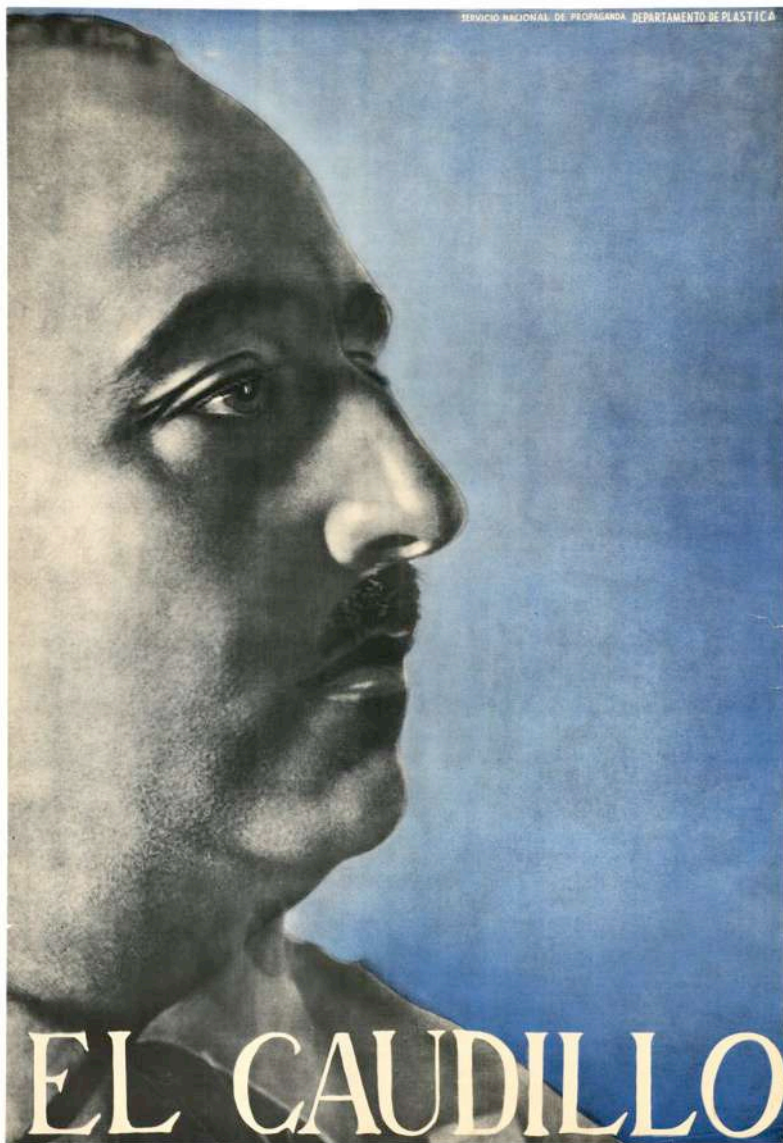
Ediciones del Fomento de la Producción Nacional, Barcelona

Biblioteca de Catalunya, Barcelona

Ramon Salvo Torres («1939-1940. Els dos àlbums de d'*Homenaje de Cataluña liberada a su Caudillo Franco* i les primeres mostres de poesia d'avantguarda a la postguerra», *Revista de Catalunya*, nº 112, novembre de 1996):

«La base dels dos àlbums d'*Homenaje de Catalunya liberada a su Caudillo Franco* és, diem-ho net i curt, una mostra d'adhesió pública de Catalunya al nou Règim, «la adhesió de todos los valores vitales catalanes a su libertador el Generalísimo del Ejército victorioso» que proclamava el primer anunci aparegut a «Destino». En aquests valors són en comunió fraternal aquells poetes, escriptors, comerciants, industrials, i institucions laiques, religioses, oficials i locals, representants dels qui volien «una Nueva España». A tall d'exemple podem veure uns

fragments dels textos que acompanyen alguns dels anuncis: «Caudillo: Te ofrecemos por medio de este álbum la adhesión, disciplina y obediencia» (Productores de vidrio hueco); «El gremio de patronos panaderos se adhiere en esta hora venturosa en que se reanuda gloriosamente la Historia de España, al homenaje que Cataluña liberada tributa a su invicto caudillo Franco», o el títol de l'article de Félix Ros: *Invocación de Cataluña a su Caudillo*. Però no és tan simple, *Homenaje de Cataluña liberada a su Caudillo Franco* és també una autopropaganda per a aquells qui la van subvencionar ja que, paral·lelament, el que pretén és mostrar i potenciar una determinada Catalunya».



Anònim / Anónimo

El Cabdill

El Caudillo

1939

97 x 67 cm

paper / papel

Edita: Servicio Nacional de Propaganda. Departamento de Plástica

Arxiu General i Fotogràfic de la Diputació de València

Cartells b65/22

La posició del cap remet, quasi del tot, al disseny dels primers segells de correus d'Espanya que portaren com a motiu principal el retrat de Francisco Franco. L'esmentada emissió postal va aparèixer l'any 1939 i va tindre seqüeles fins al 1953.

La posición de la cabeza remite, casi del todo, al diseño de los primeros sellos de correos de España que llevaron como motivo principal el retrato de Francisco Franco. La citada emisión postal apareció en 1939 y tuvo secuelas hasta 1953.

Fuero del Trabajo (9 de marzo de 1938):

«Renovando la tradición católica de justicia social y alto sentido humano que informó la legislación de nuestro glorioso pasado, el Estado asume la tarea de garantizar a los españoles la Patria, el Pan y la Justicia.

[...]

Y partiendo de una concepción de España como unidad de destino, manifiesta, mediante las presentes declaraciones, su designio de que también la producción española, en la hermandad de todos sus elementos, constituya una unidad de servicio a la fortaleza de la Patria y al bien común de todos los españoles.

[...]

I.3

El derecho de trabajar es consecuencia del deber impuesto al hombre por Dios, para el cumplimiento de sus fines individuales y la prosperidad y grandeza de la Patria».

Anònim / Anónimo
!!Franco!!

1939?

91 x 60 cm

paper / *papel*

Edita: D. E. P. P.

Arxiu General i Fotogràfic de la Diputació de València

Cartells b65/15



iiFRANCO!!



Anònim / Anónimo

«De ahora y para siempre...» *Ramon Serrano Suñer*

1939

49 x 33 cm

paper / *papel*

Edita: Servicio Nacional de Propaganda. Departamento de Plástica

Arxiu General i Fotogràfic de la Diputació de València

Cartells. Carpeta 2 n° 24



Anònim / Anónimo

«No nos miréis con recelo...» *Raimundo Fernández Cuesta*

1939

49 x 33 cm

paper / *papel*

Edita: Servicio Nacional de Propaganda. Departamento de Plástica

Arxiu General i Fotogràfic de la Diputació de València

Cartells. Carpeta 2 n° 23



Anònim / Anónimo

«Basta de izquierdas y de derechas...» [José Antonio] Primo de Rivera

1939

48 x 33 cm

paper / paper

Edita: Servicio Nacional de Propaganda. Departamento de Plástica

Sociedad General de Publicaciones

CRAI Biblioteca Pavelló de la República (Universitat de Barcelona)

Anònim / Anónimo

Glòria als que vessaren la seua sang per Espanya i el seu Cabdill Franco

Gloria a los que derramaron su sangre por España y su Caudillo Franco

s/d

100 x 70 cm

paper / papel

Edita: Servicio Nacional de Propaganda. Departamento de Plástica

CRAI Biblioteca Pavelló de la República (Universitat de Barcelona)

Juntament a la bandera monàrquica espanyola finalment abraçada pels insurrectes el 1936, en el cartell figuren la bandera roja i negra de la Falange i la creu de Borgonya roja sobre fons blanc dels carlins (majorment navarresos), aquests últims la branca *tradicionalista* del règim franquista.

Com en altres cartells anteriors amb proclames d'ultradreta o de dreta extrema, en aquesta composició la figuració d'Espanya és un mapa: ací els perfils cartogràfics són molt correctes, però la propaganda de dretes va utilitzar també mapes molt més esquemàtics i/o esquinçats.

Juntamente a la bandera monárquica española finalmente abrazada por los sublevados en 1936, en el cartel figuran la bandera roja y negra de la Falange y la cruz de Borgoña sobre fondo blanco de los carlistas (mayormente navarros), estos últimos la rama tradicionalista del régimen franquista.

Como en otros carteles anteriores con proclamas de ultraderecha o de derecha extrema, en esta composición la figuración de España es un mapa: aquí los perfiles cartográficos son muy correctos, pero la propaganda de derechas utilizó también mapas mucho más esquemáticos y/o desgarrados.

Gloria



FRANCO

Y SU CAUDILLO

ESPAÑA

A LOS QUE DERRAMARON SU SANGRE POR

José Américo (1915-1988)

1940 València. Festivitat de Sant Josep. Típiques Falles

1940 Valencia. Festividad de San José. Típicas Fallas

1940

160 x 115 cm

guaix i aerografia; pigments, goma aràbiga i paper / gouache y aerografía; pigmentos, goma arábica y papel

Original presentat a concurs / Original presentado a concurso

Ajuntament de València. Museu Faller

Alguns elements del disseny, com el traçat dels ninots o la forma de les barraques del fons remetien a estètiques renovadores.

Per altra part, sorprén la superposició visual de la bandera de València sobre l'espanyola –que s'hi veu molt poc– en una data tan pròxima a la victòria franquista: durant les falles d'aquell any, 1940, el governador civil –Francisco Javier Planas de Tovar– aconseguí de la Junta Central Fallera (JCF), sota irades amenaques de presó, la retirada de totes les senyeres penjades als carrers per a la celebració de les festes. S'ha de saber que, com recorda un dels fundadors de la JCF, Emili Camps, a la ciutat de València les banderes espanyoles de tela costaven de llogar una pesseta cadascuna, mentre que les valencianes eren quasi set vegades més barates: el lloguer n'era de 15 cèntims.

Algunos elementos del diseño, como el trazado de los ninots o la forma de las barracas del fondo remitian a estéticas renovadoras.

Por otra parte, sorprende la superposición visual de la bandera de Valencia sobre la española –que se ve muy poco– en una fecha tan próxima a la victoria franquista: durante las fallas de aquel año, 1940, el gobernador civil –Francisco Javier Planas de Tovar– consiguió de la Junta Central Fallera (JCF), bajo airadas amenazas de prisión, la retirada de todas las senyeres colgadas en las calles para la celebración de las fiestas. Se ha de saber que, como recuerda uno de los fundadores de la JCF, Emili Camps, en la ciudad de Valencia las banderas españolas de tela costaban de alquilar una peseta cada una, mientras que las valencianas eran casi siete veces más baratas: su alquiler era de 15 céntimos.



Amérigo

1940

VALENCIA

FESTIVIDAD DE SAN JOSE

TIPICAS FALLAS

DEL 1 AL 1 DE MARZO



Ricard Boix (1904-1994)

Pastoral

1940

23,7 x 26,4 x 3 cm

marbre blanc / *mármol blanco*

Museu de la Ciutat. Ajuntament de València



Genaro Lahuerta (1905-1985)

Mariners

Marineros

1939

32 x 48,5 cm

aiguada sobre paper / *acuarela sobre papel*

Collecció Pérez Rojas, València



Rafael Rubio Vernia (1923 - 1986)

El herrero i la seua família

El herrero y su familia

s/d

46 x 20 x 34 cm

bronze / bronce

Servei d'Administració de Patrimoni i Manteniment.

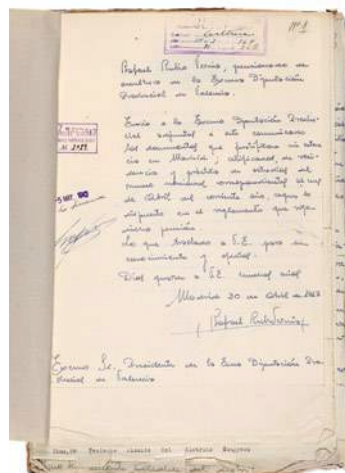
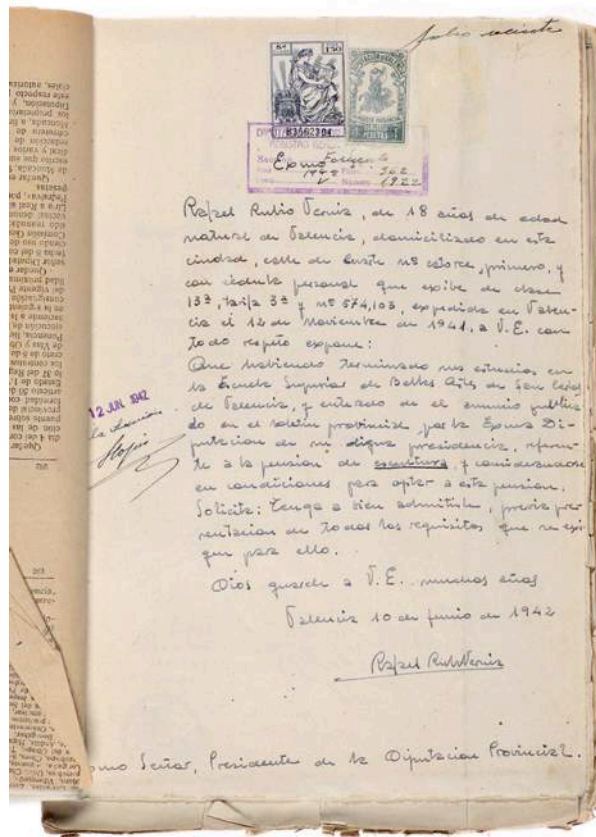
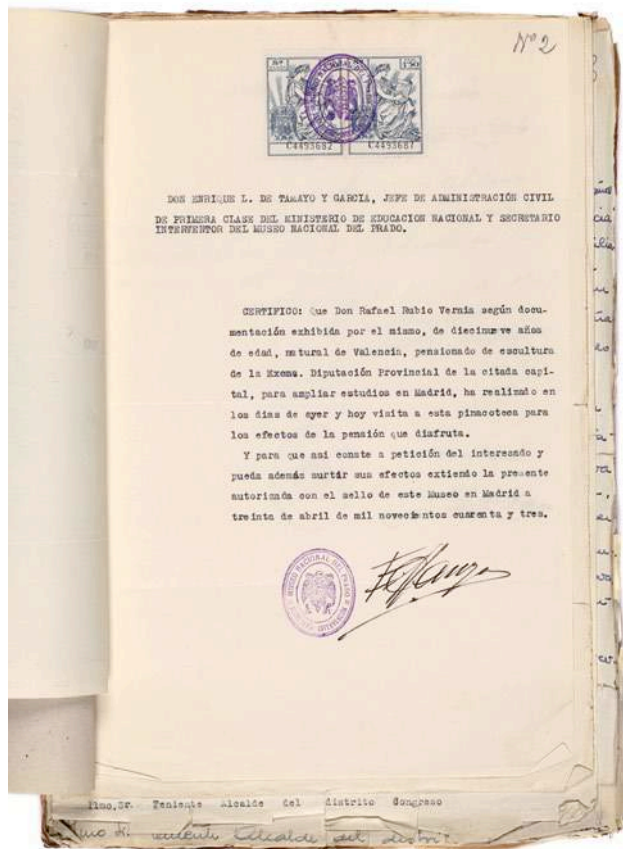
Diputació de València

Aquesta obra constitueix un recordatori cap a una nissaga d'escultors valencians: Robustiano Rubio Rosell (1880-?), Rafael Rubio Rosell (1882-1941), Roberto Rubio Rosell (1886-1962), Rafael Rubio Vernia (1923-1986), Vicente Rubio Vernia (1926-1997) i Alejandro Rubio Muñoz (1958-).

Esta obra constituye un recordatorio hacia un linaje de escultores valencianos: Robustiano Rubio Rosell (1880-?), Rafael Rubio Rosell (1882-1941), Roberto Rubio Rosell (1886-1962), Rafael Rubio Vernia (1923-1986), Vicente Rubio Vernia (1926-1997) y Alejandro Rubio Muñoz (1958-).

Sollicitud de Rafael Rubio Vernia a la Diputació de València, certificat d'ampliació d'estudis a Madrid i document justificatiu de la seua estada
Solicitud de Rafael Rubio Vernia a la Diputación de Valencia, certificado de ampliación de estudios en Madrid y documento justificativo de su estancia

Arxiu General i Fotogràfic de la Diputació de València
 Diputació. E.8.4.5. Caixa 4, exp. 10



Rafael Rubio Vernia era fill de Rafael Rubio Rosell i va sol·licitar la pensió d'escultura de la Diputació de València el 1942, al poc de la mort de son pare: l'esmentat any és la més tardana de les dos fites cronològiques d'aquesta exposició, justament quan -amb posterioritat al parèntesi de la Guerra Civil- la corporació provincial valenciana va recomençar les convocatòries de pensions artístiques.

Rafael Rubio Vernia era hijo de Rafael Rubio Rosell y solicitó la pensión de escultura de la Diputación de Valencia en 1942, al poco de la muerte de su padre: dicho año es el más tardío de los dos hitos cronológicos de esta exposición, justamente cuando -con posterioridad al paréntesis de la Guerra Civil- la corporación provincial valenciana recomenzó las convocatorias de pensiones artísticas.



José Calandín Guzmán
XX Fira Mostrari Internacional València
XX Feria Muestrario Internacional Valencia

1942
97 x 68 cm
paper / papel
Edita: FMI
Lit. S. Durá, València
Arxiu General i Fotogràfic de la Diputació de València
Cartells b65/45

El caduceu d'Hermes o Mercuri s'orna, en aquest cartell, no de les serps a l'ús, sinó d'unes cintes amb contingut vexil·lògic: en el disseny apareixen destacades les banderes d'Espanya i Portugal –els estats del *Pacto Ibérico*– i les de les potències de l'Eix, és a dir, l'Alemanya hitleriana, la Itàlia de Mussolini i el Japó posterior a Pearl Harbour.

El caduceo de Hermes o Mercurio se orna, en este cartel, no de las serpientes al uso, sino de unas cintas con contenido vexilológico: en el diseño aparecen destacadas las banderas de España y Portugal –los estados del Pacto Ibérico– y las de las potencias del Eje, es decir, la Alemania hitleriana, la Italia de Mussolini y el Japón posterior a Pearl Harbour.



Antonio Ballester Vilaseca, o Tónico Ballester (1910-2001)
Mascareta en homenatge a l'escultor Vergara
Mascarilla en homenaje al escultor Vergara

1944
28 x 18,5 x 5 cm
terracuita daurada / terracota dorada
IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat. Dipòsit Ana Ballester

Jorge Ballester («La posguerra, el exilio y el retorno a España de Antonio Ballester», en AA.DD.: *Antonio Ballester. Esculturas y dibujos*, València, IVAM· Institut Valencià d'Art Modern, 2000, p. 69-72):

«Mi padre, el escultor Antonio Ballester, sale de la Cárcel Modelo de Valencia en 1940, en la que fue recluso, como tantos otros, bajo la cínica acusación de “auxilio a la rebelión” por los propios sublevados contra el gobierno legítimo y democrático de la República española.

[...] Antonio –los amigos y familiares le llaman Tónico– logra dejar la prisión en una “libertad” provisional frágil y mezquina.

[...] la atmósfera opresiva de la inmediata y negra posguerra le ahoga constantemente, máxime para un marxista como él que se ve obligado a realizar exclusivamente escultura religiosa tradicional, sin poder continuar con sus interrumpidas obras vanguardistas de los años republicanos.

[...] Pero salir de aquella España, con las fronteras cerradas bajo siete llaves y con Hitler pisoteando media Europa, dificultaba enormemente tal deseo. Y además represaliado, despojado arbitrariamente de su cátedra, vigilado y pendiente de juicio.

Durante el quinquenio (1940-1945) ejecuta obras para diversas iglesias [...], y en cuanto a escultura personal [...] la *Mascarilla en homenaje al escultor Vergara* (de 1944)».



Josep Segrelles (1885-1969)
Retrat del General Francisco Franco Bahamonde
Retrato del General Francisco Franco Bahamonde

s/d
99 x 77,5 cm
oli sobre tela / óleo sobre tela
Museo Histórico Militar de Valencia

Jaime Millás, 23-VI-1981

«Los restos mortales del diseñador gráfico Arturo Ballester, uno de los grandes cartelistas españoles del siglo XX, recibieron ayer sepultura en el cementerio civil de Valencia, tres nichos a la derecha de donde está enterrado su amigo Vicente Blasco Ibáñez. A los 89 años, su vida se truncó para ser despedido con el completo abandono de los compañeros de su generación y sin familiares que resuelvan su herencia. La quincena de personas que ayer contemplaba, a mediodía, cómo el féretro entraba en el nicho, era todo el homenaje de sus amigos republicanos y cenetistas, de las fuerzas vivas de la cultura valenciana.

[...]

El presidente de la Corporación, Manuel Girona; los concejales Millán y Real, los intelectuales y artistas Vicent Ventura, Andreu Alfaro, Arturo Heras dieron el último adiós a uno de los cartelistas más importantes del siglo XX, que revolucionó el diseño del período de entreguerras [...]».

EPÍLEG COMPLET EPÍLOGO COMPLETO

Murió en Valencia Arturo Ballester, uno de los grandes diseñadores gráficos españoles. Tenía 89 años, falleció en la pobreza y 15 personas fueron a su entierro.

Jaime Millás. *El País*, València, 23 de juny / junio de 1981. Ara / ahora en Jaime Millás: *Crónicas de la transición valenciana (1972-1985)*, Diputació de València · Institució Alfons el Magnànim, València, 2015, p. 353-355.

Los restos mortales del diseñador gráfico Arturo Ballester, uno de los grandes cartelistas españoles del siglo XX, recibieron ayer sepultura en el cementerio civil de Valencia, tres nichos a la derecha de donde está enterrado su amigo Vicente Blasco Ibáñez. A los 89 años, su vida se truncó para ser despedido con el completo abandono de los compañeros de su generación y sin familiares que resuelvan su herencia. La quincena de personas que ayer contemplaba, a mediodía, cómo el féretro entraba en el nicho, era todo el homenaje de sus amigos republicanos y cenetistas, de las fuerzas vivas de la cultura valenciana.

«Esta tarjeta sirve para comunicar al señor lapidario», dejó escrito al artista de piedra Hipólito González, «cuando llegue su momento, para el fin de que sea este señor el encargado de quitar y después colocar la lápida, puesto que es él quien la puso por primera vez. Este señor lapidario se encuentra informado de este asunto». Hipólito González había enterrado al único hijo de Ballester en 1941, cuyos huesos se veían ayer convertidos en polvo, y a su esposa Concepción Aucejo Gallent. «Quiero que mi cuerpo sea enterrado en el cementerio Municipal de Valencia y en el nicho de mi propiedad... donde están los restos de mi esposa». Este párrafo consta en una carta de papel barba, escrita en julio de 1975, que recoge su última voluntad.

Una cirrosis hepática, complicada con un proceso neumónico, le ocasionó la muerte en el Hospital Provincial de Valencia, a las 15.30 horas del viernes último. «Yo tampoco estoy aquí», le dijo dos días antes de morir a la asistente social, Elpidia Giménez, que ha atendido al pintor durante los dos últimos años de su vida. «No me dejen que me muera. Vaya a la Diputación Provincial». El deseo de Ballester de que su obra fuera donada a la Diputación para contemplación colectiva fue una de las preocupaciones más persistentes en su ocaso vital.

Del depósito de cadáveres del hospital salió el furgón funerario, cubierto por dos grandes coronas, una, con la inscripción «Tus amigos no te olvidan»; otra, con la bandera de las cuatro barras de la Diputación de Valencia. El presidente de la Cor-

poración, Manuel Girona; los concejales Millán y Real, los intelectuales y artistas Vicent Ventura, Andreu Alfaro, Arturo Heras dieron el último adiós a uno de los cartelistas más importantes del siglo XX, que revolucionó el diseño del período de entreguerras. La ausencia de familiares llamó la atención, aunque Ballester, desaparecidos su esposa e hijo, decía: «No trato con mi familia. Para mí no tengo familia».

Prácticamente ciego y paralítico, Arturo Ballester tuvo que salir de su estudio, en la calle del Conde de Salvatierra, en el barrio del ensanche modernista de Valencia, para morir en el hospital. Vivía humildemente. Desde hace pocos años la Diputación le gestionó una pensión de 13.000 pesetas. La propietaria del piso donde Ballester daba algunas clases de pintura y dibujaba tarjetas postales para sobrevivir en su duro exilio interior, al conocer su muerte, ha colocado en la puerta el cartel de «Precintado», hasta que se clarifique la herencia. Aunque no tiene validez legal, es un síntoma de la iniciativa tomada por la Diputación y Ayuntamiento hasta que el Juzgado realice las diligencias de prevención de abintestato y se efectúe un inventario y se decida donarlo a la Corporación provincial, última voluntad de Ballester, según las personas más próximas al pintor, aunque no ha dejado testamento escrito.

Como último homenaje, el concejal de Cultura, Fernando Millán, propondrá a la comisión de Cultura el viernes próximo rotular una calle de Valencia y nombrarle hijo adoptivo de la ciudad. Arturo Ballester fue uno de los miembros más destacados de los diseñadores, que en los años veinte revolucionó el grafismo español. Aunque adquirió su formación académica en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, eligió el arte vinculado a los intereses de las masas: carteles, ilustraciones, anagramas comerciales, portadas de libros.

Mantuvo una especial amistad con Vicente Blasco Ibáñez, al que ilustró numerosos libros, y con los republicanos de la época. Por otro lado, durante la guerra civil hizo carteles para la CNT-AIT, así como para los partidos de izquierda y Gobierno republicano. En esta época mantuvo una fuerte vinculación con la vanguardia artística valenciana.

RECORREGUT A TRAVÉS DE LA CREACIÓ ARTÍSTICA VALENCIANA DELS ANYS TRENTA¹

TEXT:

Francisco Javier Pérez Rojas
Càtedra Pinazo
Universitat de València

Les perioditzacions històriques efectuades per a fragmentar i delimitar el passat, amb la finalitat de fer-li la dissecció en un context concret, solen prendre en ocasions com a punts de referència o línies divisòries guerres, postguerres, revolucions, contrarevolucions, invasions, caigudes de règims, crisis econòmiques, descobriments... Tot i que aquests fets resulten vàlids per a dividir i subdividir el passat obrint o tancant cicles històrics, tenen un valor relatiu si intenten aplicar-se d'una manera concloent a la història de la cultura i la creació artística. Una relativitat que no significa negar l'evolució o concreció d'unes formes o visió en un marc polític i social determinat, sinó subratllar que es tracta de fenòmens complexos amb imbricacions de tot tipus, encara que una situació política especial o d'emergència, com la de la Guerra Civil Espanyola, pot impulsar altres continguts i compromisos. Les situacions excepcionals de guerra tendeixen a dibuixar amb més precisió uns paràmetres estètics que determinen un tipus d'art més d'acord amb una ideologia, a la qual pot servir d'element de suport o propaganda. Amb tot, l'esperit creador i crític tractarà de desenvolupar altres formes i expressions al marge del preestablert, que amb freqüència s'erigeixen en vies de ruptura i experimentació. L'estalinisme, el nazisme i el maoisme són exemples de pes que corroboren el desenvolupament d'un art oficialista que rebutja de pla les vies més experimentals a què pot conduir la llibertat creativa. Però no hi ha cap regla estricta que siga vàlida per a mesurar-ho tot amb el mateix patró. L'oficialitat dels règims democràtics i el món del capitalisme no han sigut tampoc indiferents a les expressions d'exaltació del poder i a l'ús d'uns mecanismes de control, però davant les fèrries dictadures les societats democràtiques ofereixen un horitzó més ampli en el qual l'esperit creatiu i crític pot desenvolupar-se sense coartades ni emmascarament, però aquest marc no impedeix tampoc que l'escàndol i el rebuig se suscite per motius morals o polítics, com tantes vegades ha succeït. Al capdavall, l'actitud bèl·ligerant i de ruptura ha sigut un dels principals senyals d'identitat de l'avantguarda.

¹ Aquest article arplega en gran mesura lectures, plantejaments, idees i, a vegades, cites textuals, que sobre l'art d'aquest període he desenvolupat en diferents publicacions, els quals es recullen en la bibliografia. Alguns d'ells com els relatius a la il·lustració gràfica a València i el cartell de guerra van ser escrits en col·laboració amb el professor José Luis Alcaide (vegeu Pérez Rojas, 1990, 1991, 1994, 1999, 2001, 2003, 2004, 2005, 2008, 2015 i Alcaide 2010, 2014). Per a desenvolupar alguns aspectes i dades vegeu també els treballs d'Aguilera Cerni, Aznar, Benito Goerlich, Blasco Carrascosa, Brihuega, Agramunt Lacruz, Forment, Galdón, Martínez Ibáñez, Muñoz, Peñín, Pérez Contel, Pérez i Moragón, Pérez Segura, Serra Desfilis i Tomás Ferre, entre altres autors citats en la bibliografia.

El món de la cultura sent des de fa temps una especial predilecció de perioditzar per dècades la història més recent. La moda de la dècada com a cicle suposadament unitari, que convida a la seua anàlisi i estudi, va començar a partir de les revisions que a mitjan anys seixanta es van fer dels anys vint. La divisió per decennis té bastant a veure amb el que es pot considerar com un canvi generacional més accelerat i propi del temps modern. Si ens detenim en aquests detalls és perquè l'exposició que justifica aquest catàleg i el text abasta en gran mesura els anys trenta a València. El marc cronològic s'ha situat entre dues dictadures, però la incidència d'una o l'altra en l'àmbit creatiu tenen un sentit diferent. Tot i que el nucli central d'aquesta mostra és la modernitat republicana, es parteix dels últims anys de la dictadura de Primo de Rivera i s'arriba als primers del franquisme. És obligat en aquest sentit subratllar l'existència d'unes línies o directrius estètiques i artístiques que es projecten d'una fase a l'altra sense una oposició o significat clar. Aquesta consideració prèvia afavoreix trencar una sèrie de tòpics i prejudicis que s'hi han aplicat de manera rígida sobre una sèrie d'expressions i manifestacions del període.

En aquest punt d'arrancada cal incidir en els diferents significats d'una dictadura i l'altra. En els anys centrals de la de Primo de Rivera s'assisteix a la consolidació d'una línia d'impuls avantguardista o modern que venia progressivament desenvolupant-se, i que és ara quan n'aconsegueix la maduresa i normalització. Així doncs, cal partir d'una dictadura en la qual s'assisteix a un procés de modernització artística, que es desenvolupa per descomptat al marge del règim, i que s'accentuarà en els anys del Govern de la República, per a interrompre's d'una manera traumàtica en els anys de l'autarquia, tornar a prendre impuls, a contrapèl, una dècada després de l'acabament de la guerra.

L'avantguarda en un sentit ortodox i de ruptura amb la tradició i l'academicisme té a Espanya una gènesi molt particular que, en conjunt, o en una primera aproximació, no sembla homologable amb la resta de l'art europeu d'avantguarda, sobretot si es tracta d'establir paral·lelismes amb els diferents moviments canònics com ara: fauvisme, futurisme, cubisme, expressionisme, constructivisme, neoplasticisme i altres ismes a l'ús. És clar que en la resta d'Europa aquests moviments tenien també un sentit d'experimentació minoritari i si es desenvolupen és gràcies a una reduïda classe il·lustrada que els brinda suport, perquè el que se sancionava en la resta dels àmbits oficials i burgesos europeus era similar o idèntic al que ací s'elaborava. Tot i que el protagonisme dels artistes hispans va ser decisiu en la gènesi de certs moviments d'avantguarda com el cubisme, en línies generals la incorporació al cubisme va ser entre nosaltres molt més tardana, contràriament al que ocorreria amb el surrealisme, el qual trobaria una acollida i desenvolupament més primerencs, cosa que va tenir molt a veure amb el nou clima cultural i social de final dels anys vint, tot i que en el cas valencià aquest surrealisme va ser bastant residual i limitat. Però la veritat és

que la nostra modernitat reclama una revisió a fons que supere aquesta dependència o criteris d'acomodació a uns compartiments estancs o consideracions només d'índole formal. L'evolució cap a la modernitat dels anys vint a Espanya, i a València en aquest cas concret, es produeix d'una manera bastant generalitzada a partir del desenvolupament d'una sèrie de línies associades en gran mesura a l'estil art déco que triomfa en l'Exposició d'Arts Decoratives i Industrials Modernes de París del 1925. Aquesta mostra, visitada per milions de persones de tots els racons del planeta, va contribuir d'una manera decisiva a la internalització del fenomen estètic, donant lloc al que es podria definir com el primer gran estil modern de masses. Tot i que l'exposat allí havia començat a definir-se uns quinze anys abans, va ser llavors quan es va popularitzar. La fase posterior al 1925 serà la de màxima eclosió i divulgació, i el cubisme, un cubisme ja aplicat i també serià, va ser el gran triomfador en molts camps.

He escrit recentment que d'acord amb l'esperit hedonista d'entreguerres, podria afirmar-se que l'art déco va ser un còctel exquisit que va embriagar amb la seua combinació d'aromes i colors els milions de persones que van visitar l'exposició. I encara que els més puritans en van clamar en contra en nom de la que consideraven la vertadera religió de l'art, el món sencer el va beure i el va esgotar amb deliri durant més de deu anys. Ni la llei seca, ni els rigoristes de l'islam, van aconseguir frenar-ne el consum desenfrenat. Fins i tot l'Església Catòlica va traduir a l'art déco les imatges del santoral, com bé pot veure's en singulars exemples de la nostra imatgeria. Les esglésies i els bordells es van fer art déco, igual que les marededéus i les prostitutes, les marqueses i les modistetes, els feixistes i els comunistes, les classes acabalades i les classes populars, les capitals i els pobles, els cinemes i els cementeris. Fins al 1925 aquest còctel havia sigut exclusiu i minoritari, però a partir d'aquesta data tot va canviar, les masses revoltades van clamar pel seu dret a tastar els plaers de les elits. La societat es va emborratxar d'un beuratge en el qual cabien el jazz i el flamenc, la corba i la recta, la flor i el raig elèctric, allò manual i allò industrial, la quietud i el moviment, l'espiritualitat i el materialisme, allò clàssic i allò barroc, el tròpic i el desert, l'àmbit local i l'universal, el realisme i l'abstracció, allò *chic* i allò torero, la fallera i la *vamp*. I adormida en l'ensopiment dels exquisits beuratges i aromes, la humanitat va caure en una guerra més destructiva que l'anterior, quan van venir a despertar era massa tard. L'Exposició del 1925 era una ciutat de somni, una espècie de mil i una nits plena de centelleigs i transparències, on tot fluïa permanentment tant en la realitat com en la ficció. Però l'esperit art déco, que va triomfar en el certamen que li va donar nom, era ja alguna cosa plenament definida i fixada, com bé ho indica la unitat de tot el conjunt i els productes que es presentaven.

En el cas valencià és inqüestionable el caràcter pioner que tingueren els il·lustradors gràfics en la introducció d'aquesta nova estètica,

o si més no va ser la més visible, sent-ne l'aportació en aquest sentit similar a la de l'escultura, que és l'altre camp en què la creació valenciana va mantenir un inqüestionable nivell. En començar els anys trenta sorgeixen i es mantenen un heterogeni grup de revistes de tot tipus que testimonien en les il·lustracions el fort arrelament del déco com a estil modern des del qual a vegades es plantegen les primeres realitzacions avantguardistes. Fins i tot en algunes publicacions d'orientació sociopolítica més progressista i compromeses (*Estudios, Cuadernos de Cultura*) se'n fa palesa la presència, igual que en certs cartells de la Guerra Civil.

Les obres de Josep Renau i Ricard Boix, que poden veure's en aquesta exposició, denoten el vigor de dos joves creadors, nascuts al començament del segle XX, que plantegen un art nou a partir dels esquematismes i les geometritzacions de l'estil 1925. Confrontem en aquest sentit els arquers de Boix amb els quals Renau pinta per a la cambra de bany d'un il·lustrat valencià en els anys trenta. La modernitat arquitectònica i pictòrica es mantenia en línies generals una mica més dubitativa a València, el regionalisme havia trobat ací un desenvolupament més tardà, però a partir del 1925 aquest va ser també objecte d'un important procés d'actualització formal. No s'ha d'oblidar que el regionalisme va rebre un fort impuls internacional a l'Exposició de París del 1925, on en teoria s'havien prohibit les recreacions historicistes i en cert sentit l'esperit en va perviure encara en la de París del 1937. El que s'estava desenvolupant era un regionalisme més estilitzat que va fomentar també la inspiració en les manifestacions populars, on els arquitectes, dissenyadors i artistes van trobar una valuosa font de models i repertoris (vegeu-ne els casos de Baeschlin o Cort a València). L'estil modern assumeix i actualitza aquestes expressions d'allò autòcton. Entre la infinitud d'exemples sobre aquest tema cal recordar el pavelló de Polònia en Exposició de París del 1925 de Jozef Czajkowski, on aquesta fusió del modern i autòcton produeix un dels resultats més feliços. La ruptura avantguardista en l'Exposició de París del 1925 la portaven en realitat els pavellons de Le Corbusier de L'Esprit Nouveau i el de Rússia de Konstantin Melnikov. Però els triomfadors del certamen del 1925 van ser el cubisme i el regionalisme, que discorren a partir d'ara paral·lels com a fonts privilegiades del nou estil, al qual s'aniran afegint altres expressions més barroques i exòtiques. A aquests corrents se sumen en arquitectura la impregnació de l'expressionisme mendelsshonià i un racionalisme atenuat, com bé s'aprecia en els diversos projectes del Concurs de l'Ateneu de València de 1927, on s'imposa de manera rotunda l'emotiva modernitat de l'obra de Gaspar Blein i Lluís Albert; però allí van portar també les seues propostes altres representants de la nova arquitectura com ara Casto Fernández Shaw i Agustín Aguirre, els quals en aquesta ocasió proposaven versions regionalistes fantasioses. El projecte de Blein i Albert anuncia l'obra que desenvoluparà aquest últim a València, dominant ara un impuls

aerodinàmic que assumeix la fascinació que en aquells anys sentien alguns arquitectes pel gratacel com a expressió metropolitana.

El 1927 és un any significatiu per a plantejar l'intent de finançament d'una tímida modernitat que havia començat a definir-se a València a la fi de la Primera Guerra Mundial. De fet, a la nova generació literària se la coneix com Generació del 27, sent també una data vàlida en la difusió del surrealisme. Com ja s'ha indicat, dos anys abans s'havia inaugurat l'Exposició d'Arts Decoratives i Industrials Modernes de París, i també el 1925 es va inaugurar l'Exposició dels Artistes Ibèrics a Madrid on van participar els valencians Josep Capuz, Enric Climent i Joan Baptista Adsuara. El 1928 s'acaben les obres del Mercat Central de València, que havia dirigit Enric Viedma segons els projectes de Soler i March i Guàrdia Vial; la seua conclusió venia a ser com el tancament d'un primer cicle de dotacions de la ciutat moderna. L'esperit del nou neobarroc s'imposa al Mercat de les Flors, que Xavier Goerlich dissenya el 1927 per a la plaça d'Emilio Castelar (actual plaça de l'Ajuntament). Aquesta plaça del centre urbà renovat, que va impulsar l'alcalde marqués de Sotelo, és la que millor reflecteix en les construccions del seu entorn, l'evolució i els contrastos de l'arquitectura valenciana dels anys vint i trenta, la confrontació entre la qual pot ser l'arquitectura representativa de la dictadura i l'anhel modern dels anys de la República. El neobarroc d'impuls monumental aconsegueix el seu moment culminant el 1929, i tot i que sembla remetre als anys trenta, encara s'alcen edificis molt representatius en aquest corrent, com la Caixa d'Estalvis de València de Gómez Davó, que s'erigeix en referent monumental de la València renovada alhora que reafirma el simbolisme de la banca com a temple dels diners; tendència neobarroca que tindrà continuïtat en la posterior construcció del Banc de València que el 1942 finalitzen Xavier Goerlich, Antoni Gómez Davó i Vicent Traver fent un gir radical al projecte d'un art déco aerodinàmic que Goerlich havia proposat anys abans. Enric Pecourt, l'únic arquitecte valencià d'aquell moment que va mantenir contactes amb el Gatspcap, participa en l'Exposició d'Arquitectura Moderna de la Galeria Dalmau de Barcelona el 1929, amb un projecte de clínica en col·laboració amb Cristóbal Almazán que comporta una de les primeres immersions valencianes en les aigües del racionalisme, malgrat que després els seus projectes a Borriana i València siguen més oscil·lants; curiosament en aquell mateix any Pecourt participa en el concurs d'ampliació de la basílica de la Mare de Déu, un exercici de signe contrari en el qual sintetitza en la mesura del possible el classicisme academicista, tot i que el vencedor seria Vicent Traver amb un megalòman projecte. El 1928 Amadeu Roca pinta *Prestant socors a les víctimes d'un accident automobilístic*, un quadre que aborda un tema urbà des d'una perspectiva més caricaturesca que dramàtica, per part d'un artista de gran ofici que es mantindrà en el vessant d'un realisme suavitzat que no explora les seues potencialitats. El 1928 Renau triomfava a Madrid amb unes composicions art déco que van rebre el calorós

aplaudiment del crític José Francés, arribant a convertir-se en portada de la prestigiosa revista il·lustrada *La Esfera*. No hi ha dubte que aquesta estètica era vista, en les seues expressions més audaces, com una línia d'art nou que reflectia l'esperit de la modernitat. En l'àmbit de la plàstica aquest nou art trencava amb les tendències impressionistes d'arrel sorollista, fortament arrelades a València, i amb un regionalisme o costumisme anecdòtic i sentimental. El 1929 s'imprimeix l'ultradéco cartell de Renau per a la Fira de Juliol, que actualitzava la iconografia de la gropa valenciana i torna a repetir en els cartells de la fira del 1931 i 1933. Segrelles fa el 1929 el primer cartell important de les falles de València, donant solta a un delirant barroquisme fantàstic i oníric que hui cobra plena actualitat al caliu del clima del còmic i la ficció. El mateix 1929 Renau publica una invectiva a la manera de manifest contra l'Exposició d'Art de Llevant (1929). Els dards de la generació de renovadors que irromp en el món de l'art en la segona meitat dels vint anaven dirigits «no cap als vells artistes [...] sinó als *joves-vells*, a l'art dels joves inerts», en franca referència als sorollistes i a les mímesis temàtiques i procedimentals que seguien reiterant-se després de la fi de segle una vegada esgotades les seues possibilitats. El 1929 és també l'any en què es crea la Sala Blava, un espai per a l'exhibició de l'art nou i el debat que pretén dinamitzar la vida artística valència. El jove Antoni Vercher, protagonista de bona part dels dissenys i les il·lustracions del nou setmanari *La Semana Gráfica*, fundat el 1926, fa el 1930 dos exquisits i delicats cartells de PNT, el de *Visitad el Levante español* i el d'*Alicante*. El cartell de la fira del 1931 dissenyat per F. Molina Gallent incideix en un desenvolupament similar de suaus geometries per a presentar a la parella que llueix els vestits regionals.

La pintura valenciana vol oblidar aquells trets tòpics que la feien identificable als ulls dels crítics de fora. Però també la nova pintura espanyola deixa de ser un producte clarament diferenciat en el qual agradava veure l'herència dels mestres del passat. Els temes fan identificables aquestes pintures amb un lloc concret, però no és ja una cosa determinant. Tanmateix, l'anomenada pintura regionalista continua estant present en el medi artístic valencià, però els nous artistes preferien abans sincronitzar amb l'art del seu temps que no mantenir la flama d'una escola valenciana ancorada en un concepte de pintura caduca. L'impressionisme podia seguir interessant, sobretot en la figura de Monet, però la tornada a l'ordre, que tants avantguardistes han experimentat, els ha portat més a atendre preferentment la forma, el dibuix i el volum; redescobreixen Ingres i Corot alhora que arriben els efectes d'un cubisme neutre ja més assimilable.

La senzillesa, l'esquematisme i la simplificació afecten tant al paisatge com a altres temes figuratius. Potser siga Enric Cuñat un dels artistes que millor reflecteix aquesta síntesi poètica i emotiva del paisatge de la levitat i la transparència, que troba en allò perifèric i solitari la seua font d'inspiració. S'aprecien en la nova pintura que es fa

a València –o en la d’alguns dels pintors valencians vinculats a altres centres– els ressos domesticats del cubisme decoratiu i els seus efectes sobre un art més realista; és especialment significativa la influència de Vázquez Díaz; també cert ingenuïsmes que sembla recordar tant María Blanchard com el primer Joan Miró, i un difús ressò indirecte de Rousseau.

Genaro Lahuerta pinta el 1929 *Aparador de carnisseria*, una obra enquadrable en el deixant d’un surrealisme ramonià, i el 1930 *Naipe en llibertat*. Els inicis de Genaro Lahuerta, estretament lligats als de Pedro Sánchez, s’inscriuen en l’ampli corrent dels nous realismes; una fórmula comodí d’avantguardisme atenuat que conreen molts artistes hispans, adaptant-la a la seua personal sensibilitat. De diferent accent surrealista, però quallada en ocasions de reflexos neocubistes i expressionistes, aquestes tendències tenen com a teló de fons l’època de més embranzida de la *tornada a l’ordre*, afavorit pel *Novecento* italià, el realisme màgic de Franz Roh i la nova objectivitat alemanys. Les relacions d’aquests pintors s’estrenyen amb escriptors d’avantguarda com Max Aub o Joan Chabás. Entre els retrats dels seus amics escriptors i artistes és obligat destacar-hi els que va fer Genaro Lahuerta de Max Aub i de Josep Pinazo Martínez: en ells s’aprecia el desenvolupament del nou sentit constructiu cézannià que incorpora elements del classicisme picassià.

Difícilment ens podem detenir en tota la llarga llista d’artistes valencians de les noves generacions que s’inicien en la síntesi postimpressionista d’una pintura de llargs traços discontinus que arrepleguen experiències múltiples de to un poc fauvista o expressionista, que ja no es preocupen tant per la captació d’allò instantani canviant com per la solidesa i la capacitat suggeridora de la imatge. En aquesta línia cal recordar nous valors com Porcar, Emili Varela, Enric Climent, Enric Cuñat, Estellés Bartual, Vicent Mulet, Higiní Blat, Casimir Gracia, Roch Minuet, Vicent Albarranch, Díaz Foxá, Vicent Alcantarilla, Virgili Bernabeu, Balbí Giner, Pedro Sánchez, Josep Balaguer...

La dècada dels trenta va dibuixant-se com una trama complexa de múltiples corrents i fluxos, que amb freqüència s’entrecreuen i contaminen, malgrat que la recerca d’una concreció i purisme majors es va imposant en l’ambient. Això és una cosa que es fa palesa en el mateix regionalisme, i exemplifica a la perfecció l’evolució de Josep Pinazo Martínez amb la seua enigmàtica tela *Nosaltres* (1930), en la qual s’autoretrata amb la seua família per encàrrec del mecenes hispanista Archer Huntington. Com he analitzat àmpliament en una altra ocasió, en aquesta pintura flueixen de manera palesa els nous realismes, convertint l’escena valenciana en una cosa italiana i intemporal. Josep Pinazo és un cas singular d’actualització de l’obra d’una generació, nascuda a l’entorn del 1870, que havia protagonitzat en gran mesura el modernisme regionalista, però que ara passava a segon pla, com succeïa amb el cas de Josep Mongrell. Hi contrasta l’elegant evolució de Josep

Pinazo amb l'exuberància colorista una miqueta kitsch de Lluís Felipe Usabal, un artista valencià llarg temps establert als Estats Units, que es va convertir en un benllogut cartellista i retratista del món del cinema i que va treballar per a la Fox, entre altres coneguts del cel·luloide va retratar el director John Ford en ple rodatge. En la tela *Valencianes* (ca. 1927-1933) presenta una cort de falleres d'aire hollywoodià. La sensualitat i el barroquisme de la festa i les vestimentes valencianes estan en harmonia amb unes delirants pinzellades carregades de color que van més enllà de l'impressionisme i divisionisme amb què s'havia definit el seu estil. Aquesta afinitat amb el món del cel·luloide és la que també detectem en la valenciana que el pintor i il·lustrador Lluís Dubón dissenya per a la portada de la revista de la Fira de València del 1928. Les falleres d'aire *chic* i sofisticat poblen a partir de 1927 els cartells de les falles i la fira valenciana i arriba fins i tot als cartells de guerra de la mà d'Artur Ballester. L'opció més clàssica o castissament valenciana dins del realisme regionalista inspirat en la pintura clàssica era la que representava Bartomeu Mongrell. Al seu torn, l'escultor Ignasi Pinazo Martínez, que arribaria a col·laborar en les Missions Pedagògiques de la República, el 1933 fa retrats de tipus populars d'un realisme descriptiu i objectiu. La sensualitat de la seua escultura es descobreix en l'allegoria de la República que talla avançats els anys trenta. Un pintor ja representatiu de la vella escola com Teodor Andreu valencianitza la imatge d'una República amb una jove exuberant i satisfeta que ha reduït l'adreç faller a les barroques arracades i el collaret. El 1932 es va fer l'exposició *Manifestació d'Art Noucentista* a l'Ateneu, acompanyada d'una certa polèmica a causa de les crítiques de Max Aub i altres a la pintura tradicional valenciana. En la mostra van participar els valencians Cabedo Torrens, Genaro Lahuerta, Josep Pinazo, Pedro Sánchez i Ruperto Sanchis.

La nova escultura intenta canalitzar-se a través del neocubisme i l'exaltació del volum per mitjà de la tècnica d'una talla directa que permet allunyar-se de l'anecdòtisme i la morbidesa dinovesca modernista, que havia encarnat sobretot el vell mestre Marià Benlliure. El nou classicisme, de connotacions més geomètriques, té representants del nivell de Joan Baptista Adsuara, Josep Capuz i Vicent Navarro. Josep Capuz (1884-1964), el pare de la nova escultura valenciana, que havia sigut nomenat Acadèmic de Belles Arts de San Fernando el 1927, inseureix amb els seus monuments públics un esperit modern que arriba a tot tipus d'ambients i entorns, com ho evidencien el *Monument a Justino Flórez* a Jaén, el 1931, o el sorprenent *Descendimiento* de la Confraria Marraja de Cartagena, que va presentar amb èxit al Cercle de Belles Arts de Madrid el 1931. Vicent Beltrán Grimal (1895-1963) és un altre dels noms més influents de la nova escultura valenciana, membre de l'Agrupació Valencianista Republicana. Una de les seues peces més emblemàtiques és la *Dona tocant la flauta* (1933) que va presentar a l'Exposició Nacional de Belles Arts d'aquell any. En ella es constata

una recerca de corporeïtat i volum que la distància de les nervioses composicions anteriors. La jove flautista de Beltrán està tocada d'un alè classicista i sentit de l'ordre que no interfereix en l'empremta molt anys trenta que accentuen detalls com el seu pentinat ondat.

L'obra de Ricard Boix Oviedo és d'un déco molt pur, com ocorre amb gran part dels artistes nascuts amb el segle. En una curta estada a París (1930) es va sentir impressionat per l'escultura egípcia del Museu del Louvre, però la seua tendència neocubista no és aliena als models de Méstrovic. L'estètica de Boix, tan anys trenta, fa recordar l'escultura aplicada americana. Els seus relleus, durs i vigorosos, però alhora fins i decoratius, aconsegueixen un fort efecte de moviment, agitació, tensió (*República Española*) i fins a una certa crispació geomètrica mitigada per la suavitat de les línies corbes; les redoneses que tant li agraden i l'ensomni i la dolçor d'uns rostres de marcades faccions. Els paisatges o fons de línies concèntriques i les ondulacions paral·leles, esquematitzen sols i núvols. En gran mesura, la seua és una escultura decorativa que troba en les edificacions de Rieta, Borso i Albert el seu ambient més adequat. El motiu de l'animalística, tan de moda en aquestes dècades (Mateo Hernández, Bagutti, Sandoz) va ser abordat per Ricard Boix, qui va fer diverses figures i relleus de micos i gorilles. Tota una nova fauna embolcallada en un aura de misteri que evoca mons llunyans i exòtics, i que s'erigeix en símbol d'allò instintiu i de la força primitiva.

De signe diferent és l'obra de Rafael Pérez Contel, una personalitat curiosa i inquieta que, després de la seua formació a València i ser membre actiu de les tertúlies i els cenacles artístics (va formar part de la Unió d'Escriptors i Artistes Proletaris (UEAP) i va col·laborar amb la revista *Nova Cultura*), es va traslladar a Madrid on va entrar en contacte amb Alberto Sánchez, l'obra del qual li va obrir un horitzó artístic nou. Després descobriria, a París, l'obra de Brancusi. Tot i que es va sentir seduït pel cubisme i el surrealisme, va practicar també una escultura realista que representa bé el bronze *El martell pneumàtic*, que té l'interés de centrar-se en la figura de l'home proletari. La imatge del treballador i de la gent del poble serien també un motiu d'inspiració en diverses composicions del pintor Balbí Giner, pensionat de la Diputació de València de 1931; aquesta inspiració en l'àmbit popular preval també en l'obra del pintor Josep Sabina, les figures de la qual denoten una tendència volumètrica neocubista a l'estil Vázquez Díaz, que igualment s'aprecia en l'obra de Josep Gumbau Vidal.

El cartell i la il·lustració són en la dècada dels anys trenta la culminació d'una via iniciada a final de segle. La nòmina de revistes valencianes, que donen cobertura a un disseny més modern, és bastant plural en tots els sentits i justifica aquest caràcter d'avançada que fa anys vam dir que encarnaven els il·lustradors gràfics en la València dels anys vint i trenta. La llista de publicacions engloba tant les festives i falleres com les literàries: *Pensat i Fet* (1912-1972), on col·laboren Vorín (1930) Amadeu Roca (1931), Josep Capuz (1933); *Estudios* (1922-1937), amb Renau

i Monleón; *La Semana Gráfica* (1926-1932), que té com a crític d'art Josep Lluís Almunia, on l'illustrador Antoni Vercher fa alguns dels seus millors treballs; *Taula dels Lletres Valencianes* (1927-1930), que publica e, 1929 el *Manifest Groc*, i any de la fundació de la Sala Blava; *Nostra Novel·la* (1930-1931), on col·laboren Josep Balaguer, Carreño, Espert, Estellés Bartual, Maria Labrandero, Pérez Contel, Renau, Roch Minuet, Savina i Vercher entre d'altres; *Orto* (1932-1934), dirigida per Martí Civera i Renau, normalitza l'avantguarda tipogràfica i és, a més, un òrgan important de difusió de l'expressionisme alemany a València; *Murta* (1931), on Renau dibuixa algunes il·lustracions d'aire surrealista; *Nova Cultura* (1935-1937), revista cultural i política d'orientació marxista, que posa també un nou accent en la tipografia i la maquetació, en les seues pàgines es recullen interessants polèmiques sobre l'art modern i la seua funció, entre els seus il·lustradors hi ha Renau, Carreño, Antoni Ballester, Pérez Contel...; *Hora de Espanya* (1937-1938), il·lustrada per Ramón Gaya.

De les opcions que prevalen entre l'anomenada avantguarda valenciana dels anys trenta, cal assenyalar el surrealisme, l'art déco, i les amalgames que incorporen elements de tots dos o vulgaritzen recursos d'altres ismes, juntament amb les variants dels diferents realismes o la nova figuració que triomfen aquells anys. A més de Lahuerta i Pedro Sánchez, s'hi van sumar per aquestes terres –de manera esporàdica o prolongada i des de preocupacions estètiques diferents– Josep Pinazo, Ramon Stolz Viciano, Enric Climent, Ramón Gaya, Josep Gumbau, Amadeu Roca, Josep Savina, Joan Navarro Ramón, Miquel Abad Miró, Carreño Prieto, Antoni Vercher, Balbí Giner, Joan Borrás Casanova, Francesc Gimeno, Manolita Ballester, Ferran Escrivà i Rafael Estellés, per no fer més llarga la llista.

Sovint es parla dels anys trenta com una fixació perfecta i definida, on regna l'esperit de la modernitat, és cert que es tracta d'un moment pletòric i intens, amb un ric planter d'artistes en totes les disciplines que van deixar profunda petjada a les ciutats i els pobles valencians, però és també un moment tibant d'orientacions i tendències molt disperses. El cinema es converteix aquests anys en l'espectacle de masses per excel·lència, i és un dels elements que potser més contribueix a modelar un nou tipus de mirada pel que fa a la vida i la moral imperants. En l'ordre arquitectònic no poden passar-se per alt la construcció dels moderns edificis dedicats a la seua exhibició on arquitectes com Joaquim Rieta despleguen tot un modern repertori decoratiu de la més pura ascendència art déco, com ocorre amb l'emblemàtic edifici del Capitol el 1931, a la decoració del qual van contribuir els relleus de Ricard Boix i les pintures de Ramon Stolz Viciano. Però la meitat de la dècada dels trenta està immersa en un ambient de guerra fratricida, cruel i violent, que fa de pòrtic a la gran catàstrofe mundial que s'acosta al final del conflicte espanyol. Una situació que potenciarà altres paradigmes estètics i accentuarà el desenvolupament d'un realisme més

crític. S'hi parla d'avantguarda dels anys trenta d'una manera massa generalista. En alguns aspectes els anys trenta es van fent gradualment més conservadors que els anys vint i també més crispats i durs. Règims polítics com el nazisme alemany, el feixisme italià i l'estalinisme rus confirmen aquest triomf d'un esperit regressiu i conservador en gran part d'Europa, però amb expressions artístiques de significat molt divers. Mentre que a Alemanya s'imposa un art oficialista acadèmic i es rebutja l'avantguarda com una expressió degenerada, alguna cosa ocorre a l'URSS, que ara es distancia de tot aquell fervor avantguardista revolucionari, però tot i això segueixen sorgint primeres figures dins del realisme com ara Deineka. A Itàlia l'avantguarda manté una certa línia de continuïtat –el moviment futurista va manifestar primerencament simpatia cap al nou règim–, però malgrat aquesta pervivència d'una certa estètica moderna l'arquitectura mussoliniana es caracteritza per un to classicista i monumental similar. Amb tot, no es pot obviar que una de les edificacions més modernes d'Europa d'aquells anys és la Casa del Fascio (1932-1936) en Como de Terragni. Però l'ordre monumental, com bé va estudiar Borsi, és un dels senyals d'identitat de l'arquitectura europea i americana entre 1929 i 1939.

Són rars els arquitectes dels anys vint i trenta a València que no hagen passat pels classicismes i els barroquismes a l'ús, i que en mostren més tard l'acceptació o adscripció a una modernitat més depurada, sense que implique la total renúncia a expressions més decoratives o exòtiques, com evidencien els deliris de l'arquitecte Joan Guardiola en els diferents edificis per a la família Salom en ple anys trenta. Els arquitectes actius en els anys vint i trenta s'han format quan el regionalista estava en plena eferescència, però això és una cosa que no els impedeix assumir corrents més moderns quan aquestes són ja modes plenament consolidades. L'arquitectura dels anys vint i trenta a València s'internacionalitza, alhora que viu una fase neobarroca de considerable impacte que representen bé Goerlich, Gómez Davó i Vicent Traver. Tot i que la patent de modernitat en els anys trenta l'assumeixen les arquitectures d'inspiració aerodinàmica i en part també els ecos de l'Exposició de París de 1925, el neobarroc no decau i és recreat de manera fantàstica i lliure en decorats de cinemes i sales de festes

A l'entorn de la plaça de Castelar, marc del centre urbà nou, es concentra el més vistós d'una nova arquitectura la singularitat de la qual no ha de fer perdre l'horitzó dels plantejaments clarament especulatius de la ciutat moderna. Aquest conjunt registra l'evolució d'una arquitectura de citacions i crides a la tradició cap a una altra més desornamentada que encarna clarament l'anhel modern i funcional de l'època. Aquest seguiment pot fer-se a través de les edificacions que allí s'alcen de Viedma, Borso, Almenar, Goerlich i Rieta. Una de les propostes més interessants en la qual una arquitectura refinadament moderna es planteja des de la seua relació amb l'entorn monumental és l'Edifici Gil (1931) de Joaquim Rieta Sister. Quasi simultàniament, amb només uns

anys de diferència, hi irrompen construccions d'una major integració de volums i jocs corbats i geomètrics, com l'edifici Rialto de Gaetà Borso (1936-1939) l'exterior del qual recorda els anglesos cinemes Odeon, mentre que a l'interior el decorador Marià García revesteix al començament dels quaranta la sala de festes amb decorats d'un barroc blanc i festiu d'influències expressionistes.

En l'àmbit arquitectònic ha dominat molt de temps una concepció reduccionista que ha marginat tot un seguit d'expressions en funció de l'exclusivisme racionalista, quan en realitat són també elements claus i singulars del paisatge urbà nou, encara que es miren en l'espill de la tradició. Heterodoxos s'han anomenat sovint els arquitectes no racionalistes valencians i espanyols en general, emprant el terme amb el sentit religiós i discriminatori de qui amb criteri integrista jutja la creació arquitectònica o artística com un dogma de fe d'estricta compliment. Però la realitat és molt més complexa i plural. Neobarroc, art decó i expressionisme mendelsshonià s'alternen sense problema en un mateix temps. Cert que hi ha tot un seguit de tendències o orientacions que són vies mortes amb ben poca projecció, freturoses ja d'una saba que les dote de continuïtat, però no es pot obviar que és aquest conjunt plural i heterodox el que configura la València moderna. Tret de rares excepcions, la major part dels professionals de l'arquitectura valenciana van recórrer aquest espectre d'opcions, tot i que el procés de simplificació de les formes s'intensifica a partir del 1933 de manera acusada. L'arquitecte Àngel Romaní Verdeguer presenta, el 1935, el seu discurs d'ingrés a l'Acadèmia de Sant Carles sobre *L'austeritat en l'arquitectura moderna*, el simple títol del qual és indicatiu d'uns ideals arquitectònics nous que s'imposen seguint la inèrcia del temps nou.

Un simple recordatori d'altres edificacions dels anys trenta a València en dona idea de l'impuls, el significat i a vegades la qualitat: Josep Cort Botí projecta el 1930 la casa de Leopoldo Risueño al carrer Colom, una de les més fines realitzacions valencianes d'ascendent hofmanià; Gaetà Borso de Carminati projecta el 1931 la fàbrica de Bombes Geyda, un dels exponents més clars de l'impacte de l'Exposició de París del 1925 a València; el 1933 s'acaba també la Finca Roja que Enric Viedma havia projectat el 1929, un edifici amb innegables referències de l'Escola d'Amsterdam que és un modèlic exemple d'habitatge social a l'eixample; el 1932 s'inaugura el Club Nàutic de Goerlich i Fungairiño a València i el 1933 la plataforma del Mercat de les Flors de Goerlich; el 1934 la piscina de Les Arenes de Lluís Gutiérrez Soto i l'edifici Tasa de Fungairiño a Gandia; el 1937 l'edifici Alonso de Lluís Albert, el 1939 el Cinema Rialto de Gaetà Borso i l'edifici Tecles de Rieta. Impossible si més no ressenyar el ric mostrari de l'arquitectura valenciana de la dècada on destaquen altres noms com Joan Baptista Carles, Salvador Donderis, Alfons Garín, Ramon Liern, Miquel Martínez Ortega, Lluís Testor, o Vicent Valls. Però és sens dubte Lluís Albert el professional que més desenvolupa unes formes coincidents amb plantejaments del

moviment modern i és autor d'obres de gran qualitat que posen notes d'agosarada modernitat a València. Les formes aerodinàmiques inspiren moltes de les seues més vistoses construccions, des d'edifici Tortosa del carrer de la Nau (1931) a l'Alonso del carrer Sant Vicent (1935).

Nova objectivitat, surrealisme, abstracció, expressionisme i racionalisme, serien els noms dels moviments o tendències de l'avantguarda dels anys trenta. L'esperit de l'art déco és una espècie de marea que va inundar la major part de les creacions dels anys vint i trenta, però altres poètiques de diferent signe es desenvolupen a mitjans dels trenta impulsades per un esperit crític i per la recerca del compromís social. El cas de Renau és potser el més il·lustratiu d'aquest posicionament nou, tot abandonant els decorativismes o exquisideses anteriors a la recerca de tècniques i maneres d'expressió noves, que l'artista troba sobretot en el fotomuntatge. Molt diferents ingredients o influxos artístics informen el realisme dels anys trenta. Entre aquests que intervenen són determinants els components generats per la tornada a l'ordre des del cubisme, que dóna com a resultat composicions amb figures més dures, metàl·liques i monumentals, que releguen les descomposicions i fragmentacions als fons i als detalls; altres components del realisme que triomfarà en els anys trenta procedeixen de *valori plastici*, nova objectivitat, el muralisme quatrecentista i l'expressionisme. Aquests realismes desenvolupen unes iconografies concretes que en alguns casos en determinen la configuració estilística. Així pot trobar-se una visió hedonista, vinculada a vivències contemporànies, íntimament relacionada amb la liberalització dels costums i de la sexualitat, que representen banyistes i esportistes; nus que exalten una rotunditat i vitalitat corporal, bastant influïda pel cinema i la fotografia (Vicent Beltrán, Renau, la revista *Estudios*); una visió més èpica atenta al món del treball, l'al·legoria i la història que es desenvolupa en la pintura muralista amb els ulls ben atents a l'art del Quattrocento (Stolz); el realisme magicista que pot aconseguir suggestions surrealistes molt diferents (Genaro Lahuerta, Enric Climent); una visió d'allò real que es veu abocada al compromís polític descobrint l'art de l'expressionisme alemany (la revista valenciana *Orto* (1932-1936) va donar a conèixer l'art de Grosz, i Dix); i una visió més quotidiana i íntima a la qual no importa mostrar la veritat i la contundència dels més vulgars detalls realitzats amb la minuciositat d'un primitiu (Mulet).

El realisme dels trenta obliga tant a citar una sèrie de noms llavors recents per a la història de l'art, com a reconsiderar les evolucions d'alguns vells mestres. No oblidem que el realisme va ser un component important de l'anomenada pintura regionalista. Però entre els artistes consolidats de generacions anteriors són aquells que se situaven en els límits de la intemporalitat els que de nou poden tenir actualitat, d'ací la presència d'alguns d'ells en els Ibèrics, aquest és el cas dels Zubiurre i Gutiérrez Solana, o el d'un absent de la mostra com el valencià Josep Pinazo. Altres pintors i escultors adscrits al realisme dels trenta van ser

els ja citats Pedro de València, Genaro Lahuerta, Josep Capuz, Joan Baptista Adsuara, Vicent Beltrán o Ricard Boix. Noms tots ells que poden representar coses ben diferents, des de rigors avantguardistes fins una estratègia d'academicisme encobert amb el segell de l'època. Per tant, el component idealista és fonamental a l'hora de marcar les diferències.

València va ser en aquells dramàtics anys de la guerra capital de la República. Durant aquell temps la ciutat va acollir un alt nombre d'artistes molt representatius de tots els camps, la relació dels quals ha sigut arrellegada en la imprescindible publicació de l'escultor Pérez Contel, protagonista d'excepció d'aquells moments, en la seua valuosa i imprescindible publicació. La vida artística de València en aquells dramàtics anys va ser intensa i d'extraordinari interès per les iniciatives i la camaraderia en què tot es desenvolupa, tot generant-se un ambient d'indubtable estímulo per als creadors valencians. Acció d'Art prenia el relleu de la Sala Blava i es va esforçar per mantenir un difícil debat pel que fa als moderns.

La fràgil situació del règim republicà, en plena contesa, anava a propiciar el debat sobre plantejaments socioartístics de profunda transcendència. Recordem per exemple el que va ocórrer sobre el realisme plàstic o aquell que intentava definir la missió de l'artista al servei d'una causa i implicava la defensa d'uns ideals de justícia social, progrés i, al capdavall, d'irrenunciable canvi històric. Aquestes inquietuds i revisions artístiques no eren noves però van començar a reviscolar des que València va prendre el relleu de capital i s'hi va constituir un nucli artístic crític, activament preocupat per l'orientació de l'art i per precisar la funció del cartell: ens referim òbviament a Josep Renau, Francesc Carreño, Manuel Monleón, Manolita Ballester, Rafael Pérez Contel... Diferents revistes valencianes com *Orto* (1932-1934), *Estudios* (1922-1937), *Nueva Cultura* (1935-1937) i *Hora d'e España* (1937-Barcelona, 1938), són, igual que el cartell, un reflex del compromís intel·lectual amb la República i la seua causa. Al cap i a la fi, les noves tendències realistes i l'expressionisme de signe polític havien fet acte de presència en algunes d'aquestes. No pot oblidar-se, per tant, la decisiva labor gràfica i teòrica que Renau i els seus companys van dur a terme en aquestes publicacions, sobretot en les tres primeres, –l'última va ser il·lustrada exclusivament per Ramón Gaya–, vertader laboratori de proves on es van efectuar els primers fotomuntatges influïts per Heartfield i va anar depurant-se la tècnica que més tard aplicaria al cartell de guerra. Entre les nombroses imatges que tanquen aquestes publicacions n'hi ha algunes paradigmàtiques que reflecteixen clarament l'ideari polític i els ascendents artístics dels autors.

El 1937 va publicar Renau el seu assaig *Función social del cartel*, un text que malgrat la seua brevetat constitueix hui un document d'extraordinari valor per a endinsar-nos en el món del cartell bèl·lic, els seus antecedents i els models, la seua vinculació o dependència del cartell comercial, així com el seu impacte i la capacitat comunicativa

i expressiva en els nous temps. Però enfront del cartell comercial, destinat a estimular el consum de les masses i, per tant, al servei de les petites i grans empreses capitalistes, Renau ressalta les possibilitats del cartell polític per a potenciar les profundes transformacions que reclama un nou ordre social i històric d'esperit revolucionari. El cartell polític, com a instrument artístic capaç d'arribar a un ampli públic i d'encapçalar la renovació de la plàstica, segons els postulats i les demandes d'una societat capficada en una dinàmica revolucionària, concentra l'atenció d'un gran nombre de professionals. La preocupació per humanitzar l'art, el desig que expresse el batec i el drama de l'home actual, és per a alguns una premissa indispensable en la recerca d'un art nou que desplaça la seua atenció cap a les qüestions de continguts. I és precisament aquesta importància del *què*, un dels factors que potencien el realisme d'aquestes obres.

Entre els antecedents del cartell de guerra destaquen els fets durant la Primera Guerra Mundial. És d'ací d'on mouen un bon nombre d'iconografies que s'arrosseguen i s'utilitzen profusament en els conflictes bèl·lics posteriors. Quant a la labor desenvolupada per l'Agència Telegràfica Russa (ROSTA), al capdavant convé apuntar que l'estructura d'una part dels seus cartells presenta certes analogies amb les auques espanyoles o valencianes, el caràcter didàctic i popular de les quals va suplir en moltes ocasions la funció del cartell. Amb tot, és fonamentalment la producció soviètica el model que pesa en el desenvolupament de la gràfica política hispana i en la renovació de la cartellística i l'art en general dels anys trenta, com va assenyalar Renau en el text següent:

«La Unió Soviètica, que davant la muda sorpresa d'Occident ha posat en peus el valor decisiu de la voluntat humana atropellant els mites i fetitxismes d'una ideologia senil, mitjançant el seu cinema, el seu teatre i el seu cartell polític, ha ensenyat a l'univers els principis fonamentals del nou realisme [...] Amb tot, la repercussió de les noves formes soviètics s'ha deixat sentir en el món de la publicitat. Quan els artistes publicitaris, espentats per la necessitat de la seua servitud capitalista han hagut de renovar les seues formes en una expressió més severa, concreta i directa, s'han vist obligats a beure en el realisme soviètic. A part de molts altres aspectes en què l'art occidental acusa aquesta influència (cinema, fotografia, escenografia), l'últim renaixement del cartell europeu, sobre la base principal de la utilització de la imatge fotogràfica, no haguera sigut possible sense l'experiència soviètica. El cartell fotogràfic és una pura creació de la Rússia bolxevic.»

No ha de passar-se per alt l'exposició de cartells i disseny gràfic soviètic que havia tingut lloc en Acció d'Art organitzada pels Amics de l'URSS. El cartellista espanyol es troba davant una situació històrica nova: una causa que ha de recolzar amb la seua creació, animant amb eficàcia l'esperit defensiu i solidari, valent-se a l'efecte d'un llenguatge apropiat, clar i contundent. Però la tradició artística espanyola, i en particular la del cartell, no havia articulat encara en el seu conjunt, segons

alguns crítics del moment, una expressió gràfica adequada a les seues finalitats i independent del cartell comercial, fet que el mateix Renau posava en relleu en el seu estudi:

«Però on s'acusa amb més evidència el llast dels vells recursos de la publicitat burgesa és en la seua impotència expressiva per a l'exaltació dels valors humans. La condició i el gest de l'heroi antifeixista, del camperol i de la dona del poble, perden la seua qualitat, el seu dramatisme humà, estereotipats i erts entre el rebombori anodí de tant de convencionalisme. [...]

La grandiositat humana de la nostra causa espera encara, si més no, el gest de voluntat d'aquesta minoria que registre i arregleue l'emoció profunda i patètica d'aquesta hora espanyola. [...]

Les condicions positives per a una nova era de creació artística estan ja plantejades amb perspectives sense límits. La necessitat social del cartell es dona i es justifica plenament per aquest creixement prodigiós, sense antecedents en circumstàncies semblants.

El cartell, per la seua naturalesa essencial i sobre la base del seu alliberament definitiu de l'esclavitud capitalista, pot i ha de ser la potent palanca del nou realisme en la seua missió de transformar les condicions, en l'ordre històric i social, per a la creació d'una nova Espanya. El seu objectiu fonamental i immediat ha de ser incitar el desenvolupament d'aquest home nou que emergeix ja de les trinxeres de la lluita antifeixista».

Tot i que Renau reconeixia en els cartells bèl·lics la dependència de les pautes donades pel comercial, Ramón Gaya va anar més lluny en la seua crítica a les creacions dels cartellistes en la polèmica que va sostenir amb Renau en la revista *Hora de España*, on qüestionava el sentit de la major part de les obres per la seua falta d'alé humà, sentiment i emoció:

«Per això fins i tot els millors cartellistes s'han equivocat ara; s'han equivocat perquè mai no se'ls va demanar sinó eficàcia, càlcul, intel·ligència, fins al punt de deixar que oblidaren allò que, en canvi, tant es demana al pintor, al músic, al poeta total, és a dir, l'ànima, el sentir. De tant de perfeccionar-se en la fredor i en la sequedat, quan els cartellistes van necessitar dir coses, és més, dir coses humanes, no els va obeir la veu. Se'ls havia condemnat sempre al silenci, se'ls tenia limitats a un silenci decoratiu, a un silenci amb adorns i bon gust, se'ls va negar sempre l'ímpetu, l'impuls, l'expressió, és a dir, se'ls havia prohibit la intimitat, la personalitat més profunda. Per això, davant un tema com la guerra és natural que es trobaren desconcertats. La guerra no era ja una marca sense interès per al cartellista, sinó una cosa molt pròxima que els fregava en el cos mateix, en la mateixa vida, en les idees, una cosa que cridava furiosament els seus propis sentiments

d'home. Els més intel·ligents i honrats van haver de comprendre que tot, absolutament tot el que havien après de res no els servia. El cartell de la guerra i en la guerra no pot estar fet amb fórmula i càlcul; per això jo m'atreuria a defensar –i també aconsellar– un cartell que, necessitant ací definir-lo d'alguna manera per a poder nomenar-lo, hauré de dir *cartell-pintura*».

La rèplica de Renau destacava entre altres conceptes i idees claus de les seues consideracions sobre el problema, la funció social del cartellista, diferent a l'emoció de l'artista lliure, la necessitat d'un concepte objectiu sobre les coses, la submissió a una disciplina, la servitud objectiva... En la segona carta, Gaya manifesta la seua oposició als principis que Renau defensa, afegint el següent:

«El cartell de crida a la lluita, que sàpia inflamar la consciència, l'íntima responsabilitat de cadascú, és el que jo dic no haver vist. En la meua carta només al·ludia a un cartell que parlara, no de la petita propietat d'aquest o aquell hortolà, sinó de la gran propietat humana. [...]

I vull acabar assegurant-te que estàs equivocat quan dius, a propòsit de la meua carta, que “hui és menys lícit que mai fer del propi temperament una teoria”, ja que el cartell que jo demane no és, de cap manera, el que jo més puc fer, sent suficient recordar algunes coses meues per a saber que si una cosa caracteritza les meues aquarel·les i quadres no és mai el dramatisme i l'exaltació».

Aquest debat ja àmpliament conegut podríem resumir-lo indicant que la idea central de Renau gira a l'entorn de la qüestió d'un art de masses subordinat als dictats de la vida política, de l'Estat, mentre que els comentaris de Gaya advoquen per un art més lliure, obert a la individualitat creativa alhora que al compromís social. Amb expressions-consigna tan explícites i contundents com «Ahir, Goya; hui, Heartfield», la clarividència de Renau per a definir la tasca del cartellista no significa en absolut que les aportacions de Gaya no tingueren substància. A tots dos els acompanya la raó en una part de les seues argumentacions i tots dos entren en contradicció en algun moment, perquè si Gaya sembla esbiaixar la creixent autonomia del cartell respecte de la pintura, no és menys cert que Renau, desitjós de renunciar-ne a la individualitat a l'encalç de la màxima objectivitat, afirma inevitablement en cadascuna de les seues obres el seu vigorós temperament.

El tema «art de masses i art de qualitat» se suscita lògicament en aquestes circumstàncies tan especials. Pocs mesos després que concloguera la polèmica, era llegida en el II Congrés Internacional d'Escriptors Antifeixistes la cèlebre Ponència Col·lectiva que reivindicava la primacia de la qualitat artística sense deixar de reconèixer la necessitat d'un art de propaganda. Entre els signants hi ha Ramón Gaya i Antonio

Sánchez Barbudo, qui des de les pàgines d'*Hora de España* va apuntar sobre l'assumpte: «Trobar un art de qualitat, no per a les masses, sinó per als homes, amb totes les realitats de l'home de hui, és la nostra labor d'artistes, de creadors revolucionaris.»

Des de la perspectiva actual i al marge de les discussions sobre la seua major o menor vinculació amb el cartell comercial, una gran part d'aquest conjunt de cartells de guerra es presenta com un repertori d'obres que assenyala la maduresa aconseguida pel cartellisme en els anys trenta i la ràpida incorporació a aquesta especialitat artística d'un elevat nombre d'autors, no pocs, per cert, aliens fins llavors a aquesta. Va ser abundant el nombre de cartells fets a les cases litogràfiques de València intervingudes segons els dissenys d'artistes valencians i forans, juntament amb altres impresos a Madrid i Barcelona. Dels artistes locals més excel·lents cal citar Renau, Artur Ballester, Vicent Ballester, Gori Muñoz, Rafael García Escribá, Manuel Monleón, Lluís Dubón, Vicent Canet, Josep Espert, Pérez Cantel, Cabedo Torrens, Peris Aragó, Santiago Carrilero, Muro, Josep Calandín, Borrás Casanova..., noms la majoria, com pot veure's, de reconegut predicament en el mitjà gràfic.

Tots aquests artistes van desplegar una intensa labor, amb el teló de fons dels debats i les polèmiques sobre el compromís i el paper de l'art durant la guerra, la seua eficàcia com a arma que educa i estimula els ciutadans, i el mitjà que millor podia assumir tots aquests programes d'inquietud i consciència social era el cartell. El cartell es manifesta com una activitat artística al servei d'una ideologia i està supeditada per tant als objectius i les necessitats d'una causa, però en els seus aspectes formals i estètics es manté plenament obert a tots els corrents de l'època. El cartell polític dels anys trenta, igual que el comercial amb el qual està plenament imbricat, baralla múltiples recursos i estilitzacions art déco, components d'origen expressionista i una accentuada tendència al realisme, un realisme crític i de denúncia que en la seua recerca de noves vies de més objectivitat condueix des del dibuix a la fotografia i el fotomuntatge.

Abunden els cartells que encara mantenen arrelats estilemes art déco, quan no formulismes que es recolzen en un llenguatge sintètic i geometritzant que resulta molt contundent per als missatges que volen llançar aquestes obres. L'ús que fa de l'aerògraf contribueix a donar solidesa i volum als resultats sense esbiaixar l'ús de les tintes planes que havia caracteritzat el cartell modern, el qual a més és capaç d'imprimir en l'obra una metalització molt del gust d'un estil que ha assimilat experiències futuristes i exalta la mecanització modernista. Artur Ballester havia mantingut certs equilibris entre l'art déco i un realisme de component més acadèmic, d'un substrat clàssic, que conjuga bé amb el culte a la força i l'exaltació de la figura heroica i vigorosa del soldat com a nou atleta el cos del qual ha sigut modelat per l'exercici i el treball. El cartell *Llor a los héroes*, potser una de les seues

peces mestres, introdueix les apassionades efigies dels nous ícars, les figures metamorfosejades d'homes avions en els quals es condensa un motiu idealitzat i romàntic d'origen simbolista, prèviament utilitzat en la gràfica germana. En *La guerra se gana con oro*, aplica amb habilitat la fusió visual convertint els tarongers en monedes per a advertir-ne de la importància econòmica. El regionalisme temàtic, que havia informat bona part de l'art dels anys vint i trenta, aflora amb certa freqüència en alguns cartells de guerra que presenten la dona amb el pentinat valencià; aquest és el d'Artur Ballester, *El País Valencià a l'avantguarda d'Ibèria*, on el rostre de dona perfilat pel nou concepte de cosmètica adquireix un matís cinematogràfic, que remet, d'altra banda a una imatge o ideal de bellesa femení molt estés en la creació gràfica d'aquest autor, coincident amb altres obres de Lluís Dubón i en certa manera amb la pintura adés comentada d'Usabal. Fins i tot els emblemes locals cobren vida com a símbol de la força del poble en bastants cartells bèl·lics.

L'empremta 1925 persisteix en les obres de Vicent Ballester, on sovint apareix la iconografia de la ja citada valenciana que van encunyar en dècades anteriors els cartells de la Fira de Juliol, amb el seu aire una miqueta sofisticat. Alguns dels seus treballs estan tocats d'un encant i una ingenuïtat narrativa que els acosta a dissenys pensats per al món infantil, com l'imprés a la litografia Ortega, *Niños: respetad las plantas y animales*, encarregat pel Consell Provincial de València, Conselleria de Propaganda i Premsa; un exemple que mostra l'amplitud de les temàtiques i destinacions dels cartells, així com la intenció didàctica i educadora que en ells es dipositava. El sentiment de camaraderia, unió i germanor entre una classe revolucionària integrada fonamentalment pel món del treball, és un tema reincident en la iconografia del cartell de guerra. Les realitzacions de Vicent Ballester són vàlides per a exemplificar l'existència d'uns esquemes estilístics codificats, que van ser àmpliament difosos per la cartellística moderna i ara aprofitats sense problemes per a llançar missatges a una societat en guerra, al marge de la idoneïtat o no del seu estil. Altres autors valencians com Peris Aragó, Espert, Muro i Asensi, van fer cartells d'esperit més bel·licista que mostren el soldat com a màquina de matar, tot adoptant un mateix rostre i figura amb la intenció de fer prevaler la idea d'unificació i collectivitat davant la d'individualitat que és rebutjada en allò que se suposa que pot fomentar la laxitud del compromís.

A part dels motius destinats a la dona i els xiquets, o els de caràcter allegòric, els motius més generalitzats dels cartells són els que exalten l'esperit combatiu i de treball, ja es tracte de l'industrial o del camperol. El soldat ha de combatre amb decisió i valentia, amb heroisme, és l'heroi popular que creu en un projecte revolucionari. L'exaltació del cos i de la vida esportiva és freqüent en les pàgines de la revista *Estudis* i apareix en alguns cartells de guerra que presenten el soldat i l'esportista germanats.

La fotografia i en menor mesura –per raons òbvies– el fotomuntatge, es van imposar com les vies més convincents i eficaces del realisme, del qual són la culminació. En la Guerra Civil es van utilitzar diferents mitjans de persuasió i tant els uns com els altres juguen fins a la sacietat amb els valors nacionalistes, sense amagar-se d'emprar els aspectes més xenòfobs. Si els defensors de la legalitat republicana acusaven els seus enemics d'haver provocat una invasió de moros, els que s'havien alçat en armes contra la República, és a dir, contra el poder democràtic i legítimament constituït, acusaven els adversaris d'haver obert les portes a les hordes roges que destruïen la civilització cristiana.

Resulta difícil de separar en aquest tipus de cartells els possibles valors estètics de la imperiosa agressivitat que transmeten, del seu esperit bel·licista. Tots ells tenen un objectiu i una missió: estan al servei d'una causa, pretenen influir com els siga possible en la consciència de l'espectador. Des del punt de vista amb què van ser elaborats l'art es concep com una eina al servei de la ideologia, una eina manipulable que la propaganda permet adaptar als diferents requeriments. Una part molt important dels cartells de guerra tendeix a despertar instints defensius, a utilitzar la por cap a l'altre, a impulsar l'afany de victòria, a mitificar la ideologia pròpia... Però no tot l'espectre del cartell se centra en l'alé defensiu i en la duresa dels temes: hi ha cartells d'una gran tendresa destinats a inculcar valors cívics i de respecte en els xiquets, un treball que pretén encunyar valors, alligonar en una ètica. El cartell es va convertir en una de les activitats artístiques més important d'aquells anys de contesa i es va impulsar per molt diverses institucions i organitzacions: partits polítics, centrals sindicals, associacions de treballadors.

El conflicte bèl·lic i el sofriment i l'angoixa que comporta no va quedar al marge de la creació plàstica valenciana. El pavelló d'Espanya en l'Exposició de París del 1937 va acollir algunes peces significatives en aquest sentit gràcies a l'esforç i criteri de Renau. La guerra com a argument i denúncia, la imatge del soldat i del milicià, els efectes de la guerra en la població civil i les seues seqüeles de dolor i tragèdia van ser abordats en obres d'Enric Climent, Francesc Escrivá, Joan Borás Casanova, Eleuteri Bauset, Josep Gumbau, Pedro Sánchez, Tónico Ballester, Rafael Pérez Contel i Manaut Viglietti. Aquest últim ens ha deixat una emotiva crònica de la presó de Carabanchel per mitjà de centenars de dibuixos.

Si en l'Exposició de París del 1925 Rússia sorprenia amb l'avantguardista pavelló de Melnikov i en la de Barcelona del 1929 era Alemanya la que desconcertava amb l'inquietant pavelló de Mies van der Rohe, en la de París 1937 els pavellons d'ambdues, de Boris Iofan i Albert Speer, n'eren pura retòrica monumentalista que evidenciava la regressió i la censura de l'esperit artístic. Per contra, era Espanya la que prenia el relleu de l'esperit avantguardista el 1937. L'arquitectura que havia de contenir les peces que s'exhibien a l'Exposició de París ja

no pot inspirar-se en cap estil nacional sinó que havia de ser neutra i funcional. Josep Maria Sert i Luis Lacasa conceben un pavelló rigorós i senzill, que mostra les possibilitats de la nova arquitectura internacional, amb espais oberts i envidrats definits per estructures prefabricades desmuntables. Renau va demostrar una extraordinària capacitat organitzativa i de coordinació en el pavelló de l'Exposició de París del 1937. La seua intervenció com a director d'escena va més enllà de la d'un comissari, pel fet d'incidir amb els seus fotomuntatges en els espais interiors i la imatge de l'edifici mateix com a arquitectura parlant d'un Estat modern reformista i en guerra, que busca la solidaritat i el suport de les democràcies.

NOTES SOBRE LA MODERNITAT ESCULTÒRICA REPUBLICANA A VALÈNCIA

TEXT:

Juan Ángel Blasco

Carrascosa

Catedràtic d'Història de l'Art

Universitat Politècnica de València

Un cert sector dels escultors que van treballar a València des de mitjan dècada dels anys vint fins als primers temps del franquisme es va caracteritzar per un sentit renovador del classicisme, més o menys tenyit de decorativisme. La seua formació inicial va tindre lloc als tallers i les aules de l'Escola Superior de Belles Arts de Sant Carles, on van adquirir la destresa de l'ofici. Buscant horitzons més amplis, la majoria d'ells fixaren les seues metes en Madrid, i reberen la influència del realisme castellà, mentres que d'altres s'establien a Barcelona –la qual cosa els situà en l'òrbita del *mediterraneisme*– o bé viatjaven a Amèrica. Dins del classicisme o del realisme van infondre saba pròpia a les seues creacions mentres defugien les pautes academicistes.

Sabien el camí a recórrer: primer obtindre medalles en les Exposicions Nacionals de Belles Arts i, a continuació, ampliar estudis a Roma, gràcies a les pensions que regularment concedia la Diputació valenciana per a estudiar en l'Acadèmia d'Espanya a la Ciutat Eterna.

Cal constatar, emperò, l'existència d'una majoria emmenada a prosseguir una tradició de talla d'imatges que seguia al peu de la lletra les pautes de l'encomiable imatgeria religiosa espanyola –i valenciana– dels segles XVII i XVIII. Com també influí el fet que els nostres escultors de més renom feia temps que no estaven a València. Aquest era el cas de Benlliure, prompte establert a Madrid, com també el dels adalils de la renovació, Capuz i Adsuara. I és que el pol d'atracció de la capital d'Espanya exercia la seua força imantadora fins al punt de convertir-se en meta a aconseguir, sent l'aspiració màxima guanyar una càtedra en l'Escola Superior de Belles Arts de San Fernando, de la mateixa manera que la capital de l'Estat també donava accés a més possibilitats d'èxit artístic i del consegüent reconeixement social. En canvi, els contactes amb l'escola catalana van ser més intensos i fructífers. Per això, quan es va imposar el corrent *mediterraneista* liderat per Clarà i per Casanovas, aquest no tardà a impregnar la sensibilitat dels escultors valencians de l'època –com poc de temps després faria el Noucentisme–.

Barcelona i Madrid, per tant, van constituir per als escultors valencians de la renovació figurativa sengles models, antagònics, a imitar. I, curiosament, el seu eclecticisme faria convergir en les seues obres qualitats i matisos d'ambdues escoles. Per això, la producció valenciana d'aquest període en l'art de les tres dimensions és híbrida, mixta, i –al marge de la tendència decorativista– sense caràcter estrictament propi.

Amb tot, i sabent que el fenomen regionalista no va afavorir l'intercanvi d'experiències entre els distints nuclis artístics espanyols, més preocupats a aprofundir en allò propi que a connectar amb allò alié, el nucli valencià –Madrid i Barcelona a banda–, se'ns ofereix, juntament amb el gallec, com el més nombrós i més viu. Els escultors valencians

van ser més i millor premiats que la resta dels escultors d'altres zones espanyoles en les, tan criticades hui, Exposicions Nacionals de Belles Arts. La formació tècnica rebuda a Sant Carles va ser decisiva per a l'obtenció d'aquests reconeixements oficials.

Així es conformaria l'*escola valenciana* d'escultura, que comprén una extensa nòmina d'artistes. Encara sense formar escola en el sentit més pur del terme (ja que no es va seguir una doctrina única, quant a principis i sistema d'un mestre determinat), sí que pot ser encunyat eixe vocable per fer referència al lloc d'aprenentatge, caracteritzat aquest per unes ensenyances de caràcter acadèmic. Les seues característiques generals es podrien resumir com segueix: preocupació per ressaltar els valors del volum, de la massa i de l'espai, enfront de les composicions bigarrades i confuses i de tractament epidèrmic de la *pintura en relleu*; recerca de la dignitat, la naturalitat i l'essència, fugint dels tòpics, les rèmores literàries i les dades accidentals, sempre amb una concepció figurativa de l'escultura; anhel de consecució de senzillesa, elegància, ordre i ritme, en oposició a l'estil pastós i embafador, amanerat o grandiloqüent de l'estatuària de la Restauració; pretensió d'aconseguir una perennitat o intemporalitat de l'obra d'art, enfront de l'*antiescultura* del pintoresquisme, retòric i conjuntural...

Els joves estudiants valencians de la branca escultòrica no tenien massa a on triar. No els arribaven els corrents més avançats de l'Europa del moment, de tal manera que els que conformaven la minoria renovadora van recalcar, d'una banda, en l'escultura de Julio Antonio i Victorio Macho, i en la de Clarà i Casanovas, d'una altra; i, per ser més exactes, la seua inclinació va ser més decidida per aquesta segona tendència –la de la lluminositat mediterrània–, i en la qual aplicaren personalment un cert sentit decoratiu, la majoria de les vegades excessiu.

L'escassa relació amb les propostes de l'avantguarda europea sempre van arribar a València amb retard i van ser mirades amb una certa hostilitat, excepte per l'escàs grup d'escultors *avantguardistes*, nascuts a l'art amb l'ebullició dels temps republicans. El conjunt de l'aportació escultòrica valenciana d'aquest període –representada especialment per Badia, Ballester, Boix, Moret i Contel–, va aproximar les seues volences plàstiques cap a plantejaments de plena avantguarda aprofitant les seues breus visites a l'estranger, i tant aquests curts i intensos contactes amb l'exterior, com també les seues lectures i discussions juvenils els van influir poderosament. Però la trista realitat valenciana no donava suport a les seues innovadores propostes. La burgesia local no va afavorir en res –més aïna va privar de l'alé necessari– aquests pioners de la nova escultura que van tindre una connexió honesta amb l'esperit del seu temps, i que van voler interpretar. Però aquest temps seu –el de la València republicana– tenia altres paràmetres difícilment parangonables amb els de l'Europa de les avantguardes. No valorar-ne l'esforç seria injust. No van ser revolucionaris de l'escultura, però sí que van oferir propostes alternatives als que els havien precedit. Van

fer gala d'esperit crític i es van sentir atrets per l'art nou. Però tot el pes d'una tradició lacerant els tenallava en la seua pròpia terra. En comparació amb l'escultura valenciana anterior, aquest grup *avantguardista* va representar un avanç important cap a la modernitat. Amb la victòria del general Franco es va obstruir el decidit camí d'uns artistes amb un considerable grau de creativitat, desitjosos de contribuir al desenvolupament i la transformació de l'escultura moderna, que estaven en possessió d'uns dots i d'un domini de l'ofici extraordinaris. Quedava frenat així un intent seriós, un desig d'expressió i una vitalitat que només seria represa anys després.

La figura principal del moment històric que abordem és la de **Vicent Beltrán Grimal** (Sueca, 1896 - València, 1963). Ell és qui protagonitza aquest moment transicional, autènticament abocat a una renovació del classicisme, més o menys tanyit de decorativisme. Amb una decidida orientació estètica cap a la modernitat, Beltrán, amb la seua obra escultòrica, atractiva, cadenciosa i rica en matisos, fresca i lluminosa, portadora d'elegància, ordre, gracilitat i ritme, va procurar la puresa de línies i l'absència de detalls, situant-se així en l'extrem oposat al de Benlliure.

L'obtenció de la tercera medalla en l'Exposició Nacional de 1917, amb la seua obra *Enyorança*, va ser un èxit que va retindre Beltrán a Madrid, treballant amb l'escultor Marco Pérez i fent obres per a optar a la pensió de quatre anys en l'Acadèmia Espanyola de Belles Arts de Roma. Aquesta beca li va ser concedida el 1922, i se li va prorrogar amb caràcter especial durant quatre anys més. A Itàlia, Beltrán va estudiar a fons els diferents estils i escoles, tant les antigues com les modernes.

Emmarcat en les pautes de l'aire modernista, Beltrán va ser un gran modelador, fi i delicat, que aconseguí uns resultats excel·lents. El seu model a imitar va ser Capuz, abans que res, influint-lo també Bourdelle, que, paradoxalment, va descobrir a Roma, ja que, en l'època de la seua estada a la Ciutat Eterna, Bourdelle ja havia transcendit de França a Itàlia. També va visitar Londres.

D'aquest període, en el qual es fon la seua experiència prèvia d'aprenentatge a València i l'influx classicista romà, és la seua obra de 1927 *Monument a Góngora: Galatea i Acis, i Polifem*, que seria emplaçat en el Retiro madrileny; *Diana*, amb la qual obtindria la segona medalla en la Nacional de 1926; i *Aurora*, premiada amb la primera medalla el 1929.

En havent tornat ja a la capital del Túria el 1928, cisellarà, l'any següent, dues escultures en marbre per a la façana de l'Ajuntament de València, titulades *Fortalesa* i *Temprança*. A elles seguirien *Somni* (1930) i *Dansarina* (1931), aquesta última, paradigmàtica.

Obra seua –els relleus de la *Faula de Polifem i Galatea* i la seua *Dansarina*– va ser exhibida a València en l'Exposició de Pintura, Escultura i Dibuix organitzada per l'Agrupació Valencianista Republicana (1931). Beltrán va ser especialment invitat a participar en aquest esdeveniment, promogut per la nova generació artística valenciana *avantguardista*,

que manifestava així el seu reconeixement al mestre. Era una manera simbòlica de constatar que l'escultor de Sueca era major en edat que ells, però que el seu esperit obert i avançat sintonitzava amb les esperances de connexió amb l'avantguarda artística espanyola i europea. Més encara, remarcaven d'aqueixa manera que ell els havia encoratjat a introduir-se pels camins de la modernitat.

Però Beltrán no tenia els seus ulls posats en Madrid –ni tampoc en Barcelona–, sinó en València. I el 1931 va guanyar, per concurs, una càtedra –la de dibuix de l'antic i vestidures– en l'Escola de Sant Carles, centre del qual serà director poc després i fins a 1939.

Després de participar en la Biennial de Venècia de 1932, plasmaria en marbre la seua *Dona tocant la flauta* (1933) i l'allegoria de *La República* que presidia el consistori municipal de València.

Beltrán va mantindre una vinculació estreta amb l'Escola Superior de Belles Arts de Sant Carles –catedràtic (1931), secretari (1932-1934), director (1936-1939)–, on va dur a terme una fecunda labor pedagògica, sembrada d'idees alternatives. Així mateix, assumí la responsabilitat de presidir la Junta encarregada de la conservació i defensa del patrimoni artístic valencià (1936-1939), tasca a la qual es va entregar sense reserves.

S'ha de ressaltar la seua activitat docent, encoratjant els artistes joves pels camins de la modernitat, aspiració que es veuria frustrada pel subsegüent desenllaç de la fratricida Guerra d'Espanya. Ell va ser l'autèntic inductor –des de l'Escola de Sant Carles– d'aquell reduït elenc d'escultors que aportaren solucions alternatives a l'academicisme i al classicisme; aquella exigua nòmina que va saber entroncar de primer amb l'*art déco* i, a continuació, amb l'expressionisme, el cubisme i el surrealisme, corrents estilístics als quals honradament van afegir el seu propi esperit.

Gran admirador de la Grècia clàssica, va tendir cap a una renovació figurativa atenta a la captació de la lluminositat mediterrània que aplicaria amb un cert sentit decoratiu, adornat de vegades amb motius simbolistes.

Ni academicista, ni revolucionari, Beltrán, obsessionat per la perfecció de la forma, va exercir el paper de pont entre dos moments de diferent concepció de l'escultura, amb les seues resolucions àgils, ondulants, rítmiques i sensuals. La seua figura tanca, almenys momentàniament, un període d'hegemònica inclinació cap als valors classicistes i n'obri un altre de connexió amb l'esperit de l'avantguarda artística.

No es va sentir temptat per les avantguardes artístiques que havia conegut a París després de la seua estada romana –però tampoc no va negar els seus valors inherents i les seues potencialitats–; així, aquestes no van influir en el seu personal enteniment de l'escultura.

Va saber plasmar un segell atractiu i *modern* a la seua producció artística, tant pel que fa a les pautes estrictament formals com en l'elecció dels temes –l'exotisme estava també entre les seues predileccions– i

en la varietat de repertori d'expressions en el context del seu llenguatge escultòric.

Lamentablement, l'escultura que va dur a terme durant els anys que seguiren la Guerra Civil no es va veure ungida per la frescor, la lluminositat i l'intimisme de la seua producció anterior.

Receptor del magisteri de Beltrán, **Ricard Boix Oviedo** (València, 1904-1994) va rebre del seu germà major, Artur, l'amor pel dibuix i les primeres ensenyances artístiques. De família humil, als quinze anys es matriculava en Sant Carles, alhora que entrava d'aprenent al taller d'Eugeni Carbonell, on treballava Artur. Plàcid, reservat i introvertit, va connectar amb el grup dels joves emergents i renovadors, si bé el seu retraïment i la seua tímida l'allunyaven de la discussió i la polèmica. Ricard Boix, des de 1927, estava fent escultura d'influència *déco*: *Arquers* (1927), relleu en pedra de Borriol, peça que inicia els seus característics jocs relacionals de combinació compositiva horitzontal-vertical i les estratègies de repetició; *Mona* (1928), en pedra roja; dos relleus en pedra negra, realitzats el 1928: *Treball*, de composició diagonal, i *Fúria*, calculadament simètric, emuladors ambdós de l'envejable perícia dels medallistes francesos; *Cervos* (1929), talla de pedra blanca amb un fi baix relleu solcat en diversos plans de profunditat. *Idilli* (1929), escultura exempta en pedra de Borriol, amb les figures de dues mones abraçades, que pocs anys després presentaria en l'Exposició Nacional de Belles Arts de Madrid, el 1932.

En el seu curt viatge a París, al final de 1930, acompanyat pel seu amic el pintor Roch Minué, va visitar els museus de la capital francesa –especialment el Louvre– estudiant-ne els relleus, les mans, els torsos, l'anatomia tota de l'escultura egípcia. Només un mes i mig va durar la seua estada a la ciutat del Sena. S'imposava la tornada a València i així ho va fer.

Amb anterioritat, havia guanyat un premi, el 1928, una distinció que revalidà en posteriors exposicions d'escultura, d'art en pedra i d'art decoratiu celebrades en 1932, 1934 i 1936. També va participar en alguna exposició col·lectiva juntament amb els seus companys de grup a la Sala Blava, que acollia les propostes més avançades. Ja reinstal·lat a València, es dedicaria a treballs d'imatgeria i decoració (aquests últims propiciats per Artur), tant en el cine Capitol com en altres cines (l'Avenida i el Tyris), sempre procurant que l'obra parlara «per si mateixa i d'una manera clara».

En aquests primers anys republicans, en el moment que es podia allunyar dels treballs d'encàrrec, Boix prosseguia monacalment la seua decidida creació artística. L'obra d'aquesta època és fèrtil, instintiva i, de vegades, irònica, de gran plasticitat, saviesa d'execució i simplicitat de formes (per a ell «l'escultura és corporeïtat, forma i dibuix»).

La seua gran aptitud dibuixística donaria els seus fruits més importants en 1931. D'aquell any es conserven molts dibuixos seus, esbossos que són, en no poques ocasions, d'escultures posteriors («en l'escultura

no n'hi ha un, sinó molts dibuixos»), en els quals juntament amb l'habilitat en el traçat de la línia, aquesta queda valorada fins a tal punt que deixa de banda l'ombreig.

Pel que fa a les escultures, destaquen: *Dansarina* (1931), de corbes suaus i ondulades; *República espanyola* (1932), relleu en pedra d'Almorquí-Novelda, obra de claredat conceptual –en la qual el fons exerceix un paper actiu–, que evidencia uns perfils rítmics de gran finor estètica i influència egípcia –ventre de perfil i pit frontal, coll frontal i rostre de perfil–; *Arquer* (1932), fidel traducció del dibuix original al volum, escultura materialitzada en galvanoplàstia, que condensa l'enteniment artístic del seu autor; *Victòria* (1933); *Dona amb copa* (1934-1936); *Sindicat* (1936), esplèndid relleu pla, al·legoria de la unitat obrera, peça d'estudiada simetria. Una de les seues obres més singulars seria *La bèstia feixista*, de cap al 1937, en pedra de Borriol, que representa un gorilla gros, corpori, destruint un poble. Aquest dràstic al·legat de brutal realisme contra la barbàrie amenaçadora es va exposar a Barcelona (1938) amb motiu de l'Exposició Trimestral d'Arts Plàstiques.

El començament de la nostra *incivil* guerra representaria, per al nostre artista –que aleshores ja havia ratificat el seu posicionament ideològic esquerrà i pertanyia a l'Aliança d'Intel·lectuals i Artistes Antifeixistes–, un rotund sotrac. Un altre dur tràngol del destí per a Ricard Boix, que des del seu obligat exili interior tindria, ja per sempre, inoculada l'angoixa de la por.

Una vegada finalitzada la guerra va realitzar *Pastoral* (1940). La seua labor artística en els anys de postguerra es va centrar obligadament en la imatgeria religiosa, panteons i plafons decoratius per a edificis particulars, i la talla de làpides, la major part d'elles per als cementeris de València i Castelló. Aquesta tasca lapidària, realitzada en composicions correctes d'equilibri i proporcions inserides en la tendència decorativista, que executava en talla directa després del dibuix previ. Extraordinari botó de mostra és la dedicada al polític republicà valencià Fèlix Azzati.

Ricard Boix és l'escultor valencià *déco* per antonomàsia. Home instintiu, de gran saviesa manual, qualitat i domini de l'ofici; va rebre, pel que fa al seu característic relleu pla, la influència dels medallistes francesos, a la qual ell donaria aqueix toc refinat, sensual i clar, propi del Mediterrani. Va realitzar una obra amb evidents tons lírics, de gran finor estètica i aconseguit equilibri compositiu. Destacà pel toc refinat i sensual apreciat en les formes elegants –d'aire exòtic, a vegades– tan característiques d'aqueix peculiar modernisme volumètric seu que va quallar, tot seguit, en un idiosincràtic estil *déco*. Artista intuïtiu, sabé interpretar, de manera personalitzada, l'esperit estètic del seu temps. La seua aspiració va estar basada en una obra d'escrupolositat severa que unira la senzillesa i la força.

Alumne també de Beltrán Grimal, el que seria temps després escultor, dibuixant, pintor i escriptor, **Rafael Pérez Contel** (el Villar [València],

1909 - València, 1990) va entrar d'aprenent en el taller imatger de Vicente Gerique, per a ingressar, ja en 1926, en l'Escola de Sant Carles. El 1927 se li va concedir la Pensió d'Escultura de l'Estat i viatjà a Madrid, on coneixeria Alberto Sánchez, de qui va rebre un magisteri intens.

Pérez Contel contactà amb l'avantguarda europea molt abans de viatjar fora d'Espanya. Els llibres estrangers que va consultar quan encara era estudiant el posaren al corrent dels ismes de les dues primeres dècades del nostre segle. Immers inicialment en una poètica de clara renovació mediterraneista, va derivar posteriorment cap a una opció postcubista. A pesar del seu desengany respecte al cubisme, va admetre que les seues aportacions al buit i el volum eren encara positives per al seu art. També va fer en alguns moments obres de caràcter surreal, encara que la seua tendència estructural ara més clara fins a derivar en una aproximació a l'abstracció. Els seus veritables mestres serien Alberto, Ferrant i Moore, a més de Lipchitz i Laurens.

En les seues primeres escultures s'aprecia ja el permanent interès pel diàleg entre la massa i el buit, la cavitat i el volum. *Autoretrat* (1927-1928), *Papallona* (1928), *Cec rondaire* (1928) i *Ballarina* (1928), obra en què queda patent la seua preocupació per la integració del vestit com a element escultòric. A aquestes seguirien *Figura al vent* (1930), *Arlequí* (1933), *Dona dreta* (1933), *Arquer* (1933-1934), *Dèdal i Ícar* (1934), *Llauradores* (1934), *Classicisme* (1935), *Xiquet milicià* (1936), *Retrat femení* (1937), *Torero* (1937), etc.

En els anys de la dictadura primorriverista iniciaria la seua creació escultòrica, tan lligat ell sempre a la pintura i a la seua passió lectora, desperta ja en els seus anys adolescents.

Activista de la F.U.E. (Federació Universitària Escolar), va fer amistat amb Antoni i Manuela Ballester, Josep Renau, Paco Badia i Francesc Carreño. Ja el 1931 va exposar col·lectivament en l'Agrupació Valencianista Republicana.

El seu condeixeble, Josep Renau, havia publicat el 1929 un text —«A raíz de la Exposición de Arte de Levante»—, en el qual impellia a l'imminent canvi dels pressupòsits artístics, a un avivament de les consciències en pro d'una revisió i actualització de mètodes i procediments, i una imperiosa crida d'atenció als artistes plàstics, que havien de redefinir la seua funció social en el context dels nous temps. Pro-pugnava un art no burgés que participara decididament en el procés de canvi social i que elevara la consciència revolucionària de la gent del poble. Això pressuposava un elevat compromís polític dels artistes, de tal manera que l'art necessàriament estaria lligat a la política en tant que instrument transformador de la societat.

Combregant amb aquests pressupòsits, Pérez Contel realitzaria la seua obra *El martell pneumàtic* (1932), en la qual s'adverteix un sentit de la conscienciació social i una gran preocupació per l'home.

El 1933 va exposar en les col·lectives «Art d'avantguarda», en la Sala Blava, i en la d'«Art noucentista» de l'Ateneu Mercantil valencià.

En aquell any també féu una exposició individual en la Sala Blava de València. Les obres presentades en aquesta mostra responien a estils molt diversos, i incloïen olis, dibuixos i escultures, si bé predominava la influència del cubisme via Laurens.

El 1934, obté la pensió d'escultura concedida per la Diputació de València per a ampliació d'estudis a Madrid, on treballaria en les Missions Pedagògiques.

El 1934 es trasllada a París. Allí entra en contacte amb els grans mestres cubistes –Picasso, Léger, Braque, etc.– alhora que connecta amb l'Associació d'Escriptors i Artistes Revolucionaris, on va conèixer Aragon i Malraux, entre d'altres. El discurs de Gorki sobre el realisme socialista va influir en les seues idees estètiques.

De tornada a València, amb la seua escultura *Nu femení* obté una pròrroga de la seua pensió per un any en l'estranger. El 1935 va ser cofundador, encarregat de maquetació i membre del consell de redacció de la revista *Nueva Cultura*, a on va publicar nombrosos dibuixos (de la qual seria corresponsal a París durant l'any que va residir a la capital francesa). Amb motiu de l'Exposició Universal va viatjar a Brusselles.

També va dissenyar les pàgines del *Manual del miliciano* i va il·lustrar el llibre *Canciones de guerra*, del musicòleg Torner, i la coberta d'*El hombre acecha*, de Miguel Hernández.

Autor de nombrosos cartells bèl·lics –que no va firmar–, com la sèrie titulada «Recluta de milícia», va treballar en un periòdic mural anomenat *Ofensiva*, el coordinador del qual era el seu company i amic Francesc Badia. També el periòdic *Verdad* va tindre dibuixos seus que, en aquesta època, es distingien per la presència de l'estrela de cinc puntes. En els seus dibuixos, *d'alta tensió*, hi ha sempre esperit mediterrani i, alhora, modernitat.

Torna a València (1936) i s'incorpora com a professor de dibuix en l'Institut d'Ensenyament Mitjà d'Alzira; també impartí classes (1937) en l'Institut Obrer de València. Va enviar dues escultures al pavelló de la República Espanyola (París, 1937). Va col·laborar, com a dibuixant, en el llibre *Canciones de lucha*, de Carles Palacio.

Tancat a la Presó Model de València, en acabar la guerra, després d'haver sigut condemnat «por auxilio a la rebelión», hi crearia amb altres artistes, el 1939, un taller d'arts plàstiques. Allí féu esbossos i xicotetes escultures sobre la vida quotidiana dels seus companys de reclusió, amb un fort realisme. També va esculpir en fusta algunes maternitats.

La seua producció artística va agafar, com a arrancada emotiva, la naturalesa, per a fer una nova naturalesa animadora de l'espai.

Ja en llibertat, el 1942, treballà com a ceramista i escultor d'imatges religioses.

Anterior a Beltrán i els seus deixebles era **Ignasi Pinazo Martínez** (València, 1883 - Godella, 1970). Educat en l'art del dibuix per son pare, el pintor Ignasi Pinazo Camarlench, I. Pinazo M. –com a ell li agradava

firmar– va anar a Itàlia per perfeccionar-se en l'escultura –encara que, segons pareix, més aviat es dedicà a estudiar cant–. Va destacar sobre manera en el gènere retratístic, fent gala dels seus dots de modelador. Seguidor de la idea de Julio Antonio de plasmar tipus populars que foren prototip de la raça, els seus retrats constitueixen el millor de la seua producció, ja que fugiu de la coentor de belleses com també de l'excés folklòric. Destaquen, en aquest sentit, les seues obres *Llaurador valencià 'El tio Quico'* (1924) i *Romano, alcalde de Benifaraig* (1933).

Van cridar la seua atenció Donatello, Lucca della Robbia, i, sobretot, Miquel Àngel, i no va seguir, en canvi, els passos de Rodin. Es va interessar per l'estatuària barroca i –fonamentalment– per la neoclàssica, sense oblidar la imatgeria d'Alonso Cano. Van ser justament les seues propostes d'estil neoclàssic –en què segueix literalment Canova– les que li van proporcionar els majors èxits. Escultor ben dotat i eclèctic, la seua aspiració estètica no va connectar amb les inquietuds avançades del temps que li va tocar viure.

De la mateixa generació seria **Alfons Gabino Pariente** (València, 1894-1975) qui es va caracteritzar per una sòlida habilitat tècnica i uns dots excepcionals per al retrat escultòric. Va ser premiat en el Certamen Nacional d'Escultura de 1934 amb una al·legoria en marbre sobre la República –*Bust de la República* (1932)–, i també en el de 1935, ambdós convocats pel Ministeri d'Educació Nacional. El 1947 celebra una exposició individual en la Sala Mateu de València. Aquell mateix any va exposar en el Museu d'Art Modern de Madrid i va ser seleccionat per a l'Exposició d'Art Modern que va tindre lloc a Buenos Aires. En els seus retrats –el de l'arquitecte Luis Matoses, el del gravador André Lambert, *Retrat de xiqueta* (1933), el de l'advocat Alfredo Pastor, el d'Inda Soler Villalonga, el del galerista i ceramista Josep Mateu...– va saber plasmar amb exquisidesa l'esperit dels models i remarcar la seua personalitat.

El 1974 va llegir el seu discurs d'entrada en la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles de València, titulat *El retrat en l'escultura*. Va morir quan es trobava treballant en el projecte d'un monument-font al·legòric del riu Túria i les seues séquies –que no va arribar a acabar– destinat a emplaçar-se en la plaça de la Mare de Déu de la ciutat de València.

Més recent és la figura artística de **Rafael Rubio Vèrnia** (València, 1923-1986), format en el taller de son pare, l'escultor Rafael Rubio Rossell i en les aules de l'Escola de Belles Arts de Sant Carles. El 1942 la Diputació de València li va concedir la pensió de Roma per a poder ampliar els seus estudis a Itàlia, però, a l'estar aquell país immers en la Segona Guerra Mundial, se li va suspendre la pensió, que li va ser canviada –per la mateixa Diputació Provincial– per dos anys de permanència a Madrid per a complir els mateixos fins. De tendència classicista, va cultivar una escultura d'estil figuratiu que ressalta per la precisió tècnica i la sensibilitat. Obra de la seua autoria és *El ferrer i la seua família*. El 1951 va arribar a Jaén, ja amb experiència docent en la disciplina de modelatge, que impartirà a l'Escola d'Arts i Oficis d'aquella ciutat, on

a més va exercir la direcció, fins al seu trasllat, dotze anys després, a l'Escola núm. 1 de Madrid. Prolífera va ser ací la seua labor, fent escultures de densa corporeïtat, de caps sòlids i prominents amb marcades faccions silencioses, a la manera dels clàssics grecs. Va atendre encàrrecs religiosos.

Nascut també a la fi del segle XIX, **Joan Baptista Palacios Chirivella** seria imatger i escultor, autor de diverses escultures decoratives de la Universitat de València i professor en l'Escola d'Arts i Oficis de Melilla. Botó de mostra de la seua faceta retratística és *Retrat de la senyoreta Elisa Andreu (als 14 anys d'edat)* (1932). Com a imatger se li atribueix la imatge més xicoteta entre els crucificats que es trauen a la processó de la Setmana Santa Marinera de València: el *Santíssim Crist del Perdó*, que pertany a la parròquia de la Mare de Déu dels Àngels.

EL PASSAT EN FLAMES: LA ICONOCLÀSTIA A ESPANYA ENTRE EL 1931 I EL 1939

INTRODUCCIÓ

TEXT:

Maria Thomas
University of Exeter

Durant els dies posteriors al colp militar del 17-18 de juliol del 1936 un grup de veïns del poble de Cuevas de Almanzora (Almeria) es va apoderar d'una estàtua que representava el Senyor en la Columna, conegut localment com *el Amarrao*. Van lligar una corda al voltant del seu coll i la van arrossegar pels carrers de la localitat. Un grup creixent de veïns va seguir aquest últim viatge del crist, colpejant-lo amb pals i cobrint-lo d'una pluja de pedres. Quan la processó satírica va arribar a la seu del comitè local, acabat de constituir, el crist va ser «destruït per complet»¹. Poc més de dos mesos després, el 29 de setembre, uns veïns d'El Hoyo de Pinares (Àvila) van triar el dia del patró local per a organitzar una processó paròdica amb un crucifix de granit. Van arrossegar l'enorme creu des de l'església parroquial fins a l'ajuntament, que s'havia transformat en la seu del comitè local. Un veí vestit d'escolà va llançar el crucifix des de l'alt del balcó al carrer, reduint-lo a estelles².

Aquests dos episodis de paròdia, atac i destrucció d'imatges religioses, que es van produir a dos mesos i a sis-cents quilòmetres de distància, proporcionen uns exemples típics de l'onada d'accions iconoclastes que va embolcallar quasi tota la zona republicana durant els primers mesos de la Guerra Civil Espanyola. Les condicions que van permetre que es desencadenara aquest atac col·lectiu contra les manifestacions externes del catolicisme van ser generades pel colp militar del 17-18 de juliol del 1936. La sublevació, organitzada per un grup d'oficials de l'exèrcit en contra del govern de la Segona República, va sumir l'Estat republicà en el caos, compromentent de forma molt greu el seu control de l'exèrcit i dels serveis de seguretat. El poder, fragmentat i radicalment descentralitzat, va passar a les mans de grups de treballadors armats, comitès locals i milícies. Aquests treballadors es van convertir, de forma sobtada i inesperada, en els protagonistes d'una revolució espontània que va atacar la propietat i les persones associades a la rebel·lió militar, a la dreta política i als poders dominants dins de la seua comunitat (Ledema 2010: 83-133).

Un dels principals blancs revolucionaris va ser l'Església catòlica, assaltada de forma consistent i furiosa en quasi totes les regions de la zona republicana. Quasi 7.000 membres del clero van ser assassinats

¹ Archivo Histórico Nacional, Causa General (AHN, CG) legajo 1164-1: Almeria, pieza 10, exp. 2/152.

² Archivo del Tribunal Territorial Primero de Madrid (ATTPM), Consejo de Guerra 5537/1102.

a l'Espanya republicana durant la guerra, percebuts per part dels seus agressors –treballadors urbans i rurals majoritàriament– com a col·laboradors dels sublevats, enemics ideològics i símbols de l'antic ordre pre-republicà. La majoria va morir durant els sis primers mesos del conflicte, abans que el Govern republicà poguera recuperar el control dels mecanismes de justícia i reconstruir les seues forces de seguretat. Aquesta violència física contra el clero va ser acompanyada per les pràctiques iconoclastes anteriorment descrites: la burla, la demolició i la crema d'objectes i edificis religiosos (Montero Moreno 1961: 762). Aquest text se centrarà en l'acció iconoclasta, explorant els motius, les lògiques, les creences i les identitats col·lectives que en jeien darrere. Amb aquest propòsit s'abordaran tres temes fonamentals: els intents per a extirpar la religió dels espais públics, la «resimbolització» dels edificis i objectes religiosos i la naturalesa sovint selectiva de la iconoclàstia.

FLAMES, MARTELLS I CISELLS: EXTIRPANT LA RELIGIÓ DEL PAISATGE

La iconoclàstia que va embolcallar l'Espanya republicana al principi de la Guerra Civil només pot entendre's en relació amb la batalla per secularitzar l'espai públic duta a terme per uns treballadors polititzats i cada vegada més anticlericals durant –i fins i tot abans de– el període prebèl·lic de la Segona República (1931-1936). Durant el primer terç del segle XX els canvis socials provocats per la industrialització i la migració del camp a la ciutat havien generat un enduriment i politització de les actituds anticlericals ja existents entre els treballadors. La identitat col·lectiva anticlerical es basava principalment en el rebuig de l'aliança del clero amb les elits i el règim repressiu de la monarquia de la Restauració (1874-1931), i de la capacitat de l'Església per a controlar nombrosos aspectes de la vida quotidiana (Thomas 2014a: 112-13). El poder social i cultural de l'Església estava reforçat per la seua dominant presència en l'espai públic, evident en edificis, noms de carrers, monuments i processons religioses. A partir de la primera dècada del segle XX, episodis d'acció col·lectiva iconoclasta com els apedregaments i els incendis d'esglésies, junt amb les escaramusses al carrer entre grups catòlics i anticlericals, es van convertir en característiques recurrents del paisatge en nombroses parts d'Espanya (Cueva 2005: 31-50).

Quan va ser proclamada la Segona República a l'abril del 1931 un nombre creixent de treballadors, amb experiència prèvia en l'acció col·lectiva iconoclasta, compartien una profunda animadversió cap a l'Església institucional i una potent identitat col·lectiva anticlerical. Les actituds anticlericals es van tornar més generalitzades i intenses després del 1931, quan les infructuoses mesures secularitzadores del primer Govern republicà van ser sobrepassades a nivell local per iniciatives iconoclastes dirigides pels treballadors. La seua meta era clara: combatre la influència catòlica sobre l'educació, els ritus de pas i l'espai públic. Després del 1931, la democràcia de masses es va desenvolupar

a Espanya com una lluita entre el catolicisme polític i una República secularitzadora recolzada per treballadors anticlericals (Thomas 2014b: 63-98). A l'altura de juliol del 1936 molts d'aquests treballadors, frustrats per la permanència –i fins i tot l'augment– del paper de l'Església, creien fermament que per a construir un nou ordre social era necessari extingir la influència catòlica de l'esfera pública. Els efectes del colp del 1936 els permetrien prendre la iniciativa per a dur a terme aquesta extinció (Casanova 2005: 171-202).

Les persones que van utilitzar la iconoclàstia per a esborrar la presència pública de l'Església després de juliol del 1936 tenien una gamma àmplia de diferents experiències polítiques. Generalment estaven vinculades als grups políticament heterogenis (milícies, comitès, patrulles, etc.) que s'havien articulats molt de pressa després del colp. Molts procedien de l'espectre polític republicà i d'esquerres; havien militat en els sindicats socialistes i anarquistes, o –amb menor freqüència– en els partits republicans o el Partit Comunista d'Espanya. No obstant això, per a una proporció significativa d'ells l'acció del 1936 va ser la seua primera experiència política. A pesar que la majoria pertanyien a les classes treballadores urbanes i rurals, la participació iconoclasta dels sectors més acomodats també va ser significativa (Ledesma 2003: 243-44; Thomas 2014b: 129). Contra aquest teló de fons bigarrat en termes polítics i socials –i en un país d'una diversitat regional pronunciada– la uniformitat amb què els béns religiosos van ser atacats en la immensa majoria de la zona republicana va ser notable.

Al llarg de l'Espanya republicana els iconoclastes van intentar eliminar fins a l'últim rastre de la influència física i cultural catòlica dels espais públics de les seues comunitats. En els pobles, aldees i barris de les ciutats, veïns i milicians van retirar els objectes religiosos de les esglésies. Confessionaris, bancs, estàtues i imatges van ser apilats, arruixats amb gasolina i cremats públicament. En el poble de Bentarique (Almeria), per exemple, uns veïns van incendiar els ornaments, les vestidures i les imatges de l'església parroquial després del colp. A continuació, un grup de milicians de la localitat va registrar casa per casa, llançant els quadros religiosos al carrer i cremant-los davant dels seus amos³. Accions d'aquest tipus es van produir en quasi tot arreu de la zona republicana, en general durant les primeres setmanes després del colp. A pesar de la distància geogràfica i la falta de coordinació entre els seus protagonistes, les seues formes eren molt semblants. Les úniques excepcions a aquesta pauta van ser les províncies basques de Biscaia i Guipúscoa, que no es van veure afectades ni per la violència anticlerical ni per la iconoclàstia. Aquesta situació es va deure a la fe religiosa i al respecte pel clero que estaven profundament arrelats en la vida comunitària basca (Ledesma 2009: 34; Montero Moreno 1961: 763-64).

³ AHN, CG legajo 1164-1: Almería, pieza No. 10, exp. 2/151.

La naturalesa elaborada i feroç de moltes accions iconoclastes reforça la teoria que els seus protagonistes creien que l'eliminació de l'Església era un pas necessari per a l'èxit de la revolució i la creació d'una nova societat secular. Aquesta lògica explicaria per què la catedral de Madrid va ser cremada per milicians en set ocasions distintes, o per què els veïns de Vallecas (Madrid) van incendiar el rectorat del seu poble tres vegades durant la guerra⁴. També explicaria l'acció dels veïns d'Antas (Almeria), els quals van fer un viatge a peu d'anada i tornada de huit quilòmetres sota l'ardent sol d'agost amb l'únic fi de cremar l'ermita dedicada a la patrona del poble⁵. En molts llocs els objectes religiosos que no podien sucumbir a les flames van ser destruïts de manera minuciosa per altres mitjans. Altars i estàtues de marbre i granit van ser lentament i meticulosament reduïts a pols usant cisells, pics i martells⁶. A Almeria i Madrid, colossals monuments dedicats al Sagrat Cor de Jesús van ser volats amb dinamita (López Martín 1993: 142; Thomas 2014b: 198). Sovint van ser cremats, junt amb els objectes religiosos, els arxius parroquials i de propietat, la qual cosa mostra el clar objectiu d'eliminar totes les fonts de repressió i desigualtat en la foguera revolucionària. Una *tabula rasa* destructiva, un «creu i ratlla» del passat permetien reconstruir un nou espai públic i crear un nou sistema de relacions socials (Graham 2002: 86).

RECONFIGURACIÓ, RESIMBOLITZACIÓ I «DESTRUCCIÓ CREATIVA»

Aquests intents contundents i altament destructius per a reconstruir la societat des de baix han de ser entesos en el context de la frustració i l'amargor generades entre el 1931 i el 1936 per la ineficàcia del projecte secularitzador i modernitzador de la Segona República. Per a molts d'aquests iconoclastes, la revolució anticlerical del 1936 constituïa un clar intent de construir l'ordre polític i social secular que els governs republicans s'havien mostrat incapaços de crear. Això va ser evident en els intents d'eliminar la religió dels espais públics descrits en l'apartat anterior, però també en els nous usos i significats que es van atorgar als objectes i edificis religiosos. En nombroses localitats els edificis eclesiàstics –escrupolosament desposseïts de totes les seues imatges catòliques– van ser transformats en espais d'utilitat pràctica per a la

⁴ Archivo Diocesano de Madrid, Persecución Religiosa Reorganización Diócesis (ADM, PRRD), Caja 4/3, Relación de sacerdotes asesinados; Caja 1/48, Tercera relación de informes.

⁵ AHN, CG legajo 1164-1: Almería, pieza No. 10, exp. 3/222.

⁶ Vegeu AHN, CG legajo 1164-1: Almería, pieza No. 10, exps. 2/120, 2/147; ADM, PRRD, Caja 6: Pueblos: Tetuán.

revolució i l'esforç bèl·lic republicà, o per a les necessitats culturals i educatives de la nova societat en construcció.

En moltes comunitats les esglésies van ser reassignades com a quaters i punts de reclutament de les milícies, mentre que les seues torres es van transformar en llocs de vigilància antiaèria⁷. Hospitals per a soldats i civils ferits i albergs per a refugiats es van establir en altres edificis eclesiàstics⁸. Esglésies, convents i cases parroquials també es van convertir en centres d'organització per a la indústria, l'agricultura i el comerç, albergant col·lectivitats, estables, tallers, mercats i magatzems (Souchy Bauer 1982: 35-50). Encara que aquesta reutilització de béns religiosos va ser impulsada per consideracions pràctiques, també transmetia la repulsa col·lectiva que els sectors treballadors sentien cap a l'exhibició exorbitant de riquesa per part de l'Església, visible sobretot en les processons religioses. A més, i potser el més important, constituïa una demostració eufòrica de la implantació del nou poder obrer. Aquests edificis religiosos «proletaritzats» van proporcionar una demostració clarament i altament visual de la suplantació dels valors catòlics tradicionals –basats en la jerarquia i l'ordre– pels valors proletaris i igualitaris de la revolució (Ealham 2005b: 187-88).

Aquest simbolisme intencionat i mordaç també era evident en la «proletarització» d'objectes religiosos que haurien semblat extravagants i inútils a molts revolucionaris. Les campanes de les esglésies van ser foses per a fer armes, les lloses de marbre van ser usades per a pavimentar centres polítics, les fonts baptismals van ser emprades com a menjadors de bestiar i les estàtues de fusta van ser usades com a llenya per a cuinar. Els milicians van beure vi dels calzes o els van usar per a rasurar-se. Les dones, el poder de les quals encara residia fonamentalment en l'esfera domèstica, van utilitzar vestidures i draps dels altars per a fer sabates, roba, davantals i uniformes de milicians (Thomas 2014b: 179). Aquesta transformació dels símbols de l'hegemonia catòlica en objectes quotidians pràctics va permetre als treballadors construir i proclamar una nova realitat lliure de la repressió, el poder i les jerarquies del passat.

A més de cobrir les necessitats logístiques i pràctiques de la revolució i l'esforç bèl·lic, aquesta «destrucció creativa» va impulsar la construcció d'una nova esfera social, cultural i educativa (Ealham 2005b: 187). Al llarg de la zona republicana, a les esglésies se'ls van proporcionar noves identitats seculares com ara cines, escoles, biblioteques,

⁷ Vegeu ADM, PRDD, Caja 1/48, Tercera relació de informes; AHN, CG legajo 1164-1: Almería, pieza No. 10, exps. 2/369,3/170.

⁸ ADM, PRDD, Caja 4/37, Relació de edificios; AHN, CG legajo 1557-2: Madrid, pieza No. 10, exp. 5/256; Centro Documental de la Memoria Histórica (CDMH), Fotografías-Kati Horna: 49, 51, 52, 217.

teatres o centres socials. A Alcoi (Alacant), el comitè local va construir una piscina municipal de grandària olímpica utilitzant els blocs de pedra que havien format les parets de l'església principal de la ciutat (Ors Montenegro i Santacreu Soler 2006: 91). Al poble d'Alcalá de Henares (Madrid) es va establir el Centro de Mujeres Antifascistas a l'església de les Siervas de María, mentre que el convent del Servicio Doméstico d'Almeria va ser convertit en un menjador popular gestionat pels anarquistes⁹. A la localitat de Colmenarejo (Madrid) el rector va informar després de la guerra que l'església parroquial havia sigut «convertida en un magnífic saló de cine i teatre»¹⁰. A Canjáyar (Almeria) la rectoria va ser usada com a escola i vivenda del professor¹¹.

Aquesta reutilització cultural, social i educativa de la propietat eclesiàstica va permetre la forja de nous llaços comunitaris basats en una identitat proletària i antifeixista compartida. Al mateix temps, les escoles laiques instal·lades en els edificis eclesiàstics constituïen una solució contundent i immediata a una qüestió que el Govern republicà entre el 1931 i el 1933 havia tractat de resoldre sense èxit: la dominació catòlica del sistema educatiu. Una vegada més els treballadors estaven establint els fonaments de la societat secular que no s'havia materialitzat durant el període republicà prebèl·lic, i ho feien mitjançant l'expulsió literal i simbòlica de l'Església del centre de la societat.

«CRIST ROIG»: LA ICONOCLÀSTIA COM UN FENOMEN SELECTIU

Podem dir llavors que el destí més comú dels objectes religiosos després de juliol del 1936 va ser o l'obliteració quasi completa, o el «reciclatge» creatiu i proletari. Com hem vist, aquestes dues tàctiques mostraven el desig d'establir una nova societat i una esfera pública lliure de la influència catòlica. Així mateix, dibuixaven un contrast accentuat entre l'opulència i inutilitat dels objectes religiosos, i una nova realitat revolucionària i proletària. No obstant això, la iconoclàstia no va ser un fenomen universal i uniforme. Potencials iconoclastes van salvar en nombroses ocasions els objectes religiosos del perill de les flames, el martell i el cisell. Aquesta protecció va ocórrer per diverses raons. En alguns casos es va produir perquè els seus protagonistes consideraven que els objectes tenien autèntic valor cultural o històric (Fernsworth 1957: 198; Ealham 2005b: 126-28). En una església de Barcelona, per

⁹ ADM, PRRD, Caja 1/4, Informes de las parroquias; Archivo de Togado Tribunal Militar de Almería (ATTMA), Informe 81/137-A, Juan del Águila Aguilera/Francisco del Águila Aguilera.

¹⁰ ADM, PRRD, Caja 1/23, Relación de lo actuado por el presbítero Don Crescencio Gutiérrez Caridad.

¹¹ AHN, CG legajo 1164-1: Almería, pieza No. 10, exps. 2/304, 2/480.

exemple, l'escriptor britànic Ralph Bates va prestar els seus coneixements artístics a un grup d'iconoclastes que desitjava salvar «qualsevol cosa que pugui tindre valor artístic o secular». Els seus consells van ajudar els incendiàries a separar les autèntiques obres d'art de les imitacions sense valor (Langdon Davies 2007: 141-43). A final de juliol, també a Barcelona, el líder d'una patrulla de la FAI, que registrava la casa del polític i escriptor catòlic Maurici Serrahima, va demolir una estàtua de sant Francesc mentre deia: «Si destrossem açò... és perquè sabem que és una reproducció en algeps. Si fóra l'original de fusta, pot estar ben segur que no ho trencaríem, perquè és una obra d'art» (Fraser, 1979: 153).

La protecció de les obres d'art, igual que el seu revers, la iconoclàstia, van ser ferramentes de construcció social revolucionària. Moltes obres d'art van sobreviure –incloses religioses– gràcies al fet que els milicians les van interpretar com un patrimoni de la nova societat que estava en construcció. En molts casos, aquest art va ser entregat a les juntes dedicades a la protecció del patrimoni cultural, creades per les autoritats municipals (Álvarez Lopera 1982: 59-69; Cabañas Bravo 2007: 53-55). A Madrid, una sèrie d'edificis eclesiàstics, entre ells l'església de San Francisco el Grande, van ser transformats per la Junta de Confiscació i Protecció del Tresor Artístic nacional. Es van convertir en magatzems on es van protegir i van catalogar meticulosament les obres rescatades (Renau 1980: 93; Argerich i Ara 2009: 27-35, 43-44, 296; Spender, 1974: 141-2). A Catalunya, el Departament de Cultura de la Generalitat, que va treballar des del primer moment per a recuperar objectes artístics d'esglésies i convents, va rebre i va classificar «muntons de sants i verges, crucifixos i pintures i escultures», molts dels quals van ser emmagatzemats en una església aïllada del poble pirinenc d'Olot, o col·locats en museus públics (Langdon Davies 2007: 139; Romero 2009: 210-11).

El desig de preservar el patrimoni artístic, però, era només una faceta de la naturalesa selectiva de la iconoclàstia el 1936. En una cultura encara saturada de referències, idees i discursos religiosos, és perfectament possible que la inclinació per protegir certs objectes religiosos sorgira d'una fe que existia entre persones que eren fortament anticlericals, però no per això necessàriament antireligioses. Moltes persones que repudiaven la religió oficial seguien involucrades en les pràctiques de la religió popular, mantenint una devoció personal i comunitària als sants, santuaris i símbols locals. Aquesta tendència era especialment pronunciada en el món rural, on molts veien els símbols devocionals locals com una cosa lligada a la vida comunitària, la socialització i els costums tradicionals, i no als sacerdots i l'Església institucional (Callahan 2000: 268; Schubert 1996: 151-58).

Aquesta devoció local explica per què els símbols de la fe comunitària sovint van ser salvats pels iconoclastes. A Vélez Blanco (Almeria), per exemple, una veïna que havia estat present en la crema d'objectes religiosos del poble va rescatar la imatge de Beatriz de Silva (fundadora

de l'Orde de la Immaculada Concepció) de les flames, afirmant que protegiria el seu fill dels «mals» que estaven per vindre¹². A María, un poble pròxim, uns veïns van cremar els ornaments de l'església parroquial al setembre del 1936. La patrona de la ciutat, però, la Virgen de la Cabeza, va ser rescatada pel líder del comitè local. Va romandre oculta en sa casa familiar fins al final de la guerra¹³. La devoció local també explicaria per què, com puntualitzen Manuel i Carlos Sevilla Corella sobre el cas de València, «els atacs dels anticlericals es dirigiren més contra els temples de l'Església, que no contra les capelles de devoció popular» (2012: 73), encara que, després del colp militar, entre els principals blancs dels iconoclastes en la capital valenciana es trobaria també la basílica de la Mare de Déu dels Desemparats (a més d'edificis com la catedral, o la Seu, i la magnífica església dels Sants Joans, o Sant Joan del Mercat).

Indicacions d'aquesta fe religiosa residual també van estar presents en les formes de destrucció emprades pels iconoclastes. És indubtable que la manera en què molts iconoclastes interactuaren amb els objectes que aniquilaven mostrava un cert grau de creença en el seu poder sagrat. Les estàtues van ser «vençudes» en corregudes de bous simulades, ridiculitzades, «executades», decapitades, colpejades o llançades des de grans altures (Collier 1987: 150-61; Carreras 1939: 99; Thomas 2014b: 221-26). D'una banda, aquest comportament indica una tendència a atorgar personalitat als objectes religiosos. Les estàtues i les icones van ser tractades no com a embalums inanimats i impotents de fusta o pedra, sinó com si foren persones; una conducta que suggereix l'existència d'una verdadera vinculació espiritual entre iconoclasta i icona. D'altra banda, la naturalesa frenètica i altament ritualitzada de la destrucció indicava un desig col·lectiu per mostrar, públicament i de manera definitiva, la impotència d'uns objectes que havien sigut proclamats sagrats i intocables. Aquestes accions, que intentaven demostrar la incapacitat de la força divina per a salvar-los, donen pes a l'afirmació de l'historiador de l'art David Freedberg, segons la qual els que «assalten imatges ho fan a fi de deixar clar que no en tenen por, i amb això demostren la seua por» (Freedberg 1991: 418).

Aquests indicis d'un cert grau de fe en els símbols religiosos han portat alguns observadors a interpretar aquesta iconoclàstia com un «acte de fe», un intent de purificar una Església vista com un aliat de les elits (Serrahima en Fraser, 1979: 153). Seguint aquesta lectura, molts iconoclastes atacaven una institució que –a la seua manera de veure– havia abandonat els veritables valors cristians. Aquesta crítica de la

¹² AHN, CG legajo 1164-2: Almería, pieza, No. 10, exp. 4/304.

¹³ AHN, CG legajo 1164-2: Almería, pieza No. 10, exp. 4/328; ATTMA, Consejo de Guerra 224/2088.

«traïció» eclesiàstica havia format part del discurs anticlerical popular durant molt de temps. També havien aparegut amb força en la retòrica impresa i oral de les organitzacions socialistes, republicanes i anarquistes des de final del segle XIX (Álvarez Junco 1985: 284-95; Brennan 1969: 189-90; Langdon Davies 2007: 134). La idea que els atacs iconoclastes van ser impulsats per un esperit purificador i reformista es veu reforçada per la forma en què els iconoclastes es van apropiat dels símbols religiosos per a dotar-los de significats polítics. Dos anys abans del principi de la guerra, durant la revolució d'octubre del 1934, els veïns de Bembibre (Lleó) havien salvat una estàtua de Jesús de les flames de la seua església i l'havien exhibit en la plaça amb un rètol que deia: «Crist roig, a tu no et cremem perquè ets dels nostres» (Álvarez Junco, 1985: 287). Després de juliol del 1936, a l'església del carrer d'Alcalá a Madrid uns milicians van vestir una estàtua del Nen Jesús amb una granota miliciana i la van exhibir amb un rètol que resava: «Abans era feixista, ara m'he fet comunista» (González Posada 2011: 58; Montoliú Camps 1998: 77). A més d'una condemna ètica de la traïció de l'Església, aquesta transformació dels objectes religiosos mostra la transmissió d'uns codis de pensament religiós als moviments polítics seculars.

CONCLUSIONS

El 1976 l'artista valencià Josep Renau, director general de Belles Arts entre el 1936 i el 1939, ponderava les raons per les quals «les imatges que hi havia als museus» s'havien salvat del destí destructiu que van patir els objectes religiosos el 1936. Va arribar a la conclusió que «la gent veia en elles sants, no obres d'art, la qual cosa era un testimoni de la cultura que els havien inculcat» (Renau en Millás 2015: 505). Com ha assenyalat aquest text, els actes d'iconoclàstia abans i després del 1936 van ser comesos per una col·lecció heterogènia de protagonistes i impulsats per nombrosos motius i percepcions col·lectives superposats. D'una banda, la dedicació que els iconoclastes van demostrar a eliminar fins l'últim rastre del simbolisme catòlic de l'espai públic indica un intent d'acabar amb l'aclaparadora influència de l'Església per a poder refer la societat des de baix. Les seues accions van ser impulsades per la frustració generada pel fracàs de les batalles modernitzadores de la Segona República, especialment els seus intents malaguanyats de secularitzar l'educació i l'espai públic. La «destrucció creativa» emprada pels iconoclastes, que va convertir els espais religiosos en focus logístics, socials i culturals de la revolució i l'esforç bèl·lic, demostren encara més aquest intent de construir la societat secular i moderna que la República no havia sigut capaç d'entregar als seus ciutadans.

No obstant això, aquests intents de modernització política i social no significaven que els iconoclastes van rebutjar per complet les formes religioses d'entendre el món. Com el comentari de Renau indica, molts d'ells sí «veien sants» en els objectes que van assaltar, cosa que explica per què els objectes locals vinculats a la religió popular es van salvar

sovint de la destrucció. A més, en una situació en què el catolicisme encara gaudia de gran domini cultural, els mètodes frenètics i arduos que usaven els iconoclastes per a eliminar els blancs de la seua ràbia indicaven una vinculació emocional i espiritual entre els iconoclastes i les icones, i una possible creença en el poder sagrat dels símbols. La «resimbolització» dels objectes religiosos suggereix que la iconoclàstia del 1936 provenia –almenys en part– «del desengany d'algú que creu i ama i és traït», un reconeixement que l'Església havia fallat en la seua missió als pobres i necessitava ser purificada dels seus pecats materialistes (Serrahima en Fraser, 1979: 153). En un context accelerat de modernització i mobilització política de masses, els atacs iconoclastes del 1936 també demostren un procés pel qual les creences, les formes de pensament i els discursos catòlics estaven sent traslladades als moviments polítics ostensiblement seculars. Per a molts iconoclastes, llavors, la revolució del 1936 constituïa una porta a una nova societat, fins i tot a una nova religió.

CULTURA DE MASSES, TRADICIÓ I MODERNITAT: EL CINEMA A L'ESPANYA DE LA II REPÚBLICA

TEXT:

Marta García Carrión
Universitat de València

Quan es va proclamar la II República, el 1931, feia 35 anys de les primeres projeccions de cinema a Espanya. En aquestes tres dècades, el cinema havia passat de ser una atracció de fira a ser catalogat com a art i consolidar una indústria d'oci de masses. El 1935 hi havia més de 2.700 sales estables de cine a Espanya –a les quals caldria afegir les projeccions itinerants o en altres espais–, amb un total de més d'un milió i mig de localitats, la qual cosa suposava una localitat de cine per cada 16,3 habitants. Al País Valencià hi havia més de 450 sales de cinema, fet que el situava com a un dels territoris amb major densitat d'espais de projecció cinematogràfica. El cine s'havia estabilitzat des de la dècada anterior com un dels espais d'oci preferits pel públic i el preu competitiu de l'entrada de cine, en comparació amb altres espectacles, el convertia en una oferta lúdica molt popular. A més de ser un negoci que movia grans quantitats de diners, pocs podien dubtar de la seua influència social i de la fascinació que despertava tot allò que envoltava l'univers del cel·luloide. Per a la gran majoria dels intel·lectuals i el món de la cultura, el cinema no era ja una diversió per a xiquets, sinó el llenguatge de la modernitat.

La instauració del nou règim polític va tindre un impacte més bé limitat en el món del cine a Espanya. S'ha convertit quasi en un tòpic afirmar que els governs republicans van demostrar molt poca sensibilitat cap al cine, però la veritat és que sí que van dur a terme determinades mesures legislatives per a regular la indústria, així com algunes disposicions de tipus proteccionista, una resposta molt tímida a les demandes que es feien des de la indústria. L'intent més seriós de crear un organisme gestor de la política cinematogràfica es va produir amb la constitució d'un Consell de Cinematografia, que, no obstant això, va tindre una existència merament virtual, perquè no va arribar a realitzar cap activitat efectiva. Molt més determinant que el canvi polític seria per al món del cinema la revolució que havia començat uns anys abans en la indústria mateixa i el llenguatge filmic.

LES PANTALLES PARLEN! ELS DESAFIAMENTS DEL CINEMA SONOR

Els anys finals de la dècada dels vint, el encara jove art del cinema va afrontar una de les més grans transformacions de la seua història: el cinema sonor. La producció d'*El cantor de jazz* (1927) es pren habitualment com el moment d'inici de la nova forma de fer, veure i escoltar cinema, si bé des d'uns anys enrere es venien assajant diverses fórmules per a incorporar el so a la banda cinematogràfica. De fet, València va ser una de les primeres ciutats de l'Estat on s'exhibí un dels diversos sistemes de cinema sonor, ja a maig del 1926 al teatre Lírico i de la mà

d'Armand Guerra. A banda de les encontrades reaccions que el cinema sonor va suscitar entre professionals i aficionats, allò ben cert és que prompte semblà clar que les pel·lícules «parlades» havien arribat per a quedar-se. En pocs anys, la indústria cinematogràfica va haver de fer front a una reconversió de gran magnitud que feia necessària una forta inversió, tant en el sector de la producció (estudis, equips, tècnics) com en el de l'exhibició. El cost del condicionament dels locals per a la projecció de films sonors suposà que molts es resistiren a fer-ho, i durant els primers anys de la República van conviure les sales «mudes» i les sonores. En aquestes últimes van conviure també diverses solucions per a l'exhibició de films parlats en llengües que els públics espanyols no comprenien. En els primers anys del sonor l'estratègia de la indústria nord-americana de produir *talkies* en espanyol per al mercat de parla espanyola no va tindre una gran acceptació entre el públic (amb alguna excepció) i va ser rebuda de forma obertament hostil per part de la major part de la cultura i crítica cinematogràfiques a Espanya, especialment per l'ús d'actors (i, en conseqüència, accents) sud-americans. A banda de les versions en espanyol, altres alternatives per a traduir els films en altres llengües van ser el subtítulat i el doblatge, que van tendir a generalitzar-se a partir de la temporada 1933-1934.

A Espanya es va produir un desfasament significatiu entre el començament de l'exhibició sonora i d'una producció autòctona, com a resultat de la tardança en la creació de la infraestructura que ho permetera. En aquest sentit, el fet més destacable durant els primers anys de la dècada dels trenta és que l'activitat en centres productors del territori espanyol va ser pràcticament nul·la. Les opcions de companyies espanyoles per a fer el nou tipus de pel·lícules eren o bé realitzar-les en estudis europeus o bé sonoritzar *a posteriori* els films rodats, en un moment, a més, en el qual bona part del personal tècnic i artístic del panorama cinematogràfic se'n va anar a treballar fora de les fronteres espanyoles. 1932 va ser l'any de la reactivació de la producció espanyola amb la creació dels primers estudis per a rodatge de pel·lícules sonores, els Estudis Orphea a Barcelona. Aquest mateix any es va constituir la companyia Cinematografía Española Americana, SA (CEA), i es van iniciar les obres dels Estudis Cinema Espanyol, SA (ECESA), amb la idea d'edificar el «Hollywood espanyol», que van començar la seua producció l'any 34. A aquests estudis se sumarien els Ibèria Film (després Cinearte) el 33, els estudis Ballesters Tona Film, i el 1935 Estudios Chamartín, Estudios Lepanto i Trilla-la Riva com a resposta a la demanda creixent de cine espanyol. L'activitat productora també es va anar normalitzant a poc a poc amb entitats com Star Films, Exclusivas Diana, UCE, Ulargui Films, Index Films, Producciones Cifi, Selecciones Capitolio, Iberia Films, Filmófono i Cifesa.

Fer cinema a Espanya no era fàcil en aquells anys, com va satiritzar amb gran acidesa Andrés Carranque de Ríos en la seua novel·la *Cine-matógrafo* (1936). Si es té en compte que pràcticament fins al 1934 no

es va començar a produir cinema a Espanya de forma continuada i que l'inici de la Guerra Civil va suposar la interrupció del desenvolupament normal de la indústria (que no de la producció cinematogràfica), la xifra de films produïts al llarg dels anys de la República no és molt alta. No obstant això, les temporades del 1935 i 1936 han arribat a ser qualificades com una «edat d'or» per al cine espanyol, per la intensa activitat productora i, sobretot, per l'èxit de taquilla que va acompanyar els films. Entre l'ampli ventall de productores destacà la valenciana Cifesa, que amb 10 pel·lícules va aconseguir concretar la primera gran estructura del cine espanyol seguint el model de Hollywood. També Filmófono, fundada per Ricardo Urgoiti i regida en les tasques de producció per Luis Buñuel, que va realitzar 4 pel·lícules de pretensió comercial i solvent qualitat, basant-se en arguments populars i que van gaudir de bons rendiments en taquilla.

Les pantalles espanyoles van començar, doncs, a parlar als anys de la República. I ho van fer majoritàriament en castellà, única llengua peninsular amb presència significativa. La indústria del cinema va reproduir la lògica de l'Estat-nació i va concebre un públic nacional, amb la qual cosa condemnà a l'exclusió les llengües minoritàries. El rodatge d'*El faba de Ramonet* (J. Andreu, 1933) en valencià, d'*El café de la Marina* (D. Pruna, 1934) en doble versió en castellà i català, o el doblatge al català de *Draps i ferro vell* van ser excepcions en un panorama on el castellà va ser la llengua per a les produccions i per als doblatges. Si el context polític i cultural de la República va permetre el reviscolament de la cultura en altres llengües, el cinema sonor no va fer sinó reforçar l'hegemonia del castellà.

CINEFÍLIA EN ANYS DE CANVI POLÍTIC

Des d'anys arrere, el cine havia quedat legitimat com a art i, per tant, objecte de reflexió, tant en relació amb l'estètica com pel que feia al seu paper en la societat i el seu potencial per a transformar-la. Noms com Juan Piqueras, Luis Gómez Mesa, Guillem Díez Plaja, Josep Palau, Manuel Villegas López, Mateo Santos o Florentino Hernández Girbau van tindre un protagonisme decisiu a l'hora d'impulsar –des de diverses plataformes– la crítica de cinema, la teorització estètica o l'ús del cinema com a arma d'agitació política. D'altra banda, la politització que va viure el món cultural espanyol des del 1930 va incloure la cultura cinematogràfica. El contingut polític arribava a algunes publicacions cinematogràfiques, de forma especialment accentuada en capçaleres com *Popular film* i *Nuestro cinema* i, en sentit invers, el cine s'incorporava a la premsa política. La cinematografia soviètica va ser el referent bàsic per a l'esquerra espanyola –amb l'excepció d'alguns anarquistes–: enmig de les expectatives de canvi generades per la República, el cine soviètic s'oposava al nord-americà com a reflex de l'enfrontament del socialisme davant del capitalisme. El fet que el govern de la República no eliminés completament la censura sobre

els films soviètics –fins a l'arribada del Front Popular– va suposar un desencant enorme per a molts. Per als sectors catòlics, la immoralitat del cine va continuar sent el tema que més preocupava i des de diversos mitjans –com ara la publicació *Filmor*– es van preocupar per orientar l'espectador catòlic sobre els films que eren convenients o que podien ser perjudicials. L'activitat cinematogràfica més ambiciosa duta a terme des de grups catòlics va ser la creació d'una productora, Ediciones Cinematográficas Españolas, SA, per part d'un grup en l'òrbita d'Acción Española i d'*El Debate*, com José María Pemán i Ángel Herrera Oria, amb la voluntat de promoure pel·lícules de caràcter nacionalista i adequades amb la moral catòlica.

Una qüestió que va generar un intens debat durant els anys de la República va ser l'ús que podria fer-se del cine amb fins educatius i culturals. La qüestió s'havia plantejat pràcticament des del naixement del cinematògraf, però és en aquesta dècada quan pot detectar-se una major preocupació pel tema per la publicació de monografies específiques i per ocupar un espai important en la premsa especialitzada. La posada en pràctica d'aquest tipus de consideracions sobre el cine educatiu va ser limitada. L'ús més sistemàtic del cine amb fins didàctics va ser el dut a terme per les Missions Pedagògiques, que van utilitzar les projeccions ambulants. També pot assenyalar-se la iniciativa duta a terme a Barcelona pels *Serveis de Cinematografia*, que van realitzar projeccions ambulants en els principals col·legis de l'Ajuntament i la Generalitat.

L'afició pel cinema estava molt estesa socialment i no va fer sinó augmentar amb les pel·lícules parlades. En la consolidació de la cinefília va ser decisiva la circulació de revistes de cinema. Durant els anys de la República van circular unes seixanta revistes cinematogràfiques, amb una notable qualitat gràfica i de continguts. D'anys anteriors van continuar editant-se *Arte y cinematografía*, *El cine* i *Popular film*, i a elles es van afegir com a títols destacats *Films Selectos*, *Cinema*, *Nuestro Cinema*, *Cine-Art*, *Cine español*, *Sparta*, *Cinegramas*, *Cinema Variedades*, *Proyector* o *Cine-Star*. La circulació d'aquestes revistes i la inclusió de seccions cinematogràfiques en la premsa general, cultural i política van configurar un espai per a l'aprenentatge i cultiu de la cinefília. A més, la premsa cinematogràfica tingué un paper fonamental en la difusió del culte a les estrelles de cinema, convertides en veritables referents culturals i icones de la modernitat. En les revistes, els aficionats podien seguir amb detall tots els esdeveniments en la vida dels seus actors favorits, aprendre el seus gustos i estils de vida, colleccionar les seues fotos i autògrafs, i fins i tot somniar amb convertir-se en actors de la pantalla, gràcies a concursos de fotogènia. Juntament amb les estrelles del firmament hollywoodià (de la Garbo a Chaplin, Gary Cooper o Shirley Temple), noms com Imperio Argentina, Miguel Ligeró, Juan de Orduña, Raquel Rodrigo o Rosita Díaz Gimeno van gaudir d'una popularitat extraordinària i van conformar un estrellat nacional fomentat per les productores espanyoles.

Juntament amb la cinefília popular s'hi anaren forjant uns altres models de comportaments cinèfils que buscaven seguir pautes més artístiques. Els cineclubs van nàixer com a espais d'exhibició alternatius als circuits comercials, on tenien cabuda films que no formaven part dels catàlegs de les distribuïdores: les pel·lícules se separaven de l'oci comercialitzat de masses i es convertien en objectes artístics. De fet, el cineclub suposa en bona mesura l'apropiació d'un espectacle popular per a una pràctica culta, amb la reunió d'una comunitat d'espectadors reduïda per definició a la cerca de mirades diverses, de la pedagògica a l'estètica o la política. A Madrid, Barcelona o València van funcionar als anys de la República diversos cineclubs, molt lluny, però, de l'activitat cineclubista de ciutats europees com ara París.

A LA RECERCA D'UN CINEMA NACIONAL I POPULAR

Qualsevol intent de síntesi de la producció cinematogràfica espanyola durant els anys republicans resultarà simplificadora i segurament insatisfactòria. Tanmateix, sens dubte es pot afirmar que el gros d'aquesta producció va ser el cinema comercial i d'entreteniment, allunyat de les vies expressives de l'avantguarda o del contingut polític. Cal destacar, però, l'emergència de propostes menys comercials, com ara el cinema documental, que va tindre en Fernando G. Mantilla i Carlos Velo els seus millors exponents, juntament amb el difícilment classificable film de Luis Buñuel *Tierra sin pan-Las Hurdes* (1933). Els anys trenta van veure també el desenvolupament del cinema amateur, cine en xicotets formats com a vehicle d'investigació i comunicació. El cine amateur va tindre un especial arrelament en l'àmbit català, lligat a institucions fotogràfiques i excursionistes com el Centre Excursionista de Catalunya, que va crear una subsecció de cine a principi del 1931 que va dur a terme una àmplia activitat.

La producció cinematogràfica a Espanya va estar marcada, continuant la tendència iniciada en la dècada anterior, pel projecte de creació d'un cinema nacional, un cine que poguera aconseguir el suport del públic i enllaçara amb les «tradicions» i «essències» espanyoles. Així, el cinema va establir un intens diàleg amb altres formes de la cultura nacional popular, com el món dels bous, el teatre breu, la novel·la popular, la sarsuela, la cançó lleugera o el flamenc. En aquest sentit, pot assenyalar-se una continuïtat amb els gèneres del cine mut i, de fet, van ser múltiples els *remakes* que es van fer de títols que ja havien sigut portats a la pantalla en anys anteriors: *El negro que tenía el alma blanca* (B. Perojo, 1934), *Nobleza baturra* (F. Rey, 1935), *La hermana San Sulpicio* (F. Rey, 1934), *La verbena de la paloma* (B. Perojo, 1936), *El cura de la aldea* (F. Camacho, 1936), *Currito de la Cruz* (F. Delgado, 1936) o *Rosario la Cortijera* (L. Artola, 1935) són alguns exemples. Per descomptat, el nou cinema parlat va canviar les formes de narració fílmica, i el que es feia fora de les fronteres espanyoles no va ser alié als desenvolupaments cinematogràfics. Com per a altres cinematografies europees del

moment, el cinema nord-americà era un referent difícilment evitable, per la seua hegemonia en les pantalles i l'èxit de les seues fórmules d'organització industrial i de narració fílmica. Algunes pel·lícules espanyoles van abordar explícitament l'atracció que exercia Hollywood, com és el cas d'un dels primers treballs d'Edgar Neville, *Yo quiero que me lleven a Hollywood* (1931), o la popularitat de gèneres com el d'aventures, terror o gàngsters, com feia la trilogia de curtmetratges còmics fruit de la col·laboració entre el realitzador Eduardo García Maroto i l'escriptor Miguel Mihura: *Una de fieras* (1934), *Una de miedo* (1934), *Y ahora... una de ladrones* (1935). És evident que els models narratius del cinema comercial nord-americà, i particularment els del musical i la comèdia, van influir molt en la producció cinematogràfica espanyola, com també ho van fer les produccions europees, des del model del musical alemany a les pel·lícules de directors com René Clair. L'horitzó de referència creatiu, els espais i temes van remetre, però, a Espanya i a la cultura entesa com a nacional, amb algunes excepcions d'èxit com els films de Benito Perojo *Crisis mundial* (1934) o *Se ha fugado un preso* (1934). En això, el cinema produït a Espanya tampoc no diferia molt d'altres cinematografies europees, que buscaren també una identitat pròpia que remetera a la seua tradició cultural.

El recurs als costumismes regionals i el folklore, sobretot l'andalús –però també l'aragonès o el tipisme madrileny–, va ser una constant al cinema més reeixit del període de la República. A més, el cinema sonor va permetre donar un nou paper i transformar la presència del folklore i dels elements del teatre i la sarsuela al llenguatge cinematogràfic. Caldria destacar la tasca feta per realitzadors com ara Florián Rey, Benito Perojo, Jean Gremillon o Luis Buñuel –qui no va aparèixer als crèdits de cap pel·lícula, però va ser el productor executiu i el director efectiu en molts casos dels films de Filmófono– en l'ús dels recursos narratius i fotogràfics, així com la voluntat de productores com Filmófono i Cifesa d'invertir els recursos que foren necessaris per tal de donar als seus films una notable qualitat tècnica. *La Dolorosa* (J. Gremillon, 1934) o *La verbena de la Paloma* (B. Perojo, 1935) són dos bons exemples de la transformació de llibrets de sarsuela per a la pantalla mitjançant moderns recursos cinematogràfics. Les fórmules dels musicals de Hollywood es barrejaven amb músiques i temes espanyols, com es pot apreciar en *Morena clara* (F. Rey, 1936) i *El bailarín y el trabajador* (L. Marquina, 1936). Noms coneguts de la copla o del flamenc, com el cantautor Angelillo o la bailaora Carmen Amaya, van passar amb èxit al cel·luloide en films com *La hija de Juan Simón* (J. L. Sáenz de Heredia, 1935), *María de la O* (F. Elías, 1936) o *¡Centinela alerta!* (J. Gremillon, 1936) que donaren una nova vida al folklore andalús.

Bona part d'aquests títols ens poden remetre directament a un concepte pejoratiu: espanyolada. De fet, el debat al voltant de la idea d'espanyolada, entesa com una representació excessivament pintoresca i falsejada de la identitat espanyola, va ocupar un espai central en els

debats crítics sobre el cinema espanyol als anys de la República. Però allò cert és que aquestes pel·lícules no van ser rebudes majoritàriament com a espanyolades, i molt menys l'ús del folklore o el costumisme s'equiparava amb una visió falsa o extravagant d'Espanya. És cert que pot resultar sorprenent que aquest tipus de representacions fóra la forma d'entendre que era la cultura popular, en el moment que aquesta ja havia entrat en transformació, especialment en àmbits urbans, i en un context d'efervescència cultural i política amb pautes de «modernització» com va ser la II República. No obstant això, convé entendre que aquestes pel·lícules que en l'actualitat ens poden parèixer imatges, en ocasions excessivament estereotipades dels folklores i imaginaris regionals, no han de ser vistes necessàriament com un element caduc o un símptoma d'una societat marcada per l'endarreriment. També ens enganyaríem si, a partir del filtre que després va suposar el franquisme, les associarem només amb posicions polítiques dretanes o reaccionàries. Als anys trenta, aquestes formes de representació cinematogràfica podien ser interpretades com la representació legítima del «veritable» poble espanyol, també des de posicions d'esquerra. De fet, el que va fer el cinema va ser possibilitar la seua incorporació a la moderna cultura de masses i la seua transformació, a l'igual de la indústria musical o la ràdio. Temes i referents que eren coneguts pel públic, entesos com a part d'una «tradició» popular nacional, adoptaven noves formes que els espectadors van rebre amb entusiasme.

L'alçament militar de juliol del 36 i la Guerra van canviar les prioritats i els objectius de la producció cinematogràfica. Fer propaganda va ser la principal finalitat de la realització de cinema en els territoris controlats per ambdós bàndols, encara que aquesta es poguera fer recurrent a fórmules comercials, com és el cas de *Nosotros somos así* (V. González, 1936). Tanmateix, a les pantalles dels diversos territoris espanyols es van projectar els èxits dels anys anteriors, i els números musicals d'Imperio Argentina o Angelillo continuaren formant part de la quotidianitat en un país en lluita.

LÍNIA DE DEFENSA IMMEDIATA

*Cada metre de trinxera representa
la vida d'un camarada¹.*

TEXT:

Amador Griñó
Cap d'exposicions del
Museu Valencià de la Il·lustració
i de la Modernitat · MuVIM

Les fotografies que José Aleixandre ens presenta són testimonis literals, en el sentit estricte, de les restes d'aquelles construccions militars defensives, les trinxeres, pertanyents al front valencià de la Guerra Civil.

La trinxera, segons el diccionari, és una rasa excavada a terra dins de la qual els soldats queden protegits del foc enemic o parcialment coberts per a poder disparar. És bàsicament un solc, un tall fet al terreny amb talussos a un costat i a l'altre com les carreteres o els camins. En substància, és el camí que voreja el marge entre les dues parts d'un conflicte i que al seu torn delimita la terra de ningú, aquell espai entre ambdues trinxeres.

Aquestes fotografies estan preses en la línia defensiva coneguda com a Línia Puig-Els Cara-sols, també anomenada Línia de Defensa Immediata de València, situada a uns 12 quilòmetres de la capital, que es va construir com a última defensa de la ciutat i com a protecció davant d'un possible replegament ordenat cap al sud de les tropes de l'Exèrcit de Llevant. La línia comença a la platja del Puig i acaba als Cara-sols, a Riba-roja de Túria.

L'Estat Major republicà va encarregar al tinent coronel d'enginyers Sebastián Carrer Vilaseca que dirigira la seua construcció des del 22 de juliol de 1938 fins a la finalització de la guerra el 1939, d'acord amb l'informe del comandament republicà: «Línia Puig-Els Cara-sols (al nord-oest de Manises). Aprofita fins al quilòmetre 11 de la carretera de València a Llíria les altituds baixes del terreny que dominen el pla de l'horta, continua per la Canyada, creua el riu Túria i la carretera de Manises i deixa en rereguarda l'embassament de Manises; busca el suport de la serra pels alts dels Cara-sols, des d'on, en cas necessari, pot seguir aigües amunt pel marge dret del riu Túria»².

Els combats no van arribar a aquesta línia, ja que l'avanç de les tropes franquistes va ser detingut en la línia XYZ, la qual cosa va permetre

¹ Consigna ressenyada en l'estudi fet per Joan Antoni Vicent Cavaller i Estanislau Martínez, «Inscripciones y grabados republicanos del chalet de la finca de Gil (La Vall d'Uixó): nuevas aportaciones»: «[...] Sobre la frase hay un dibujo esquemático de un hombre con un pico en acto de trabajo. Para confeccionar esta inscripción no se utilizó pintura, sino que el autor la hizo rascando, a modo de esgrafiado, en la pared [...]» (article publicat en *ORLEYL. Revista de l'Associació Arqueològica de la Vall d'Uixó*, Número 4, novembre del 2007, p. 105-129).

² Descripció en el document del comandament republicà denominat *Informe complementario al superponible escala 1:200.000 de la línea XYZ y posteriores*.

una major perfecció i singularitat en el seu disseny. La intenció de la República era resistir per a aconseguir un acord negociat basat en els 13 punts de Negrín³.

En la seua construcció «es van emprar milers d'homes i dones; voluntaris, presos i mobilitzats de reemplaçament, enquadrats en els denominats Batallons d'Obres i Fortificacions»; s'hi van destinar més de 9.000 persones entre tots els trams. Va ser un esforç col·lectiu de contenció i salvaguarda.

En les fotografies podrem observar diversos eslògans esgrafiats sobre el morter encara tendre. Molts es van traure o es van inspirar segurament en els cartells d'Instrucció Pública republicana on s'anima a la seua construcció per a defensar València, com ara: «Construint fortificacions i refugis evitarem molts dolors i ens farem més forts», «Tot el país convertit en una fortalesa, ni un pam de terra sense fortificar!», «Brigades de fortificació. Fem València inexpugnable»; uns altres seran més personals, partidaris o fins i tot pornogràfics; en qualsevol cas representen el nivell de conscienciació dels soldats i la humanitat dels seus autors.

³ Tres eren les línies defensives: la Línia XYZ, la Línia Intermèdia i la Línia de Defensa Immediata.

La línia es trobava organitzada en diversos centres de resistència i situava en primera línia els focs principals i a rereguarda d'aquesta els refugis que permeteren a la tropa protegir-se dels bombardejos enemics. La seua longitud és de 26 quilòmetres i discorre pels municipis del Puig, Rafelbunyol, Nàquera, Bétera, Montcada, Sant Antoni de Benaxeve, Paterna, l'Eliana i Riba-roja de Túria. Consta de tres Centres de Resistència:

Zona 1a. Conjunt de Centres de Resistència del Puig, Rafelbunyol i Nàquera.

Zona 2a. Conjunt de Centres de Resistència de Montcada i Bétera.

Zona 3a. Conjunt de Centres de Resistència de Sant Antoni de Benaxeve, Paterna i Riba-roja de Túria.

En aquesta es troben plataformes per a l'artilleria, fortins per a metralladores pesades, nius de metralladores, centres de comandament, trinxeres i abrics subterranis per a la protecció de la tropa. Les primeres construccions van començar a final de juny i els primers dies de juliol del 1938 a la zona del Mas Blau de Montcada i a la zona de Rafelbunyol (Diari *Verdad*, 6 de juliol). La premsa arrebegava el seu començament «El president del Consell Provincial de València, camarada Juan Murria, va manifestar ahir als informadors que havia visitat els sectors de fortificacions més pròxims a la capital, als quals havia remès el consell articles de necessitat, eines per al treball i altres articles d'utilitat. Va afegir que hi havia coincidit amb una comissió de parlamentaris de València» (Diari *El Pueblo*, 27 de juliol).

Les casamates, fortins, búnquers o nius de metralladores es van construir de formigó amb uns murs de 60 a 100 centímetres de grossària, amb un assentament o dos per a metralladores pesades, com la metralladora Hotchkiss. L'entrada tenia forma de Z i, prop de l'assentament, es troben unes cavitats quadrades per a col·locar-hi la municció.

José Aleixandre no sols s'ha pres el treball de documentar-se àmpliament sobre la seua construcció; certament el seu treball ens presenta un document històric, però ell és fonamentalment fotògraf i, a més d'oferir-nos els seus enquadraments específics, ha triat el color per a mostrar aquests treballs, presentant-nos les trinxeres tal com es troben en l'actualitat, en plena degradació, restaurades o ruïnoses, envaïdes per la mala herba, com a cicatrius mal curades. Aquesta elecció no li lleva intenció. Encara que és coneixedor que Josep Renau opina que el blanc i negre confereix a la imatge un dramatisme que no posseeix la fotografia en color⁴, triar que siguen acolorides les dota d'una càrrega encara més terrible, perquè aproxima l'acte documental a la realitat. El nivell de versemblança aconseguit en la fotografia en color ens aproxima massa a la vida real i, com a conseqüència, res no està més pròxim de la mort que la vida mateixa.

Però aquestes fotografies no ens introdueixen en l'espant mateix d'allò que va ser una guerra fratricida; la fotografia literal, tal com Roland Barthes explica, ens introdueix en l'escàndol de l'horror, no en l'horror mateix, per molt terribles que puguen ser les imatges hi evocades; ací veiem les restes d'aquelles trinxeres, d'aquelles ferides obertes en la terra; un conflicte que, a més de ser la lluita entre dues formes d'entendre el govern de la nació i concebre el món, va ser per les seues característiques singulars la guerra més cruel possible: la col·lisió armada entre coneguts, veïns i familiars, el resultat de la qual, fos el que fos, va deixar seqüeles inesborrables, les ferides de la qual en la ciutadania tardaran generacions a cicatritzar.

Recordem amb Bachelard que «si una imatge ocasional no fa sorgir un eixam d'imatges aberrants, una explosió d'imatges, no hi ha imaginació»⁵, de manera que aquests fragments de construccions defensives ens evoquen, ens fan imaginar per la seua intenció tota una sèrie de drames universals al voltant de la necessitat de construir una trinxera i el resultat de les guerres.

La guerra, qualsevol guerra, és totes les guerres; no podem evitar en cap cas rememorar l'horror de les confrontacions armades i les seues conseqüències, on comprovem amb estremiment la terriblement descoratjadora premissa sobre la qual Immanuel Kant construeix el seu

⁴ José Aleixandre Porcar, *La Comunidad Valenciana en Blanco y Negro*, Espasa Calpe, 2001. [...] «La serie de fotomontajes de Los Trece Puntos de Negrín puso a dura prueba mi experiencia sicotécnica en la imagen fotográfica en blanco y negro y me reveló como la insuficiencia de esta técnica para exaltar un programa de acción política popular de perspectivas luminosas y preñado de fe en el futuro. La introducción del color en mis fotomontajes no resultó de una opción puramente estética, snobista o técnica, sino de una razón dinámica impuesta por la función psicológica y política de ese método gráfico [...]».

⁵ Gaston Bachelard, *La poética de la ensoñación*, Mèxic, FCE, 1993, p.19.

assaig *Sobre la pau perpètua*: constatar que viure en pau els uns amb els altres no és natural, que l'estat natural dels homes és la guerra i és per això pel que cal treballar i legislar per a buscar una pau duradora sobre la qual poder construir una societat més justa.

Encara en ple segle XXI no hem aconseguit eliminar el conflicte bèl·lic de la humanitat; la guerra en les seues múltiples manifestacions s'estén, es transforma, es disfressa de guerra santa, de terrorisme o de lluites entre les grans corporacions pels guanys econòmics. No oblidem que les guerres no podrien produir-se si no existiren aquells que estan disposats a fer que ocorreguen, i, com va afirmar el general Sherman, la guerra és una crueltat que no pot ser refinada: en ella els homes es converteixen en parts, en peces reemplaçables i rebutjables, en màquines de matar. La seua deshumanització no pot ser més completa.

Les evidències, les atrocitats de la guerra, com ens recorda James Hillman, es fan velles als arxius institucionals, mentre que l'inhumà d'aquesta no s'esvaeix amb el temps. Aquestes imatges són el testimoni terrible d'una contesa, tal vegada innecessària que, malgrat la capacitat que el temps posseeix amb l'ajuda de la naturalesa de modificar els vestigis humans i convertir aquestes restes de l'horror en bucòlics paisatges de prats, arbres i flors, deixa profundes cicatrius en l'ànima o consciència col·lectiva.

D'altra banda, el fet que la trinxera no siga ofensiva sinó defensiva és tot un símbol, una metàfora: la imatge de la resistència contra l'agressió i, com a tal, la podem aplicar a altres situacions de la nostra existència personal o col·lectiva. Les trinxeres mostrades ací es van construir concretament per frenar l'avanç del feixisme, per frenar l'avanç de les forces rebels contra el poder legalment constituït; però tota trinxera és un intent de frenar una agressió.

Tornem finalment, per un instant, al conflicte. La contesa mateixa ens ofereix percepcions deformades, és a dir, una escena imaginativa autogenerada que els testimonis defineixen com a irreal, inimaginable; les ferides, que tal fratricidi van produir en els actors a causa de la seua proximitat personal, superen l'estudiat estrés post traumàtic que van patir els soldats de la Primera Guerra Mundial. En aquest cas, l'«enemic» posseeix noms coneguts i rostres concrets, i les ferides psicològiques assoliran una dimensió que desafortunadament impedeix, com en les grans guerres entre països enemics, la cicatrització ràpida de les ferides. Va haver-hi vencedors, potser tants com vençuts, i, més enllà de les imposicions, les condemnes a mort, les vexacions i els càstigs, ambdós van ser condemnats a viure junts eternament, a continuar veient-se.

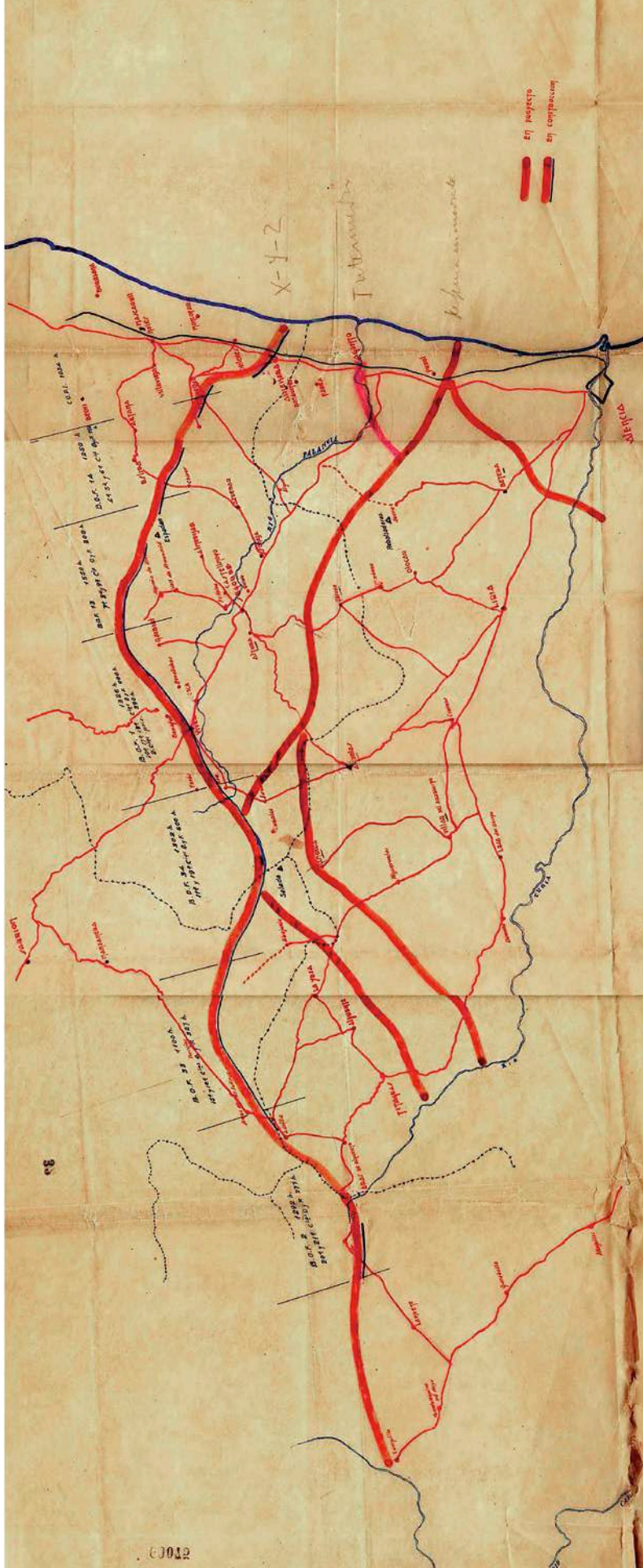
L'extracte de la suposada carta que un jove soldat de la Guerra Civil Espanyola li escriu a la seua mare, convertida en cançó pel grup La Oreja de Van Gogh o Bruma folk, n'és una mostra viva. La carta, encara que de dubtosa autoria i publicació, escrita en un to sentimental i compungit, potser massa madur per a un xicot de 19 anys, ens presenta el drama del soldat que mata el seu amic-enemic. No importa tant que el

fet ací referit siga fictici o real –podria haver passat–, la càrrega emocional que el text ens transmet és verdaderament important i resumeix, en certa manera, el conflicte fratricida i la divisió entre famílies i veïns que va succeir en la passada Guerra Civil:

«...madre, anoche en las trincheras vi al enemigo correr hacia mí, le apunté con mi fusil y sin darle tiempo a reaccionar le disparé; algo raro pasó en ese momento, ya había matado a más gente antes pero en aquel chico había algo distinto, una luz iluminó su rostro, la cara del enemigo al que asesinaba; madre, era mi amigo José, mi compañero de la escuela, nuestro vecino, el hijo de Francisca, mi mejor amigo, con quien tanto yo jugué a soldados y trincheras».

Queden aquestes fotografies com a record de l'horror d'una contesa familiar, els extrems de dolor i crueltat de la qual la diferencien de la resta de les conteses, perquè no va ser una lluita anònima. Desitgem per tant que aquestes imatges, que ara veiem, es convertisquen i funcionen com a un element apotropaic o protector humà, que conjuren la necessitat de construir qualsevol tipus de trinxera al nostre país, i que totes les ferides queden curades, que es dissipen els fantasmes, perquè si és fàcil matar els vius, és molt més difícil matar els morts.

Mapa de les tres línies defensives, la Línia XYZ, línia Intermedía i la Línia de Defensa Inmediata de l'Arxiu General de l'Exèrcit d'Àvila
Mapa de las tres líneas defensivas, la Línea XYZ, línea Intermedia y la Línea de Defensa Inmediata del Archivo General del Ejército de Ávila





Plataforma d'artilleria, a la platja del Puig
Plataforma de artillería, en la playa de El Puig



Fortí de doble càmera, que es trobava a la platja del
Puig, actualment al mar
*Fortín de doble cámara, que se encontraba en la playa
de El Puig, actualmente en el mar*

Trinxera fortificada amb accés a una casamata de fuselleria a la muntanya de la Pota del Puig

Trinchera fortificada con acceso a una casamata de fusilería en la montaña de La Pata de El Puig



Fortí de doble càmera a la marjal del Puig
Fortín de doble cámara en la marjal de El Puig



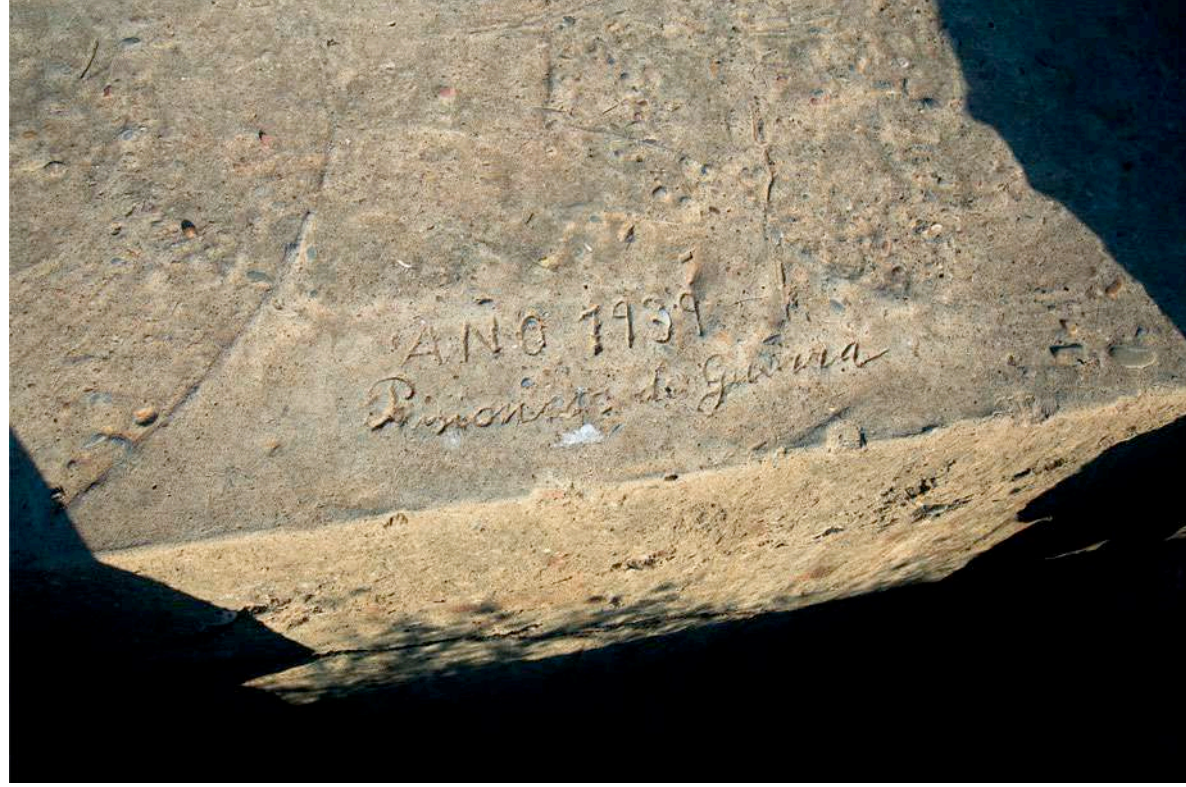


Casamata de fuselleria a la muntanya de la Pota del Puig
Casamata de fuselleria en la muntanya de La Pata de El Puig



Trinxera fortificada amb nínxols per a la munició
a la muntanya de la Pota del Puig
Trinchera fortificada con nichos para la municion
en la montaña de La Pata de El Puig

Grafit gravat en un parapet de la muntanya de la Pota al Puig: «Año 1939 / Prisionero de Guerra»
Grafit gravado en un parapeto de la montaña de La Pata en El Puig: «Año 1939 / Prisionero de Guerra»

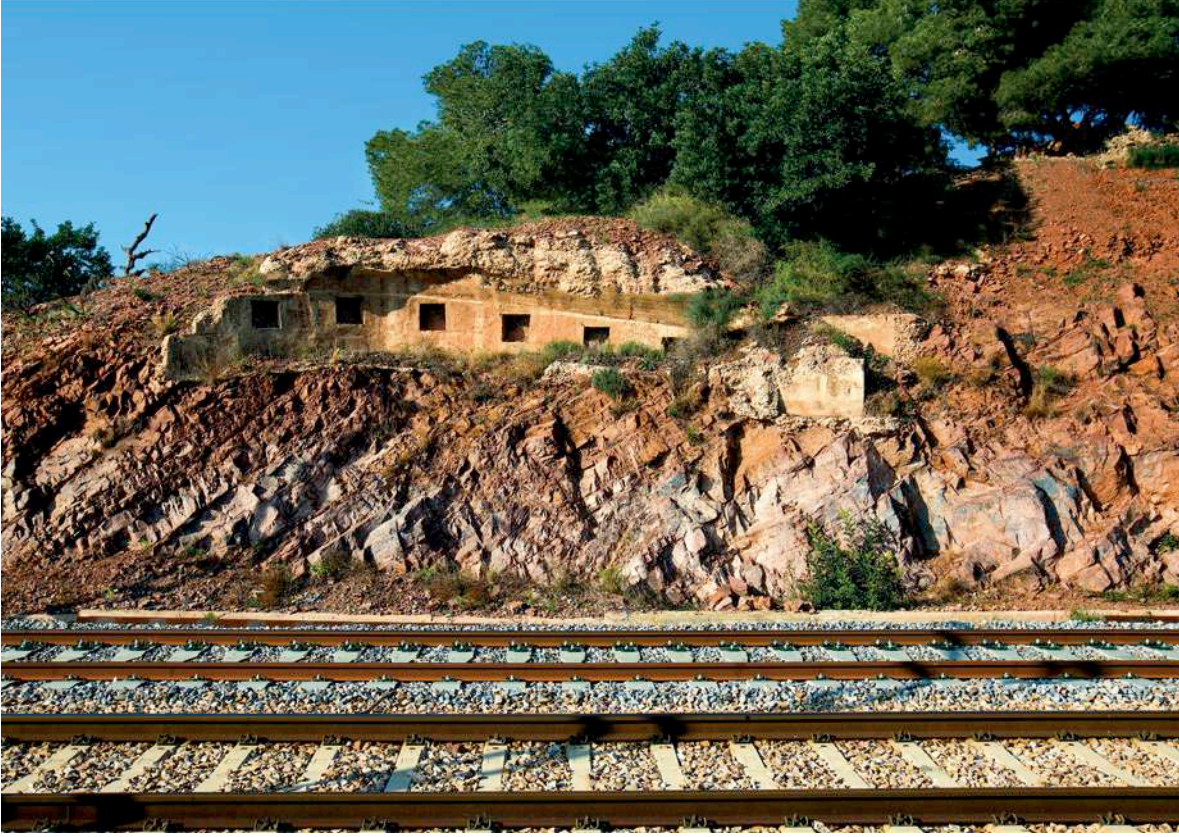


Grafit en l'interior d'una casamata de fuselleria a la muntanya de la Pota al Puig: monograma amb les lletres «L» i «C» enllaçades
Grafiti en el interior de una casamata de fusilería en la montaña de La Pata en El Puig: monograma con las letras «L» y «C» enlazadas





Fortí emmascarat en la carretera CV 306 a l'altura de la cartoixa d'Ara Crhisti al Puig
Fortín emmascarado en la carretera CV 306 a la altura de la cartuja de Ara Crhisti en El Puig



Casamata partida per la meitat en fer les obres d'ampliació de la línia fèrria València-Barcelona al Cabeçolet del Puig
Casamata partida por la mitad al realizar las obras de ampliación de la línea férrea Valencia-Barcelona en El Cabeçolet de El Puig

Restes d'un fortí al Puig
Restos de un fortín en El Puig



Fortí amb una tronera al Puig
Fortín con una tronera en El Puig





Fortí al Puig
Fortín en El Puig



Fortí de doble tronera en un camí de Rafelbunyol
Fortín de doble tronera en un camí de Rafelbunyol

Polvorí en cabeç Bord al Puig
Polvorín en Cabeç Bord en El Puig



Niu de metralladora al barranc de l'Hortolà de Bétera
Nido de ametralladora en El Barranco de Hortolá de Bétera





Casamata de fuselleria a la muntanya de la Pota del Puig
Casamata de fuselleria en la muntanya de La Pata de El Puig



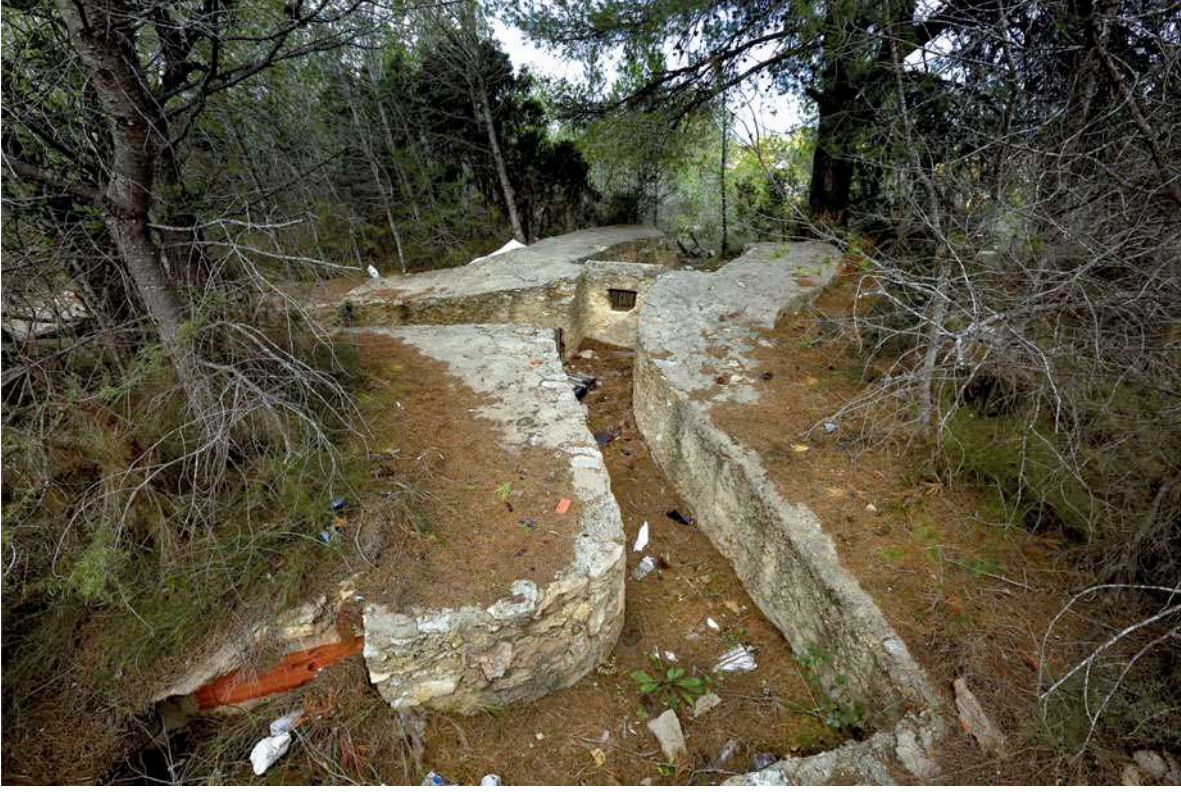
Galeria excavada en la roca que comunica dues zones
de posicions al cabeç Bord a Nàquera
*Galeria excavada en la roca que comunica dos zones
de posicions en Cabeç Bord en Nàquera*

Trinxeres al Mas Blau de Montcada
Trincheras en Mas Blau de Montcada



Parapet de traçat corb a San Antonio de Benagéber
Parapeto de trazado curvo en San Antonio De Benagéber



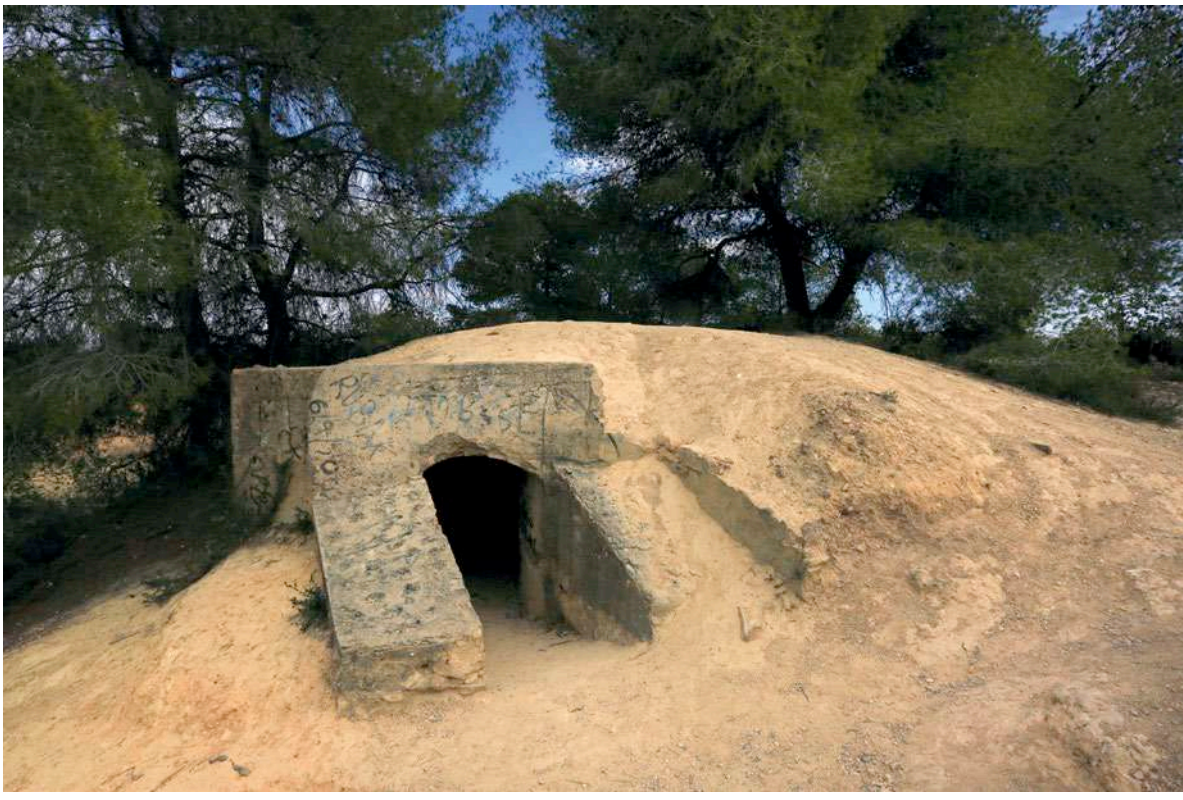


Niu de metralladora en San Antonio de Benagéber
Nido de ametralladora en San Antonio de Benagéber



Niu de metralladora al barranc de l'Hortolà de Bétera
Nido de ametralladora en El Barranco de Hortolà de Bétera

Corredor voltat amb arpillera connectat a trinxeres al bosc de la Vallesa de Paterna
Corredor abovedado con arpillera conectado a trincheras en el bosque de la Vallesa de Paterna



Fortí penjat al barranc de la Carabassa a València la Vella, Riba-roja de Túria
Fortín colgado en el Barranco de la Carabassa en València la Vella Riba-roja





Post de comandament a València la Vella, Riba-roja de Túria
Puesto de mando en València la Vella, Riba-roja



Galerías del post de comandament a València la Vella, Riba-roja de Túria
Galerías del puesto de mando en València la Vella, Riba-roja

Niu de metralladora a Cara-sols de Ribba-roja de Túrria
Nido de ametralladora en Carasoles de Ribba-roja



RECORRIDO A TRAVÉS DE LA CREACIÓN ARTÍSTICA VALENCIANA DE LOS AÑOS TREINTA¹

TEXTO:

Fco. Javier Pérez Rojas
Cátedra Pinazo
Universitat de València

Las periodizaciones históricas efectuadas para fragmentar y acotar el pasado, con el fin de diseccionarlo en un contexto concreto, suelen tomar en ocasiones como puntos de referencia o líneas divisorias guerras, posguerras, revoluciones, contrarrevoluciones, invasiones, caídas de regímenes, crisis económicas, descubrimientos... Aunque estos hechos resulten válidos para dividir y subdividir el pasado abriendo o cerrando ciclos históricos, tienen un valor relativo si se intentan aplicar de un modo concluyente a la historia de la cultura y la creación artística. Relatividad que no supone negar la evolución o concreción de unas formas o visión en un marco político y social determinado, sino subrayar que se trata de fenómenos complejos con imbricaciones de todo tipo, aunque una situación política especial o de emergencia, como la de la Guerra Civil española, puede impulsar otros contenidos y compromisos. Las situaciones excepcionales de guerra tienden a dibujar con mayor precisión unos parámetros estéticos que determinan un tipo de arte más acorde a una ideología, a la cual pueden servir de elemento de apoyo o propaganda. No obstante, el espíritu creador y crítico tratará de desarrollar otras formas y expresiones, al margen de lo preestablecido, que con frecuencia se erigen en vías de ruptura y experimentación. El estalinismo, nazismo y maoísmo son ejemplos de peso que corroboran el desarrollo de un arte oficialista que rechaza de plano las vías más experimentales a las que puede conducir la libertad creativa. Pero no hay una regla estricta que sea válida para medir todo con el mismo patrón. La oficialidad de los regímenes democráticos y el mundo del capitalismo no han sido tampoco indiferentes a las expresiones de exaltación del poder y al uso de unos mecanismo de control, pero frente a las férreas dictaduras las sociedades democráticas ofrecen un horizonte más amplio en el que el espíritu creativo y crítico puede desenvolverse sin coartadas ni enmascaramiento, pero este marco no impide tampoco que el escándalo y el rechazo se susciten por motivos

¹ El presente artículo sintetiza en gran medida lecturas, planteamientos, ideas y a veces citas textuales, que sobre el arte de este período he ido desarrollando en diferentes publicaciones, que se recogen en la bibliografía, algunos de ellos como los relativos a la ilustración gráfica en Valencia y el cartel de guerra fueron escritos en colaboración con el profesor José Luis Alcaide (véase Pérez Rojas, 1990, 1991, 1994, 1999, 2001, 2003, 2004, 2005, 2008, 2015 y Alcaide 2010, 2014). Para desarrollar algunos aspectos y datos véanse también los trabajos de Aguilera Cerni, Aznar, Benito Goerlich, Blasco Carrascosa, Brihuega, Agramunt Lacruz, Forment, Galdón, Martínez Ibañez, Muñoz, Peñín, Pérez Contel, Pérez i Moragón, Pérez Segura, Serra Desfilis y Tomás Ferré entre otros autores recogidos en la bibliografía.

morales o políticos, como tantas veces ha sucedido. A fin de cuantas, la actitud beligerante y de ruptura ha sido una de las principales señas de identidad de la vanguardia.

El mundo de la cultura siente desde hace un tiempo una especial predilección en periodizar por décadas la historia más reciente. La moda de la década como ciclo supuestamente unitario, que invita a su análisis y estudio, comenzó a partir de las revisiones que a mediados de los años sesenta se hicieron de los años veinte. La división por decenios tiene bastante que ver con lo que se puede considerar como un cambio generacional más acelerado y propio de los tiempos modernos. Si nos detenemos en estos detalles es porque la exposición que justifica este catálogo y texto abarca en gran medida los años treinta en Valencia. El marco cronológico se ha situado entre dos dictaduras, pero la incidencia de una u otra en el ámbito creativo tienen un sentido diferente. Aunque el núcleo central de esta muestra es la modernidad republicana, se parte de los últimos años de la dictadura de Primo de Rivera y se llega a los primeros del franquismo. Es obligado en este sentido subrayar la existencia de unas líneas o directrices estéticas y artísticas que se proyectan de una a otra fase sin una oposición o significado claro. Esta consideración previa favorece romper una serie de tópicos y prejuicios que se han aplicado de manera rígida sobre una serie de expresiones y manifestaciones del período.

En este punto de arranque es preciso incidir en los diferentes significados de una y otra dictadura. En los años centrales de la de Primo de Rivera se asiste a la consolidación de una línea de impulso vanguardista o moderno que venía progresivamente desarrollándose, y que es ahora cuando alcanza su madurez y normalización. Así pues, hay que partir de una dictadura en la que se asiste a un proceso de modernización artística, que se desarrolla por supuesto al margen del régimen, y que se acentúa en los años del gobierno de la República, para interrumpirse de un modo traumático en los años de la autarquía, y volver a tomar impulso, a contrapelo, una década después del fin de la guerra.

La vanguardia en un sentido ortodoxo y de ruptura con la tradición y el academicismo tiene en España una génesis muy particular que, en su conjunto, o en una primera aproximación, no parece homologable con el resto del arte europeo de vanguardia, sobre todo si se trata de establecer paralelismos con los diferentes movimientos canónicos como fauvismo, futurismo, cubismo, expresionismo, constructivismo, neoplasticismo u otros ismos al uso. Claro que en el resto de Europa estos movimientos tenían también un sentido de experimentación minoritario y si se desarrollan es gracias a una reducida clase ilustrada que le brinda su apoyo, pues lo que se sancionaba en el resto de los ámbitos oficiales y burgueses europeos era similar o idéntico a lo que aquí se elaboraba. Aunque el protagonismo de los artistas hispanos fue decisivo en la génesis de ciertos movimientos de vanguardia como el cubismo, en líneas generales la incorporación al cubismo fue entre

nosotros mucho más tardía, contrariamente a lo que sucedería con el surrealismo, que encontraría una más temprana acogida y desarrollo que tuvo mucho que ver con el nuevo clima cultural y social de finales de los años veinte, aunque en el caso valenciano este surrealismo fue bastante residual y limitado. Pero lo cierto es que nuestra modernidad reclama una revisión a fondo que supere esta dependencia o criterios de acomodación a unos compartimentos estancos o consideraciones sólo de índole formal. La evolución hacia la modernidad de los años veinte en España, y en Valencia en este caso concreto, se produce de un modo bastante generalizado a partir del desarrollo de una serie de líneas asociadas en gran medida al estilo Art Déco que triunfa en la Exposición de Artes Decorativas e Industriales Modernas de París de 1925. Esta muestra, visitada por millones de personas de todos los rincones del planeta, contribuyó de un modo decisivo a la internalización del fenómeno estético, dando lugar a lo que se podría definir como el primer gran estilo moderno de masas. Aunque lo allí expuesto había comenzado a definirse unos quince años antes, fue entonces cuando se popularizó. La fase posterior a 1925 será la de su máxima eclosión y divulgación, y el cubismo, un cubismo ya aplicado y hasta seriado, fue el gran triunfador en muchos campos.

He escrito recientemente que de acuerdo con el espíritu hedonista del entreguerras, podría afirmarse que el Art Déco fue un *cocktail* exquisito que embriagó con su combinación de aromas y colores a los millones de personas que visitaron la exposición. Y aunque los más puritanos clamaron en su contra en nombre de la que consideraban la verdadera religión del arte, el mundo entero lo bebió y apuró con delirio durante más de diez años. Ni la ley seca, ni los rigoristas del islam, lograron frenar su consumo desenfrenado. Hasta la iglesia católica tradujo al Art Déco las imágenes de su santoral, como bien puede verse en singulares ejemplos de nuestra imaginería. Las iglesias y los burdeles se hicieron Art Déco, al igual que las vírgenes y las prostitutas, las marquesas y las modistillas, los fascistas y los comunistas, las clases pudientes y las clases populares, las capitales y los pueblos, los cines y los cementerios. Hasta 1925 este *cocktail* había sido exclusivo y minoritario, pero a partir de esa fecha todo cambió, las masas rebeladas clamaron por su derecho a degustar los placeres de las elites. La sociedad se emborrachó de un bevedizo en el que cabían el jazz y el flamenco, la curva y la recta, la flor y el rayo eléctrico, lo manual y lo industrial, la quietud y el movimiento, la espiritualidad y el materialismo, lo clásico y lo barroco, el trópico y el desierto, lo local y lo universal, el realismo y la abstracción, lo chic y lo torero, la fallera y la *vamp*. Y adormecida en el sopor de los exquisitos bebedizos y aromas la humanidad cayó en una guerra más destructiva que la anterior, cuando vinieron a despertar era demasiado tarde. La Exposición de 1925 era una ciudad de ensueño, una especie de mil y una noches llena de destellos y transparencias, donde todo fluía permanentemente tanto en la realidad como la ficción.

Pero el espíritu Art Déco, que triunfó en el certamen que le dio nombre, era ya algo plenamente definido y acotado, como bien lo indica la unidad de todo el conjunto y los productos que se presentaban.

En el caso valenciano es incuestionable el carácter pionero que tuvieron los ilustradores gráficos en la introducción de esta nueva estética, o al menos fue la más visible, siendo su aportación en este sentido similar a la de la escultura, que es el otro campo en el que la creación valenciana mantuvo un incuestionable nivel. Al comenzar los años treinta surgen y se mantienen un variopinto grupo de revistas de todo tipo que testimonian en sus ilustraciones el fuerte arraigo del Déco como estilo moderno desde el que a veces se plantean las primeras realizaciones vanguardistas. Hasta en algunas publicaciones de orientación socio-política más progresista y comprometidas (*Estudios, Cuadernos de Cultura*) se hace patente su presencia, al igual que en ciertos carteles de la Guerra Civil.

Las obras de José Renau y Ricardo Boix, que pueden verse en esta exposición, denotan el vigor de dos jóvenes creadores, nacidos al inicio del siglo XX, que plantean un arte nuevo a partir de los esquematismos y geometrificaciones del estilo 1925. Confrontemos en este sentido los arqueros de Boix con los que Renau pinta para el cuarto de baño de un ilustrado valenciano en los años treinta. La modernidad arquitectónica y pictórica se mantenía en líneas generales algo más dubitativa en Valencia, el regionalismo había encontrado aquí un desarrollo más tardío, pero a partir de 1925 aquél fue también objeto de un importante proceso de actualización formal. No hay que olvidar que el regionalismo recibió un fuerte impulso internacional en la Exposición de París de 1925, (donde en teoría se habían prohibido las recreaciones historicistas) y este espíritu regionalista pervive todavía en la de París de 1937. Lo que se estaba desarrollando era un regionalismo más estilizado que fomentó también la inspiración en las manifestaciones populares, donde los arquitectos, diseñadores y artistas encontraron una valiosa fuente de modelos y repertorios (véanse los casos de Baeschlin o Cort en Valencia). El estilo moderno asume y actualiza estas expresiones de lo autóctono. Entre la infinitud de ejemplos al respecto cabe recordar el pabellón de Polonia en Exposición de París de 1925 de Jozef Czajkowski, donde esa fusión de lo moderno y autóctono produce uno de los más felices resultados. La ruptura vanguardista en la Exposición de París de 1925 la traían en realidad los pabellones de Le Corbusier de L'Esprit Nouveau y el de Rusia de Konstantin Melnikov. Pero los triunfadores del certamen de 1925 fueron el cubismo y el regionalismo, que discurren a partir de ahora paralelos como fuentes privilegiadas del nuevo estilo, al que se irán agregando otras expresiones más barrocas y exóticas. A estas corrientes se suman en la arquitectura la impregnación del expresionismo mendelshoniano y un racionalismo atenuado, que palpita en los diversos proyectos del Concurso del Ateneo de Valencia de 1927, donde se impone de manera rotunda la emotiva modernidad

de la obra de Gaspar Blein y Luis Albert; pero allí llevaron también sus propuestas otros representantes de la nueva arquitectura como Casto Fernández Shaw o Agustín Aguirre, quienes en esta ocasión proponían fantásticas versiones regionalistas. El proyecto de Blein y Albert anuncia la obra que va a desarrollar este último en Valencia, dominando ahora un impulso aerodinámico que asume la fascinación que en esos años sentían algunos arquitectos por el rascacielos como expresión metropolitana.

1927 es un año significativo para plantear el intento de afianzamiento de una tímida modernidad que había comenzado a definirse en Valencia a finales de la primera guerra mundial. De hecho, a la nueva generación literaria se le conoce como Generación del 27, siendo también una fecha válida en la difusión del surrealismo. Como ya se ha indicado, dos años antes se había inaugurado la Exposición de Artes Decorativas en Industriales Modernas de París, y también en 1925 se inauguró la Exposición de los Artistas Ibéricos en Madrid donde participaron los valencianos José Capuz, Enrique Climent y Juan Bautista Adsuara. En 1928 se finalizan las obras del Mercado Central de Valencia, que había dirigido Enrique Viedma según los proyectos de Soler i March y Guardia Vial; su conclusión venía a ser como el cierre de un primer ciclo de dotaciones de la ciudad moderna. El espíritu del nuevo neobarroco se impone en el Mercado de las Flores, que Javier Goerlich diseña en 1927 para la plaza de Emilio Castelar (Plaza del Ayuntamiento). Esta plaza del centro urbano renovado, que impulsó el alcalde Marqués de Sotelo, es la que mejor refleja en las construcciones de su entorno, la evolución y contrastes de la arquitectura valenciana de los años veinte y treinta, la confrontación entre la que puede ser la arquitectura representativa de la dictadura y el anhelo moderno de los años de la república. El neobarroco de impulso monumental alcanza su momento culminante en 1929, y aunque parece remitir en los años treinta, aún se levantan edificios muy representativos en esta corriente, como la Caja de Ahorros de Valencia de Gómez Davó, que se erige en referente monumental de la Valencia renovada al tiempo que reafirma el simbolismo de la banca como templo del dinero; tendencia neobarroca que tendrá continuidad en la posterior construcción del Banco de Valencia que en 1942 finalizan Javier Goerlich, Antonio Gómez Davó y Vicente Traver dando un giro radical al proyecto de un Art Déco aerodinámico que Gerlich había propuesto años antes. Enrique Pecourt, el único arquitecto valenciano de ese momento que mantuvo contactos con el GATCPAC, participa en la exposición de *Arquitectura Moderna* de la Galería Dalmau de Barcelona en 1929, con un proyecto de clínica en colaboración con Cristobal Almazán que supone una de las primeras inmersiones valencianas en las aguas del racionalismo, aunque luego sus proyectos en Burriana y Valencia sean más oscilantes; como contraste en ese mismo año Pecourt participa en el concurso de ampliación de la basílica de la Virgen, un ejercicio de signo contrario en

el que sintetiza en la medida de lo posible el clasicismo academicista, aunque el vencedor sería Vicente Traver con un megalómano proyecto. En 1928 Amadeo Roca pinta *Prestando socorro a las víctimas de un accidente automovilístico*, un cuadro que aborda un tema urbano desde una perspectiva más caricaturesca que dramática, por parte de un artista de gran oficio que se mantendrá en la vertiente de un realismo suavizado que no explora sus potencialidades. En 1928 Renau triunfaba en Madrid con unas composiciones Art Déco, que recibieron el caluroso aplauso del crítico José Francés, llegando a convertirse en portada de la prestigiosa revista ilustrada *La Esfera*. No cabe duda que esta estética era vista en sus expresiones más audaces, como una línea de arte nuevo que reflejaba el espíritu de la modernidad. En el terreno de la plástica este nuevo arte rompían con las tendencias impresionistas de raigambre sorollista, fuertemente arraigadas en Valencia, y con un regionalismo o costumbrismo anecdótico y sentimental. En 1929 se imprime el ultradéco cartel de Renau para la Feria de Julio, que actualizaba la iconografía de la grupa valenciana y vuelve a repetir en los carteles de la feria de 1931 y 1933. Segrelles realiza en 1929 el primer cartel importante de las fallas de Valencia, dando rienda a un delirante barroquismo fantástico y onírico que hoy cobra plena actualidad al calor del clima del cómic y la ficción. En el mismo 1929 Renau publica una invectiva a modo de manifiesto contra la *Exposición de Arte de Levante* (1929). Los dardos de la generación de renovadores que irrumpe en el mundo del arte en la segunda mitad de los veinte iban dirigidos “no hacía los viejos artistas [...] sino a los ‘jóvenes-viejos’, al arte de los jóvenes inertes”, en franca referencia a los sorollistas y a las mímisis temáticas y procedimentales que seguían reiterándose tras el fin de siglo una vez agotadas sus posibilidades. 1929 es también el año en el que se crea la Sala Blava, un espacio para la exhibición del arte nuevo y el debate que pretende dinamizar la vida artística valenciana. El joven Antonio Vercher, protagonista de buena parte de los diseños e ilustraciones del nuevo semanario *La Semana Gráfica*, fundado en 1926, realiza en 1930 dos exquisitos y delicados carteles de PNT, el de “Visitad el Levante español” y el de “Alicante”. El cartel de la feria de 1931 diseñado por F. Molina Gallent incide en un similar desarrollo de suaves geometrías para presentar a la pareja que luce los trajes regionales.

La pintura valenciana quiere olvidar aquellos rasgos tópicos que la hacían identificable a los ojos de los críticos de fuera. Pero también la nueva pintura española deja de ser un producto claramente diferenciado en el que gustaban ver la herencia de los maestros del pasado. Los temas hacen identificables estas pinturas con un lugar concreto, pero no es ya algo determinante. No obstante, la llamada pintura regionalista sigue estando presente en el medio artístico valenciano, pero los nuevos artistas preferían antes sincronizar con el arte de su tiempo que mantener la llama de una escuela valenciana anclada en un concepto de pintura caduca. El impresionismo podía seguir interesando, sobre todo

en la figura de Monet, pero el retorno al orden, que tantos vanguardistas han experimentado, los ha llevado más a atender preferentemente a la forma, al dibujo y al volumen; redescubren a Ingres y a Corot a la vez que llegan los efectos de un cubismo neutro ya más asimilable.

La sencillez, el esquematismo y la simplificación afectan tanto al paisaje como a otros temas figurativos. Quizás sea Enrique Cuñat uno de los artistas que mejor refleja esa síntesis poética y emotiva del paisaje de la levedad y la transparencia, que encuentra en lo periférico y solitario su fuente de inspiración. Se aprecia en la nueva pintura que se realiza en Valencia –o en la de algunos de los pintores valencianos vinculados a otros centros– los ecos domesticados del cubismo decorativo y sus efectos sobre un arte más realista; es especialmente significativa la influencia de Vázquez Díaz; también cierto ingenuismo que parece recordar tanto a Maria Blanchard como al primer Joan Miró, y un difuso eco indirecto de Rousseau.

Genaro Lahuerta pinta en 1929 *Escaparate de Camisería*, una obra encuadrable en la estela de un surrealismo ramoniano, y en 1930 *Naipes en libertad*. Los inicios de Genaro Lahuerta, estrechamente ligados a los de Pedro Sánchez, se inscriben en la amplia corriente de los nuevos realismos; una fórmula comodín de vanguardismo atenuado que cultivan muchos artistas hispanos, adaptándola a su personal sensibilidad. De diferente acento surrealista, pero cuajada en ocasiones de reflejos neocubistas y expresionistas, estas tendencias tienen como telón de fondo la época de mayor empuje del *retorno al orden*, favorecido por el *Novecento* italiano, el Realismo mágico de Franz Roh y la Nueva Objetividad alemanes. Las relaciones de estos pintores se estrechan con escritores de vanguardia como Max Aub o Juan Chabás. Entre los retratos de sus amigos escritores y artistas es obligado destacar los que realizó Genaro Lahuerta de Max Aub y de José Pinazo Martínez: en ellos se aprecia el desarrollo de nuevo sentido constructivo cézanniano que incorpora elementos del clasicismo picassiano.

Difícilmente nos podemos detener en toda la larga lista de artistas valencianos de las nuevas generaciones que se inician en la síntesis postimpresionista de una pintura de largos trazos discontinuos que recogen experiencias múltiples de tono un tanto fauvista o expresionista, que ya no se preocupan tanto por la captación de lo instantáneo cambiante como por la solidez y capacidad sugeridora de la imagen. En esta línea cabe recordar nuevos valores como Porcar, Emilio Varela, Enrique Climent, Enrique Cuñat, Estellés Bartual, Vicente Mulet, Higinio Blat, Casimiro Gracia, Roch Minué, Vicente Albarranch, Díaz Foxá, Vicente Alcantarilla, Virgilio Bernabeu, Balbino Giner, Pedro Sánchez, Josep Balaguer...

La década de los treinta se va dibujando como trama compleja de múltiples corrientes y flujos, que con frecuencia se entrecruzan y contaminan, aunque la búsqueda de una mayor concreción y purismo se va imponiendo en el ambiente. Esto es algo que se hace patente en el

mismo regionalismo, y ejemplifica a la perfección la evolución de José Pinazo Martínez con su enigmático lienzo *Nosotros* (1930), en el que se autorretrata con su familia por encargo del mecenas hispanista Archer Huntington. Como he analizado ampliamente en otra ocasión, en esta pintura fluyen de manera patente los nuevos realismos, convirtiendo la escena valenciana en algo italiano e intemporal. José Pinazo es un caso singular de actualización de la obra de una generación, nacida en torno a 1870, que había protagonizado en gran medida el modernismo regionalista, pero que ahora pasaba a segundo plano, como sucedía con el caso de José Mongrell. Contrasta la elegante evolución de José Pinazo con la exuberancia colorista un tanto kitsch de Luis Felipe Usabal, un artista valenciano largo tiempo afincado en los Estados Unidos, que se convirtió en un apreciado cartelista y retratista del mundo del cine y que trabajó para la Fox: entre otros conocidos del celuloide retrató al director Jonh Ford en pleno rodaje. En el lienzo *Valencianas* (ca.1927-1933) presenta un cortejo de falleras de aire hollywoodiense. La sensualidad y el barroquismo de la fiesta y las vestimentas valencianas están en armonía con unas delirantes pinceladas cargadas de color que van más allá del impresionismo y divisionismo con el que se había definido su estilo. Esa afinidad con el mundo del celuloide es la que también detectamos en la valenciana que el pintor e ilustrador Luis Dubón diseña para la portada de la revista de la Feria de Valencia de 1928. Las falleras de aire chic y sofisticado pueblan a partir de 1927 los carteles de las fallas y la feria valenciana y llega incluso a los carteles de guerra de la mano de Arturo Ballester. La opción más clásica o castizamente valenciana dentro del realismo regionalista inspirado en la pintura clásica era la que representaba Bartolomé Mongrell. A su vez, el escultor Ignacio Pinazo Martínez, que llegaría a colaborar en las Misiones Pedagógicas de la República, realiza en 1933 retratos de tipos populares de un realismo descriptivo y objetivo. La sensualidad de su escultura se descubre en la alegoría de la República que talla avanzados los años treinta. Un pintor ya representativo de la vieja escuela como Teodoro Andreu valencianiza la imagen de una República con una joven exuberante y satisfecha que ha reducido los aderezos falleros a los barrocos pendientes y gargantilla. En 1932 tuvo lugar la exposición *Manifestació d'Art Noucentista* en el Ateneo, acompañada de cierta polémica a causa de las críticas de Max Aub y otros a la pintura tradicional valenciana. En la muestra participaron los valencianos Cabedo Torrens, Genaro Lahuerta, José Pinazo, Pedro Sánchez y Ruperto Sanchis.

La nueva escultura intenta canalizarse a través del neocubismo y la exaltación del volumen por medio de la técnica de una talla directa que permite alejarse del anecdotismo y la morbidez decimonónica modernista, que había encarnado sobre todo el viejo maestro Mariano Benlliure. El nuevo clasicismo, de connotaciones más geométricas, tiene representantes del nivel de Juan Bautista Aduara, José Capuz o Vicente Navarro. José Capuz (1884-1964), el padre de la nueva escultura

valenciana, que había sido nombrado Académico de Bellas Artes de San Fernando en 1927, inserta con sus monumentos públicos un espíritu moderno que llega a todo tipo de ambientes y entornos, como lo evidencian el *Monumento a Justino Flórez* en Jaén en 1931, o el sorprendente *Descendimiento* de la cofradía Marraja de Cartagena, que presentó con éxito en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1931. Vicente Beltrán Grimal (1895-1963) es otro de los nombres más influyentes de la nueva escultura valenciana, miembro de la Agrupación Valencianista Republicana. Una de sus piezas más emblemáticas es la *Mujer tocando la flauta* (1933) que presentó a la Exposición Nacional de Bellas Artes de ese año. En ella se constata una búsqueda de corporeidad y volumen que la distancia de las nerviosas composiciones anteriores. La joven flautista de Beltrán está tocada de un aliento clasicista y sentido del orden que no interfiere en la impronta muy años treinta que acentúan detalles como su peinado ondulado.

La obra de Ricardo Boix Oviedo es de un Déco muy puro, como sucede con gran parte de los artistas nacidos con el siglo. En una corta estancia en París (1930), se sintió impresionado por la escultura egipcia del Museo del Louvre, pero su tendencia neocubista no es ajena a los modelos de Méstrovic. La estética de Boix, tan años treinta, hace recordar la escultura aplicada americana. Sus relieves, duros y vigorosos, pero finos y decorativos a un tiempo, consiguen un fuerte efecto de movimiento, agitación, tensión (*República Española*) y hasta una cierta crispación geométrica mitigada por la suavidad de las líneas curvas; las redondeces de las que tanto gusta y la ensoñación y dulzura de unos rostros de marcadas facciones. Los paisajes o fondos de líneas concéntricas y ondulaciones paralelas, esquematizan soles y nubes. Es la suya en gran medida una escultura decorativa que encuentra en las edificaciones de Rieta, Borso y Albert su ambiente más adecuado. El motivo de la animalística, tan de moda en estas décadas (Mateo Hernández, Bagutti, Sandoz) fue abordado por Ricardo Boix, que realizó varias figuras y relieves de monos y gorilas. Toda una nueva fauna envuelta en un aura de misterio que evoca mundos lejanos y exóticos, y se erige en símbolo de lo instintivo y la fuerza primitiva.

De signo diferente es la obra de Rafael Pérez Contel, una personalidad curiosa e inquieta que, tras su formación en Valencia y ser miembro activo de las tertulias y cenáculos artísticos (formó parte de la Unión de Escritores y Artistas Proletarios (UEAP) y colaboró con la revista Nueva Cultura), se trasladó a Madrid donde entró en contacto con Alberto Sánchez, cuya obra le abre un nuevo horizonte artístico. Luego descubriría en París la obra de Brancusi. Aunque se sintió seducido por el cubismo y el surrealismo, practicó también una escultura realista que representa bien el bronce *El martillo neumático*, que tiene el interés de centrarse en la figura del hombre proletario. La imagen del trabajador y de las clases populares serán también motivo de inspiración en diversas composiciones del pintor Balbino Giner, pensionado

de la Diputación de Valencia de 1931; esta mirada a lo popular prima también en la obra del pintor José Sabina, cuyas figuras denotan una tendencia volumétrica neocubista a lo Vázquez Díaz, que igualmente se aprecia en la obra de José Gumbau Vidal.

El cartel y la ilustración son en la década de los años treinta la culminación de una vía iniciada en el fin de siglo. La nómina de revistas valencianas, que dan cabida a un diseño más moderno, es bastante plural en todos los sentidos y justifica ese carácter de avanzada que hace años apuntamos con respecto a los ilustradores gráficos en la Valencia de los años veinte y treinta. La lista de publicaciones engloba tanto a las festivas y falleras como a las literarias: *Pensat i Fet* (1912-1972) donde colaboran Vorín (1930) Amadeo Roca (1931), José Capuz (1933); *Estudios* (1922-1937) con Renau y Monleón; *La Semana Gráfica* (1926-1932), que tiene como crítico de arte a José Luis Almunia, donde el ilustrador Antonio Vercher realiza algunos de sus mejores trabajos; *Taula de les Lletres Valencianes* (1927-1930) que publica en 1929 el *Manifest Groc*, y año de la fundación de la Sala Blava; *Nostra Novela* (1930-1931) donde colaboran Josep Balaguer, Carreño, Espert, Estellés Bartual, María Labrandero, Pérez Contel, Renau, Roch Minué, Sabina y Vercher entre otros; *Orto* (1932-1934), dirigida por Martín Civera y Renau, normaliza la vanguardia tipográfica, siendo además un órgano importante de difusión del expresionismo alemán en Valencia; *Murta* (1931), donde Renau dibuja alguna que otra una ilustración de aire surrealista; *Nueva Cultura* (1935-1937), revista cultural y política de orientación marxista, que pone también un nuevo acento en la tipografía o maquetación, en sus páginas se recogen interesantes polémicas en torno al arte moderno y su función, entre sus ilustradores están Renau, Carreño, Antonio Ballester, Pérez Contel...; *Hora de España* (1937-1938) ilustrada por Ramón Gaya.

De las opciones que prevalecen entre la llamada vanguardia valenciana de los años treinta, hay que señalar el surrealismo, el Art Déco, y las amalgamas que incorporan elementos de ambos o vulgarizan recursos de otros “ismos”, junto a las variantes de los distintos realismos o nueva figuración que triunfan en esos años. Además de Lahuerta y Pedro Sánchez, se sumaron a ella por estas tierras –de manera esporádica o prolongada y desde preocupaciones estéticas distintas– José Pinazo, Ramón Stolz Viciano, Enrique Climent, Ramón Gaya, José Gumbau, Amadeo Roca, José Sabina, Juan Navarro Ramón, Miguel Abad Miró, Carreño Prieto, Antonio Vercher, Balbino Giner, Juan Borrás Casanova, Francisco Gimeno, Manolita Ballester, Fernando Escrivá o Rafael Estellés, por no hacer más larga la lista.

A veces se habla de los años treinta como una acotación perfecta y definida, donde reina el espíritu de la modernidad, cierto que se trata de un momento pletórico e intenso, con un rico plantel de artistas en todas las disciplinas que dejaron honda huella en las ciudades y pueblos valencianos, pero es también un momento tenso de orientaciones

y tendencias muy dispares. El cine se convierte en estos años en el espectáculo de masas por excelencia, siendo uno de los elementos que quizás más contribuyeran a moldear un nuevo tipo de mirada respecto a la vida y la moral imperantes. En el orden arquitectónico no pueden pasarse por alto la construcción de los modernos edificios dedicados a su exhibición donde arquitectos como Joaquín Rieta despliegan todo un moderno repertorio decorativo de la más pura prosapia Art Déco, como sucede con el emblemático edificio del Capitol en 1931, a cuya decoración contribuyeron los relieves de Ricardo Boix y las pinturas de Ramón Stolz Viciano. Pero la mitad de la década de los treinta, está inmersa en un ambiente de guerra fratricida, cruel y violento, que hace de pórtico a la gran catástrofe mundial que se avecina al final del conflicto español. Situación que va a potenciar otros paradigmas estéticos y acentuar el desarrollo de un realismo más crítico. Se habla de vanguardia de los años treinta de un modo demasiado generalista. En algunos aspectos los años treinta se van paulatinamente haciendo más conservadores que los años veinte y también más crispados y duros. Regímenes políticos como el nazismo alemán, el fascismo italiano y el estalinismo ruso confirman este triunfo de un espíritu regresivo y conservador en gran parte de Europa, pero con expresiones artísticas de muy diverso significado. Mientras en Alemania se impone un arte oficialista académico y se rechaza la vanguardia como una expresión degenerada, algo similar sucede en la URSS, que ahora se distancia de todo aquel fervor vanguardista revolucionario, pero donde no obstante siguen surgiendo primeras figuras dentro del realismo como Deineka. En Italia la vanguardia mantiene una cierta línea de continuidad –el movimiento futurista manifestó tempranamente simpatía hacia el nuevo régimen-, pero a pesar de esta pervivencia de cierta estética moderna la arquitectura musoliniana se caracteriza por un similar tono clasicista y monumental. Con todo, no puede obviarse que una de las edificaciones más modernas de Europa en esos años es la Casa del Fascio (1932-1936) en Como de Terragni. Pero el orden monumental, como bien estudió Borsi, es una de las señas de identidad de la arquitectura europea y americana entre 1929 y 1939.

Raros son los arquitectos de los años veinte y treinta en Valencia que no hayan pasado por los clasicismos y barroquismos al uso, y muestren más tarde su aceptación o adscripción a una modernidad más depurada, sin que implique la total renuncia a expresiones más decorativas o exóticas, como evidencian los delirios del arquitecto Juan Guardiola en los diferentes edificios para la familia Salom en plenos años treinta. Los arquitectos activos en los años veinte y treinta se han formado cuando el regionalista estaba en plena efervescencia, pero ello es algo que no les impide asumir corrientes más modernas cuando estas son ya modas plenamente consolidadas. La arquitectura de los años veinte y treinta en Valencia se internacionaliza, a la vez que vive una fase neobarroca de considerable impacto, que representan bien

Goerlich, Gómez Davó y Vicente Traver. Aunque la patente de modernidad en los años treinta las asumen las arquitecturas de inspiración aerodinámica y en parte también los ecos de la Exposición de París de 1925, el neobarroco no decae y es recreado de manera fantástica y libre en decorados de cines y salas de fiestas

En el entorno de la Plaza de Castelar, marco del nuevo centro urbano, se concentra lo más vistoso de una nueva arquitectura cuya singularidad no debe hacer perder el horizonte de los planteamientos claramente especulativos de la ciudad moderna. Este conjunto registra la evolución de una arquitectura de citas y llamadas a la tradición hacia otra más desornamentada que encarna claramente el anhelo moderno y funcional de la época. Este seguimiento puede realizarse a través de las edificaciones que allí se levantan de Viedma, Borso, Almenar, Goerlich o Rieta. Una de las propuestas más interesantes en la que una arquitectura refinadamente moderna se plantea desde su relación con el entorno monumental, es el Edificio Gil (1931) de Joaquín Rieta Sister. Casi simultáneamente, con apenas unos años de diferencia, irrumpen en ese entorno construcciones de una mayor integración de volúmenes y juegos curvos y geométricos, como el edificio Rialto de Cayetano Borso (1936-1939) cuyo exterior recuerda los ingleses cines Odeon, mientras en su interior el decorador Mariano García reviste al inicio de los cuarenta la sala de fiestas con decorados de un barroco blanco y festivo de influencias expresionistas.

En el ámbito arquitectónico ha dominado largo tiempo una concepción reduccionista que ha marginado toda una serie de expresiones en función del exclusivismo racionalista, cuando en realidad son también elementos claves y singulares del nuevo paisaje urbano aunque se miren en el espejo de la tradición. Heterodoxos se ha llamado con frecuencia a los arquitectos no racionalistas valencianos y españoles en general, empleando el término con el sentido religioso y discriminatorio de quien con criterio integrista juzga la creación arquitectónica o artística como un dogma de fe de estricto cumplimiento. Pero la realidad es mucho más compleja y plural. Neobarroco, Art Decó y expresionismo mendelshoniano se alternan sin problema a un mismo tiempo. Ciertamente hay toda una serie de tendencias o orientaciones que son vías muertas sin apenas proyección, carentes ya de una sabia que las dote de continuidad, pero no se puede obviar que es este conjunto plural y heterodoxo el que configura la Valencia moderna. Salvo raras excepciones, la mayor parte de los profesionales de la arquitectura valenciana recorrieron este espectro de opciones, si bien el proceso de simplificación de las formas se intensifica a partir de 1933 de manera acusada. El arquitecto Ángel Romaní Verdeguer presenta en 1935 su discurso de ingreso a la Academia de San Carlos sobre “La austeridad en la arquitectura moderna”, cuyo simple título es indicativo de unos nuevos ideales arquitectónicos que se imponen siguiendo la inercia de los nuevos tiempos.

Un simple recordatorio de otras edificaciones de los años treinta en Valencia da idea del impulso, significado y a veces calidad de las mismas: José Cort Botí proyecta en 1930 la casa de Leopoldo Risueño en la calle Colón, una de las más finas realizaciones valencianas de ascendente hoffmaniano; Cayetano Borso de Carminati proyecta en 1931 la fábrica de Bombas Geyda, uno de los exponentes más claros del impacto de la Exposición de París de 1925 en Valencia; en 1933 se finaliza también la Finca Roja que Enrique Viedma había proyectado en 1929, un edificio con innegables referencias de la Escuela de Amsterdam que es un modélico ejemplo de vivienda social en el ensanche; en 1932 se inaugura el Club Náutico de Goerlich y Fungairiño en Valencia y en 1933 la plataforma del Mercado de las Flores de Goerlich; en 1934 la piscina de Las Arenas de Luis Gutiérrez Soto y el edificio Tasa de Fungairiño en Gandia; en 1937 el edificio Alonso de Luis Albert, y en 1939 el Cine Rialto de Cayetano Borso y el edificio Tecles de Rieta. Imposible siquiera reseñar el rico muestrario de la arquitectura valenciana de la década donde destacan otros nombres como Juan Bautista Carles, Salvador Donderis, Alfonso Garín, Ramón Liern, Miguel Martínez Ortega, Luis Testor, o Vicente Valls. Pero es sin duda Luis Albert el profesional que más desarrolla unas formas coincidentes con planteamientos del movimiento moderno, siendo autor de obras de gran calidad que ponen notas de atrevida modernidad en Valencia. Las formas aerodinámicas inspiran muchas de sus más vistosas construcciones, desde edificio Tortosa de la calle de la Nave (1931) al Alonso de la calle San Vicente (1935).

Nueva objetividad, surrealismo, abstracción, expresionismo y racionalismo, serían los nombres de los movimientos o tendencias de la vanguardia de los años treinta. El espíritu del Art Déco es una especie de marea que inundó la mayor parte de las creaciones de los años veinte y treinta, pero otras poéticas de distinto signo se desarrollan a mediados de los treinta impulsadas por un espíritu crítico y la búsqueda del compromiso social. El caso de Renau es quizás el más ilustrativo de este nuevo posicionamiento, abandonando los decorativismos o exquisiteces anteriores en pos de nuevas técnicas y modos de expresión, que el artista encuentra sobre todo en el fotomontaje. Muy diferentes ingredientes o influjos artísticos informan el realismo de los años treinta. Entre éstos que intervienen son determinantes los componentes generados por el retorno al orden desde el cubismo, que da como resultado composiciones con figuras más duras, metálicas y monumentales, que relegan las descomposiciones y fragmentaciones a los fondos y detalles; otros componentes del realismo que triunfará en los años treinta proceden de “*valori plastici*”, Nueva Objetividad, el muralismo cuatrocentista y el expresionismo. Estos realismos desarrollan unas iconografías concretas que en algunos casos determinan su configuración estilística. Así puede encontrarse una visión hedonista, vinculada a vivencias contemporáneas, íntimamente relacionada con la liberalización de las costumbres y de la sexualidad, que representan bañistas y

deportistas; desnudos que exaltan una rotundidad y vitalidad corporal, bastante influida por el cine y la fotografía (Vicente Beltrán, Renau, la revista *Estudios*); una visión más épica atenta al mundo del trabajo, la alegoría y la historia que se desarrolla en la pintura muralista con los ojos bien atentos al arte del *Quattrocento* (Stolz); el realismo magicista que puede alcanzar sugerencias surrealistas muy diferentes (Genaro Lahuerta, Enrique Climent); una visión de lo real que se ve abocada al compromiso político descubriendo el arte del expresionismo alemán (la revista valenciana *Orto* (1932-1936) dio a conocer el arte de Grosz, y Dix); y una visión más cotidiana e íntima a la que no importa mostrar la verdad y la contundencia de los más vulgares detalles, realizados con la minuciosidad de un primitivo (Mulet).

El realismo de los treinta obliga a citar a una serie de nombres entonces recientes para la historia del arte, como a reconsiderar las evoluciones de algunos viejos maestros. No olvidemos que el realismo fue un componente importante de la llamada pintura regionalista. Pero entre los artistas consolidados de anteriores generaciones son aquellos que se situaban en los límites de la intemporalidad los que de nuevo pueden tener actualidad, de ahí la presencia de algunos de ellos en los Ibéricos, este es el caso de los Zubiurre y Gutiérrez Solana, o el de un ausente de la muestra como el valenciano José Pinazo. Otros pintores y escultores afechos al realismo de los treinta fueron los ya citados Pedro de Valencia, Genaro Lahuerta, José Capuz, Juan Bautista Adsuara, Vicente Beltrán o Ricardo Boix. Nombres todos ellos que pueden representar cosas bien diferentes, desde rigores vanguardistas a una estrategia de academicismo encubierto con el sello de la época. Por tanto el componente idealista es fundamental a la hora de marcar las diferencias.

Valencia fue en aquellos dramáticos años de la guerra capital de la República. Durante ese tiempo la ciudad acogió a un alto número de artistas muy representativos de todos los campos, cuya relación ha sido recogida en la imprescindible publicación del escultor Pérez Contel, protagonista de excepción de aquellos momentos, en su valiosa e imprescindible publicación. La vida artística de Valencia en esos dramáticos años fue intensa y de extraordinario interés por las iniciativas y camaradería que en que todo se desenvuelve, generándose un ambiente de indudable estímulo para los creadores valencianos. Acció d'Art tomaba el relevo de la Sala Blava esforzándose por mantener un difícil debate en torno a lo moderno.

La frágil situación del régimen republicano, en plena contienda, iba a propiciar el debate en torno a planteamientos socio-artísticos de honda transcendencia. Recordemos por ejemplo el que tuvo lugar sobre el realismo plástico o aquel que intentaba definir la misión del artista al servicio de una causa e implicaba la defensa de unos ideales de justicia social, progreso, y en definitiva de irrenunciable cambio histórico. Tales inquietudes y revisiones artísticas no eran nuevas pero comenzaron a reavivarse desde que Valencia tomó el relevo capitalino y se

constituyó en ella un núcleo artístico crítico, activamente preocupado por la orientación del arte y por precisar la función del cartel: nos referimos obviamente a Josep Renau, Francisco Carreño, Manuel Monleón, Manolita Ballester, Rafael Pérez Contel... Distintas revistas valencianas como *Orto* (1932-1934), *Estudios* (1922- 1937), *Nueva Cultura* (1935-1937) y *Hora de España* (1937-Barcelona, 1938), son, al igual que el cartel, reflejo del compromiso intelectual con la República y su causa. Después de todo, las nuevas tendencias realistas y el expresionismo de signo político habían hecho acto de presencia en algunas de ellas. No puede olvidarse, por tanto, la decisiva labor gráfica y teórica que Renau y sus compañeros llevaron a cabo en estas publicaciones, sobre todo en las tres primeras, –la última fue ilustrada exclusivamente por Ramón Gaya–, verdadero laboratorio de pruebas donde se efectuaron los primeros fotomontajes influidos por Heartfield y fue depurándose la técnica que más tarde aplicaría al cartel de guerra. Entre las numerosas imágenes que encierran estas publicaciones hay algunas paradigmáticas que reflejan claramente el ideario político y los ascendientes artísticos de sus autores.

En 1937 publico Renau su ensayo *Función social del cartel*, texto que a pesar de su brevedad constituye hoy un documento de extraordinario valor para adentrarnos en el mundo del cartel bélico, sus antecedentes y modelos, su vinculación o dependencia del cartel comercial, así como su impacto y capacidad comunicativa y expresiva en los nuevos tiempos. Pero frente al cartel comercial, destinado a estimular e consumo de las masas y por consiguiente al servicio de la pequeñas y grandes empresas capitalistas, Renau resalta las posibilidades del cartel político para potenciar las hondas transformaciones que reclama un nuevo orden social e histórico de espíritu revolucionario. El cartel político, como instrumento artístico capaz de llegar a un amplio público y de abanderar la renovación de la plástica, según los postulados y demandas de una sociedad inmersa en una dinámica revolucionaria, concentra la atención de un gran número de profesionales. La preocupación por humanizar el arte, el deseo de que exprese la palpitación y el drama del hombre actual, es para algunos una premisa indispensable en la búsqueda de un arte nuevo que desplaza su atención hacia las cuestiones de contenidos. Y es precisamente esa importancia del “qué”, uno de los factores que potencian el realismo de estas obras.

Entre los antecedentes del cartel de guerra destacan los realizados durante la primera guerra mundial. Es de aquí de donde parten un buen número de iconografías que se arrastran y utilizan profusamente en los conflictos bélicos posteriores. En cuanto a la labor desarrollada por la Agencia Telegráfica Rusa (R.O.S.T.A.), conviene apuntar, en fin que la estructura de una parte de sus carteles presenta ciertas analogías con las aleluyas españolas o *auques* valencianas, cuyo carácter didáctico y popular suplió en muchas ocasiones la función del cartel. Con todo, es fundamentalmente la producción soviética el modelo que

pesa en el desarrollo de la gráfica política hispana y en la renovación de la cartelística y el arte en general de los años treinta, como señalara Renau en su texto:

«La Unión Soviética, que ante el asombro mudo de Occidente ha puesto en pie el valor decisivo de la voluntad humana arrollando los mitos y fetichismos de una ideología senil, a través de su cinema, de su teatro y de su cartel político, enseñó al universo los principios fundamentales del nueva realismo [...] Sin embargo la repercusión de los nuevos formas soviéticos se ha dejada sentir en el mundo de lo publicidad. Cuando los artistas publicitarios, empujados por la necesidad de su servidumbre capitalista han tenido que renovar sus formas en una expresión más severa, concreta y directa, se han vista obligados a beber en el realismo soviético. Aparte de otros muchos aspectos en que el arte occidental acusa esto influencia (cinema, fotografía, escenografía), el último renacimiento del cartel europeo, sobre la base principal de la utilización de la imagen fotográfica, no hubiera sido posible sin la experiencia soviético. El cartel fotográfico es una pura creación de la Rusia bolchevique».

No debe pasarse por alto la exposición de carteles y diseño gráfico soviético que había tenido lugar en Acció d'Art organizada por los Amics de la URSS. El cartelista español se encuentra ante una situación histórica nueva: una causa que debe apoyar con su creación, animando con eficacia el espíritu defensivo y solidario, valiéndose para ello de un lenguaje apropiado, claro y contundente. Pero la tradición artística española, y en particular la del cartel, no había articulado aún en su conjunto, según algunos críticos del momento, una expresión gráfica adecuada a sus fines e independiente del cartel comercial, algo que el mismo Renau ponía de relieve en su estudio:

«Pero donde se acusa con mayor evidencia el lastre de los viejos recursos de la publicidad burguesa es en su impotencia expresiva para la exaltación de los valores humanos. Lo condición y el gesto del héroe antifascista, del campesino y de lo mujer del pueblo, pierden su calidad, su dramatismo humano, estereotipados y yertos entre lo baraúnda anodina de tanto convencionalismo. [...]

La grandiosidad humana de nuestra causa espera aún, cuanto menos, el gesto de voluntad de esa minoría que registre y recoja lo emoción profunda y patética de esta hora española. [...]

Las condiciones positivas para una nueva era de creación artística están ya planteadas con perspectivas sin límites. La necesidad social del cartel se da y se justifica plenamente por ese crecimiento prodigioso, sin antecedentes en circunstancias semejantes.

El cartel, por su naturaleza esencial y sobre la base de su liberación definitiva de la esclavitud capitalista, puede y debe ser la potente palanca del nuevo realismo en su misión de transformar las condiciones, en el orden histórico y social, pero la creación de una nueva España. Su objetivo fundamental e inmediato debe ser el incitar el desarrollo de ese hombre nuevo que emerge ya de las trincheras de la lucha antifascista».

Aunque Renau reconocía la dependencia en los carteles bélicos de las pautas dadas por el comercial, Ramón Gaya fue más lejos en su crítica a las creaciones de los cartelistas en la polémica que sostuvo con Renau en la revista *Hora de España*, donde cuestionaba el sentido de la mayor parte de las obras por su falta de aliento humano, sentimiento y emoción:

«Por eso hasta los mejores cartelistas se han equivocado ahora; se han equivocado porque nunca se les pidió más que eficacia, cálculo, inteligencia, hasta el punto de dejar que olvidasen aquello que, en cambio, tanto se pide al pintor, al músico, al poeta total, es decir, el alma, el sentir. De tanto perfeccionarse en lo frialdad y en lo sequedad, cuando los cartelistas necesitaron decir cosas, es más, decir cosas humanas, no les obedeció lo voz. Se les había condenado siempre al silencio, se les tenía limitados a un silencio decorativo, a un silencio con adornos y buen gusto, se les negó siempre el ímpetu, el impulso, la expresión, es decir, se les tenía prohibido la intimidad, la personalidad más profunda. Por eso, ante un tema como la guerra es natural que se encontraron desconcertados. Lo guerra no era ya una marca sin interés para el cartelista, sino algo muy próximo que les rozaba en el cuerpo mismo, en la misma vida, en las ideas, algo que llamaba furiosamente a sus propios sentimientos de hombre. Los más inteligentes y honrados tuvieron que comprender que todo, absolutamente todo lo aprendido de nado les servía. El cartel de la guerra y en lo guerra no puede estar hecho con fórmula y cálculo; por eso yo me atrevería o defender –y hasta aconsejar– un cartel que, necesitando aquí definirlo de algún modo pero poder nombrarlo, tendré que decir *cartel-pintura*».

La réplica de Renau destacaba entre otros conceptos e ideas claves de sus consideraciones sobre el problema, la función social del cartelista, distinta a la emoción del artista libre, la necesidad de un concepto objetivo sobre las cosas, el sometimiento a una disciplina, la servidumbre objetiva... En su segunda carta, Gaya manifiesta su oposición a los principios que Renau defiende, agregando lo siguiente:

«El cartel de llamada a la lucha, que sepa inflamar la conciencia, la íntima responsabilidad de cada uno, es el que yo digo no haber

visto. En mi carta sólo aludía a un cartel que hablase, no de la pequeña propiedad de este o aquel huertano, sino de lo gran propiedad humana. [...]

Y quiero terminar asegurándote que estás equivocado cuando dices, a propósito de mi carta, que ‘hoy es menos lícito que nunca hacer del propio temperamento una teoría’, ya que el cartel que yo pido no es, de ningún modo, el que yo más puedo hacer, siendo suficiente recordar algunas cosas mías para saber que si algo caracteriza mis acuarelas y cuadros no es nunca el dramatismo y la exaltación».

Este debate ya ampliamente conocido podríamos resumirlo indicando que la idea central de Renau gira en torno a la cuestión de un arte de masas subordinado a los dictados de la vida política, del Estado, mientras los comentarios de Gaya abogan por un arte más libre, abierto a la individualidad creativa a la par que al compromiso social. Con expresiones-consigna tan explícitas y contundentes como “Ayer, Goya; hoy, Heartfield”, la clarividencia de Renau para definir la tarea del cartelista no supone en absoluto que las aportaciones de Gaya carecieran de envidia. A ambos les acompaña la razón en una parte de sus argumentaciones y ambos entran en contradicción en algún momento, pues si Gaya parece soslayar la creciente autonomía del cartel respecto de la pintura, no es menos cierto que Renau, deseoso de renunciar a su individualidad en pos de la máxima objetividad, afirma inevitablemente en cada una de sus obras su vigoroso temperamento.

El tema “arte de masas y arte de calidad” se suscita lógicamente en esas circunstancias tan especiales. Pocos meses después de que concluyera la polémica, era leída en el *II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas* la célebre Ponencia Colectiva que reivindicaba la primacía de la calidad artística sin dejar de reconocer la necesidad de un arte de propaganda. Entre los firmantes se hallan Ramón Gaya y Antonio Sánchez Barbudo, quien desde las páginas de *Hora de España* apuntó sobre el asunto: “Encontrar un arte de calidad, no para las masas, sino para los hombres, con todas las realidades del hombre de hoy, es nuestra labor de artistas, de creadores revolucionarios.”

Desde la perspectiva actual y al margen de las discusiones sobre su mayor o menor vinculación con el cartel comercial, gran parte de este conjunto de carteles de guerra se presenta como un repertorio de obras que señala la madurez alcanzada por el cartelismo en los años treinta y la rápida incorporación a esta especialidad artística de un elevado número de autores, no pocos, por cierto, ajenos hasta entonces a ella. Fue abundante el número de carteles realizados en casas litográficas de Valencia intervenidas según diseños de artistas valencianos y foráneos, junto a otros impresos en Madrid y Barcelona. De los artistas locales más sobresalientes hay que citar a Renau, Arturo Ballester, Vicente Ballester, Gori Muñoz, Rafael García Escribá, Manuel Monleón, Luis

Dubón, Vicente Canet, José Espert, Pérez Cantel, Cabedo Torrens, Péris Aragó, Santiago Carrilero, Muro, José Calandín, Borrás Casanova..., nombres la mayoría, como puede verse, de reconocido predicamento en el medio gráfico.

Todos estos artistas desplegaron una intensa labor, con el telón de fondo de los debates y polémicas en torno al compromiso y al papel del arte durante la guerra, su eficacia como arma que educa y estimula a los ciudadanos; y el medio que mejor podía asumir todos esos programas de inquietud y conciencia social era el cartel. El cartel se manifiesta como una actividad artística al servicio de una ideología y está supeditado por tanto a los objetivos y necesidades de una causa, pero en sus aspectos formales y estéticos se mantiene plenamente abierto a todas las corrientes de la época. El cartel político de los años treinta, al igual que el comercial con el que está plenamente imbricado, baraja múltiples recursos y estilizaciones Art Déco, componentes de origen expressionista, y una acentuada tendencia al realismo, un realismo crítico y de denuncia que en su búsqueda de nuevas vías de mayor objetividad conduce desde el dibujo a la fotografía y el fotomontaje.

Abundan los carteles que todavía mantienen arraigados estilemos Art Déco, cuando no formulismos que se apoyan en un lenguaje sintético y geometrizable que resulta muy contundente para los mensajes que quieren lanzar estas obras. El uso del aerógrafo contribuye a dar solidez y volumen a los resultados sin soslayar el uso de las tintas planas que había caracterizado el cartel moderno; que además es capaz de imprimir en la obra una metalización muy del gusto de un estilo que ha asimilado experiencias futuristas y exalta la mecanización modernista. Arturo Ballester había mantenido ciertos equilibrios entre el Art Déco y un realismo de componente más académico, de un sustrato clásico, que conjuga bien con el culto a la fuerza y a la exaltación de la figura heroica y vigorosa del soldado como nuevo atleta cuyo cuerpo ha sido moldeado por el ejercicio y el trabajo. El cartel "Llor o los héroes", quizás una de sus piezas maestras, introduce las apasionadas efigies de los nuevos ícaros, las figuras metamorfoseados de hombres aviones, en los que se condensa un motivo idealizado y romántico de origen simbolista, previamente utilizado en la gráfica germana. En "La guerra se gana con oro", aplica con habilidad la fusión visual convirtiendo los naranjos en monedas para advertir de su importancia económica. El regionalismo temático, que había informado buena parte del arte de los años veinte y treinta, aflora con cierta frecuencia en algunos carteles de guerra que presentan o la mujer con peinado valenciano; tal es el de Arturo Ballester, "El País Valencià a l'avantguarda d'Ibèria", donde el rostro de mujer perfilado por el nuevo concepto de cosmética, adquiere un matiz cinematográfico remitiendo por otro lado a una imagen o ideal de belleza femenino muy extendido en la creación gráfica de este autor, coincidente con otras obras de Luis Dubón y en cierta manera con la pintura antes comentada de Usabal. Incluso los

emblemas locales cobran vida como símbolo de la fuerza del pueblo en bastantes carteles bélicos.

La impronta 1925 persiste en los obras de Vicente Ballester, donde a veces aparece la iconografía de la ya citada valenciana que acuñaron en décadas anteriores los carteles de la feria de julio, con su aire un tanto sofisticado. Algunos de sus trabajos están tocados de un encanto e ingenuidad narrativa que los acerca a diseños pensados para el mundo infantil, como el impreso en la casa Ortega “Niños: respetad las plantas y animales”, encargado por el Consejo Provincial de Valencia, Consejería de Propaganda y Prensa; un ejemplo que viene a mostrar la amplitud de las temáticas y destinos de los carteles, así como la intención didáctica y educadora que en ellos se depositaba. El sentimiento de camaradería, unión y hermandad entre una clase revolucionaria integrada fundamentalmente por el mundo del trabajo, es un tema reincidente en la iconografía del cartel de guerra. Las realizaciones de Vicente Ballester son válidas para ejemplificar la existencia de unos esquemas estilísticos codificados, que fueron ampliamente difundidos por la cartelística moderna, y aprovechados ahora sin problemas para lanzar mensajes a una sociedad en guerra, al margen de la idoneidad o no de su estilo. Otros autores valencianos como Peris Aragó, Espert, Muro y Asensi, realizaron carteles de espíritu más belicista que muestran al soldado como máquina de matar, adoptando un mismo rostro y figura con la intención de primar la idea de unificación y colectividad frente a la de individualidad que es rechazada en cuanto se supone que puede fomentar la laxitud del compromiso.

Aparte de los motivos destinados a la mujer y los niños, o los de carácter alegórico, los motivos más generalizados de los carteles son los que exaltan el espíritu combativo y de trabajo, bien se trate del industrial o del campesino. El soldado debe combatir con entrega y valentía, con heroísmo, es el héroe popular que cree en un proyecto revolucionario. Lo exaltación del cuerpo y de la vida deportiva es frecuente en las páginas de la revista *Estudios* y aparece en algún que otro cartel de guerra que presenta al soldado y al deportista hermanados.

La fotografía y en menor medida –por razones obvias– el fotomontaje, se van imponiendo como las vías más convincentes y eficaces del realismo, del que son su culminación. En la guerra civil se utilizaron distintos medios de persuasión y tanto unos como otros juegan hasta la saciedad con los valores nacionalistas, sin recatarse en emplear los aspectos más xenófobos. Si los defensores de la legalidad republicana acusaban a sus enemigos de haber provocado una invasión de moros, los que se habían levantado en armas contra la República, es decir, contra el poder democrático y legítimamente constituido, acusaban a los adversarios de haber abierto las puertas a las hordas rojas que destruían la civilización cristiana.

Resulta difícil de separar en este tipo de carteles los posibles valores estéticos de la imperiosa agresividad que transmiten, de su espíritu

belicista. Todos ellos tienen un objetivo y una misión: están al servicio de una causa, pretenden influir cuanto les sea posible en la conciencia del espectador. Desde el punto de vista con el que fueron elaborados el arte se concibe como una herramienta al servicio de la ideología, una herramienta manipulable que la propaganda permite adaptar a los distintos requerimientos. Una parte muy importante de los carteles de guerra tiende a despertar instintos defensivos, a utilizar el miedo hacia el otro, a impulsar el afán de victoria, a mitificar la propia ideología... Pero no todo el espectro del cartel se centra en el aliento defensivo y en la dureza de los temas: hay carteles de una mayor ternura destinados a inculcar valores cívicos y de respeto en los niños, un trabajo que pretende acuñar valores, aleccionar en una ética. El cartel se convirtió en una de las actividades artísticas más importante de esos años de contienda, siendo impulsado por muy diversas instituciones y organizaciones: partidos políticos, centrales sindicales, asociaciones de trabajadores.

El conflicto bélico y el sufrimiento y angustia que conlleva no quedó al margen de la creación plástica valenciana. El pabellón de España en la Exposición de París de 1937 acogió algunas piezas significativas en este sentido gracias al esfuerzo y criterio de Renau. La guerra como argumento y denuncia, la imagen del soldado o del miliciano, los efectos de la guerra en la población civil y sus secuelas de dolor y tragedia fueron abordados en obras de Enrique Climent, Francisco Escrivá, Juan Borrás Casanova, Eleuterio Bauset, Josá Gumbau, Pédro Sánchez, Tonico Ballester, Rafael Pérez Contel y Manaut Viglietti. Este último nos ha dejado una emotiva crónica de la cárcel de Carabanchel a través de cientos de dibujos.

Si en la Exposición de París de 1925 Rusia sorprendía con el vanguardista pabellón de Melnikov y en la de Barcelona de 1929 era Alemania la que desconcertaba con el inquietante pabellón de Mies van der Rohe, en la de París 1937 los pabellones de ambas de Boris Iofan y Albert Speer eran pura retórica monumentalista que evidenciaba la regresión y censura de su espíritu artístico. Por el contrario era España la que tomaba el relevo del espíritu vanguardista en 1937. La arquitectura que había de contener las piezas que se exhibían en la Exposición de París ya no puede inspirarse en ningún estilo nacional sino que debía ser neutra y funcional. Josep M. Sert y Luis Lacasa conciben un pabellón riguroso y sencillo, que muestra las posibilidades de la nueva arquitectura internacional, con espacios abiertos y acristalados definidos por estructuras prefabricadas desmontables. Renau demostró una extraordinaria capacidad organizativa y de coordinación en el Pabellón de la Exposición de París de 1937. Su intervención de director de escena va más allá de la de un comisario, al incidir con sus fotomontajes en los espacios interiores y la imagen del propio edificio como arquitectura parlante de un estado moderno reformista y en guerra, que busca la solidaridad y apoyo de las democracias.

NOTAS SOBRE LA MODERNIDAD ESCULTÓRICA REPUBLICANA EN VALENCIA

TEXTO:

Juan Ángel Blasco

Carrascosa

Catedrático de Historia del Arte

Universidad Politécnica de Valencia

Cierto sector de los escultores que trabajaron en Valencia entre mediados de la década de los años veinte y los primeros tiempos del franquismo se caracterizó por un sentido renovador del clasicismo, más o menos teñido de decorativismo. Su formación inicial tuvo lugar en los talleres y aulas de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos, donde adquirirían la destreza del oficio. Buscando más amplios horizontes, los más fijaron sus metas en Madrid, recibiendo la influencia del realismo castellano, mientras otros se establecían en Barcelona –situándose así en la órbita del “mediterraneísmo”–, o viajaban a América. Dentro del clasicismo o del realismo infundieron savia propia a sus creaciones mientras rehuían las pautas academicistas.

Sabían el camino a recorrer: primero obtener medallas en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes y, seguidamente, ampliar estudios en Roma, gracias a las pensiones que regularmente concedía la Diputación valenciana para estudiar en la Academia de España en la Ciudad Eterna.

Debe constatar, empero, la existencia de una mayoría abocada a proseguir una tradición de labrado de imágenes que seguía a pie juntillas las pautas de la encomiable imaginería religiosa española –y valenciana– de los siglos XVII y XVIII. Y también el hecho de que nuestros escultores de mayor renombre hacía tiempo que no permanecían en Valencia. Tal era el caso de Benlliure, pronto afincado en Madrid, así como el de los adalides de la renovación, Capuz y Adsuara. Y es que el polo de atracción de la capital de España ejercía su fuerza imantadora hasta el punto de convertirse en meta a conseguir, siendo la aspiración máxima lograr una cátedra en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando y acceder con mayores posibilidades al éxito artístico y consiguiente reconocimiento social que ofrecía la capital del Estado. En cambio, los contactos con la escuela catalana fueron más intensos y fructíferos. De ahí que cuando se impuso la corriente “mediterraneísta” liderada por Clará y Casanovas, ésta no tardase en impregnar –como algo después ocurriría con el *Noucentisme*– la sensibilidad de los escultores valencianos de la época.

Barcelona y Madrid, pues, constituyeron para los escultores valencianos de la renovación figurativa sendos modelos, antagónicos, a imitar. Y curiosamente, su eclecticismo haría converger en sus obras cualidades y matices de ambas escuelas. Por ello la producción valenciana de este período en el arte de las tres dimensiones es híbrida, mixta, y –al margen de la tendencia decorativista– sin carácter estrictamente propio.

Con todo, y a sabiendas de que el fenómeno regionalista no favoreció el intercambio de experiencias entre los distintos núcleos artísticos españoles, más preocupados en ahondar en lo propio que en conectar con lo ajeno, el valenciano –Madrid y Barcelona aparte–, se nos ofrece,

junto con el gallego, como el más numeroso y vivo. Los escultores valencianos fueron más y mejor premiados en las, tan criticadas hoy, Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, que el resto de los escultores de otras zonas españolas. La formación técnica recibida en “San Carlos” fue decisiva para la obtención de estos reconocimientos oficiales.

Así se conformaría la “Escuela” valenciana de escultura, que comprende una extensa nómina de artistas. Aún sin formar escuela en el sentido más acendrado del término (ya que no se siguió una doctrina única, en cuanto a principios y sistema de un maestro determinado), sí que puede ser acuñado dicho vocablo referido al lugar de aprendizaje, caracterizado éste por unas enseñanzas de corte académico. Sus caracteres generales podrían resumirse como sigue: preocupación por resaltar los valores del volumen, de la masa y del espacio, frente a las composiciones abigarradas y confusas y el tratamiento epidérmico de la “pintura en relieve”; búsqueda de la dignidad, la naturalidad y la esencia, huyendo de los tópicos, las rémoras literarias y los datos accidentales, siempre con una concepción figurativa de la escultura; anhelo de consecución de sencillez, elegancia, orden y ritmo, en oposición a lo pastoso y empalagoso, amanerado o grandilocuente de la estatuaria de la Restauración; pretensión de lograr una perennidad o intemporalidad de la obra de arte, frente a la “antiescultura” del pintoresquismo, retórico y coyuntural...

Los jóvenes estudiantes valencianos de la rama escultórica no tenían demasiado dónde elegir. No les llegaban las corrientes más avanzadas de la Europa del momento, de tal modo que los que conformaban la minoría renovadora recalaron en la escultura de Julio Antonio y Victorio Macho –por un lado-, y en la de Clará y Casanovas –por otro-; y, para ser más exactos, su inclinación fue más decidida por esta segunda tendencia –la de la luminosidad mediterránea-, aplicando personalmente un cierto sentido decorativo, las más de las veces excesivo.

La escasa relación con las propuestas de la vanguardia europea siempre llegaron a Valencia con retraso y fueron miradas con cierta hostilidad, salvo por el escaso grupo de escultores “vanguardistas”, nacidos al arte con la ebullición de los tiempos republicanos. El conjunto de la aportación escultórica valenciana de este período –representada especialmente por Badía, Ballester, Boix, Moret y Contel-, aproximaron sus querencias plásticas hacia planteamientos de plena vanguardia en sus breves visitas al extranjero, y tanto estos cortos e intensos contactos con el exterior, como sus lecturas y discusiones juveniles les influyeron poderosamente. Pero la triste realidad valenciana no daba soporte a sus innovadoras propuestas. La burguesía local no favoreció en nada –más bien privó del necesario aliento– a estos pioneros de la nueva escultura que tuvieron una conexión honesta con el espíritu de su tiempo, que quisieron interpretar. Pero este tiempo suyo –el de la Valencia republicana– tenía otros parámetros difícilmente parangonables con los de la Europa de las vanguardias. No valorar su esfuerzo sería injusto.

No fueron revolucionarios de la escultura, pero sí que ofrecieron propuestas alternativas a los que les precedieron. Hicieron gala de espíritu crítico y se sintieron atraídos por el arte nuevo. Pero todo el peso de una tradición lacerante les atenazaba en su propia tierra. En comparación con la escultura valenciana anterior, este grupo “vanguardista” supuso un avance importante hacia la modernidad. Con la victoria del general Franco se obstruyó el decidido camino de unos artistas con un considerable grado de creatividad, deseosos de contribuir al desarrollo y transformación de la escultura moderna, estando en posesión de extraordinarias dotes y dominio del oficio. Quedaba frenado así un serio intento, un deseo de expresión y una vitalidad que sólo años después sería retomada.

La figura principal del momento histórico que abordamos es la de **Vicente Beltrán Grimal** (Sueca, 1896-Valencia, 1963). Él es quien protagoniza este momento transicional, auténticamente abocado a una renovación del clasicismo, más o menos teñido de decorativismo. Con una decidida orientación estética hacia la modernidad, Beltrán, con su obra escultórica atractiva, cadenciosa y rica en matices, fresca y luminosa, portadora de elegancia, orden, gracilidad y ritmo, procuró la pureza de líneas y la ausencia de detalles, situándose así en el extremo opuesto al de Benlliure.

Habiendo obtenido la tercera medalla en la Exposición Nacional de 1917 con su obra “Añoranza”, este éxito retuvo a Beltrán en Madrid, trabajando con el escultor Marco Pérez y realizando obras para optar a la pensión de cuatro años en la Academia Española de Bellas Artes de Roma. Tal beca le fue concedida en 1922, siéndole prorrogada con carácter especial durante otros cuatro años más. Beltrán estudió a fondo en Italia los diferentes estilos y escuelas, tanto antiguas como modernas.

Enmarcado en las pautas del aire modernista, Beltrán fue un gran modelador, fino y delicado, que consiguió unos resultados excelentes. Su modelo a imitar fue Capuz, ante todo, influyéndole también Bourdelle, a quien –paradójicamente– descubrió en Roma, pues, por las fechas de su estancia en la Ciudad Eterna, Bourdelle ya había trascendido de Francia a Italia. También visitó Londres.

De este período, en el que se funden su previa experiencia de aprendizaje en Valencia y el influjo clasicista romano, es su obra de 1927 “Monumento a Góngora: Galatea y Acis, y Polifemo”, que sería emplazado en el Retiro madrileño; “Diana”, con la que obtendría segunda medalla en la Nacional de 1926; y “Aurora”, premiada con la primera medalla en 1929.

Habiendo regresado a la capital del Turia en 1928, cinceló al año siguiente dos esculturas en mármol para la fachada del Ayuntamiento de Valencia, tituladas “Fortaleza” y “Templanza”. A ellas seguirían “Sueño” (1930) y “Danzarina” (1931), esta última paradigmática.

Obra suya –los relieves de la “Fábula de Polifemo y Galatea” y su “Danzarina”– fue exhibida en Valencia en la “Exposición de pintura,

escultura y dibujo” (1931), organizada por la Agrupación Valencianista Republicana. Beltrán fue especialmente invitado a participar en este evento, promovido por la nueva generación artística valenciana “vanguardista”, que manifestaba así su reconocimiento al “maestro”. Era una manera simbólica de constatar que el escultor de Sueca era mayor en edad que ellos, pero que su espíritu abierto y avanzado sintonizaba con las esperanzas de conexión con la vanguardia artística española y europea. Más aún, remarcaban de esa manera que él les había alentado a introducirse por los caminos de la modernidad.

Pero Beltrán no tenía sus ojos puestos en Madrid –ni tampoco en Barcelona–, sino en Valencia. Y en 1931 ganó por concurso una cátedra –la de Dibujo del Antiguo y Ropajes– en la Escuela de “San Carlos”, centro del que, poco después, y hasta 1939, fue director.

Tras participar en la Bienal de Venecia de 1932, plasmaría en mármol su “Mujer tocando la flauta” (1933) y la alegoría de “La República” que presidía el consistorio municipal de Valencia.

Beltrán mantuvo una estrecha vinculación con la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos –Catedrático (1931), Secretario (1932-1934), Director (1936-1939)–, llevando a cabo una fecunda labor pedagógica, sembrada de ideas alternativas. Asimismo asumió la responsabilidad de presidir la Junta encargada de la conservación y defensa del patrimonio artístico valenciano (1936-1939), tarea a la que se entregó sin reservas.

Debe resaltarse su actividad docente, alentando a los jóvenes artistas por los derroteros de la modernidad, aspiración que se vería frustrada tras el desenlace de la fratricida Guerra de España. Él fue el auténtico inductor –desde la Escuela de “San Carlos”– de ese reducido elenco de escultores que aportaron soluciones alternativas al academismo y al clasicismo; esa exigua nómina que supo entroncar primero con el *art déco* y a renglón seguido con el expresionismo, el cubismo y el surrealismo, corrientes estilísticas a las que honradamente añadieron su propio aliento.

Gran admirador de la Grecia clásica, tendió hacia una renovación figurativa atenta a la captación de la luminosidad mediterránea que aplicaría con cierto sentido decorativo, aderezado en ocasiones con motivos simbolistas.

Ni academicista, ni revolucionario, Beltrán, obsesionado por la perfección de la forma, desempeñó el papel de puente entre dos momentos de diferente concepción de la escultura, con sus resoluciones ágiles, ondulantes, rítmicas y sensuales. Su figura cierra, al menos momentáneamente, un período de hegemónica inclinación hacia los valores clasicistas y abre otro de conexión con el espíritu de la vanguardia artística.

No se sintió tentado por las vanguardias artísticas que conoció en París tras su estancia romana, pero tampoco negó sus inherentes valores y potencialidades, por lo que éstas no influyeron en su personal entendimiento de la escultura.

Supo plasmar un sello atractivo y “moderno” a su producción artística, tanto en lo referente a las pautas estrictamente formales como en la elección de los temas –el exotismo estaba también entre sus predilecciones– y en la variedad de repertorio de expresiones en el contexto de su lenguaje escultórico.

Lamentablemente la escultura que realizó durante los años que siguieron a la guerra civil no se vio unguida por la frescura, luminosidad e intimismo de su producción anterior.

Receptor del magisterio de Beltrán, **Ricardo Boix Oviedo** (Valencia, 1904-1994) recibió de su hermano mayor, Arturo, el amor por el dibujo y las primeras enseñanzas artísticas. De familia humilde, a los quince años se matriculaba en San Carlos, al tiempo que entraba de aprendiz en el taller de Eugenio Carbonell, donde trabajaba Arturo. Apacible, reservado e introvertido, conectó con el grupo de los jóvenes emergentes y renovadores, si bien su retraimiento y timidez le alejaban de la discusión y la polémica. Ricardo Boix, desde 1927, estaba haciendo escultura de influencia *déco*: “Arqueros” (1927), relieve en piedra de Borriol, pieza que inicia sus característicos juegos relacionales de combinación compositiva horizontal-vertical y las estrategias de repetición; “Mona” (1928), en piedra roja; dos relieves en piedra negra, realizados en 1928: “Trabajo”, de composición diagonal, y “Furia”, calculadamente simétrico, emuladores ambos de la envidiable pericia de los medallistas franceses; “Ciervos” (1929), labrada piedra blanca con fino bajo relieve surcado en varios planos de profundidad; “Idilio” (1929), escultura exenta, en piedra de Borriol, con las figuras de dos monos abrazados, que pocos años después presentaría en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid, en 1932.

En su corto viaje a París, a finales de 1930, acompañado por su amigo el pintor Roch Minué, visitó los museos de la capital francesa –especialmente el Louvre– estudiando los relieves, las manos, los torsos, la anatomía toda de la escultura egipcia. Sólo un mes y medio duró su estancia en la ciudad del Sena. Se imponía el regreso y volvió a Valencia.

Con anterioridad había ganado un premio en 1928, revalidando dicha distinción en exposiciones de escultura, de arte en piedra y de arte decorativo celebradas en 1932, 1934 y 1936. También participó en alguna exposición colectiva en la Sala Blava, que acogía las propuestas más avanzadas, junto a sus compañeros de grupo. Ya reinstalado en Valencia, se dedicaría a trabajos de imaginería y decoración (éstos últimos propiciados por Arturo) tanto en el Capitol como en otros cines (el Avenida y el Tyrís), procurando que la obra hablase “por sí misma y de un modo claro”.

En estos primeros años republicanos, en cuanto podía alejarse de los trabajos de encargo, Boix proseguía monacalmente su decidida creación artística. La obra de esta época es fértil, instintiva y en ocasiones irónica, de gran plasticidad, sabiduría de ejecución y simplicidad de formas (Para él “La escultura es corporeidad, forma y dibujo”).

Su gran aptitud dibujística daría sus más importantes frutos en 1931. De ese año se conservan muchos dibujos suyos, esbozos que son, en no pocas ocasiones, de posteriores esculturas (“en la escultura no hay uno sino muchos dibujos”), en los que junto a la habilidad en el trazado de la línea, ésta queda valorada hasta tal punto que deja de lado el sombreado.

Entre sus esculturas estacan “Danzarina” (1931), de curvas suaves y onduladas; “República española” (1932), relieve en piedra de Almorquí-Novelda, obra de claridad conceptual –en la que el fondo desempeña un papel activo–, evidenciando unos perfiles rítmicos de gran finura estética e influencia egipcia –vientre de perfil y pecho frontal; cuello frontal y rostro de perfil–; “Arquero” (1932), fiel traducción del dibujo original al volumen, escultura materializada en galvanoplastia, que condensa el entendimiento artístico de su autor; “Victoria” (1933); “Mujer con copa” (1934-1936); “Sindicato” (1936), espléndido relieve plano, alegoría de la unidad obrera, pieza de estudiada simetría. Una de sus más singulares obras sería “La bestia fascista”, de hacia 1937, en piedra de Borriol, representando un gorila gordo, corpóreo, destruyendo un pueblo. Este drástico alegato de brutal realismo contra la barbarie amenazadora, se expuso en Barcelona (1938) con motivo de la Exposició Trimestral d’Arts Plàstiques.

El comienzo de nuestra “incivil” guerra supondría, para nuestro artista –que por estas fechas ya había ratificado su posicionamiento ideológico izquierdista y pertenecía a la “Alianza” de Intelectuales y Artistas Antifascistas–, un rotundo aldabonazo. Otro durísimo trance del destino para Ricardo Boix, que desde su obligado exilio interior tendría, ya para siempre, inoculada la angustia del miedo.

Una vez finalizada la guerra realizó “Pastoral” (1940). Su labor artística en los años de posguerra se centró obligadamente en la imagería religiosa, panteones y paneles decorativos para edificios particulares, así como el labrado de lápidas, la mayor parte de ellas para los cementerios de Valencia y Castellón. Esta tarea lapidaria, realizada en composiciones correctas de equilibrio y proporciones insertas en la tendencia decorativista, la vendría llevando a cabo, tras el previo dibujo, mediante la talla directa. Extraordinario botón de muestra es la dedicada al político republicano valenciano Félix Azzati.

Ricardo Boix es el escultor valenciano *déco* por antonomasia. Hombre instintivo, de gran sabiduría manual, calidad y dominio del oficio, recibió, en lo que se refiere a su característico relieve plano, la influencia de los medallistas franceses, a la que él daría ese toque refinado, sensual y claro, propio del Mediterráneo. Realizó una obra con evidentes tonos líricos, de gran finura estética y conseguido equilibrio compositivo. Destacó por el toque refinado y sensual apreciado en las elegantes formas –de aire exótico a veces– tan características de ese peculiar modernismo volumétrico suyo que cuajó, a renglón seguido, en un idiosincrático estilo *déco*. Artista intuitivo, supo interpretar, de manera personalizada,

el espíritu estético de su tiempo. Su aspiración estuvo cifrada en una obra de escrupulosidad severa que aunase la sencillez y la fuerza.

Asimismo alumno de Beltrán, el que sería tiempo después escultor, dibujante, pintor y escritor, **Rafael Pérez Contel** (Villar del Arzobispo, Valencia, 1909-Valencia, 1990) entró de aprendiz en el taller imaginero de Vicente Gerique, para ingresar, ya en 1926 en la Escuela de San Carlos. En 1927 se le concedió la Pensión de Escultura del Estado, viajando a Madrid, donde conocería a Alberto Sánchez, de quien recibió un intenso magisterio.

Pérez Contel contactó con la vanguardia europea mucho antes de viajar fuera de España. Los libros extranjeros que consultó, siendo todavía estudiante, le pusieron al corriente de los “ísmos” de las dos primeras décadas de nuestro siglo. Inmerso inicialmente en una poética de clara renovación mediterraneísta, derivó posteriormente hacia una opción postcubista. Pese a su desengaño con respecto al cubismo, admitió que sus aportaciones al hueco y el volumen eran todavía positivas para su arte. También realizó en algunos momentos obras de carácter surreal, siendo más clara su tendencia estructural hasta abocar a una aproximación a la abstracción. Sus verdaderos maestros serían Alberto, Ferrant y Moore, además de Lipchitz y Laurens.

En sus primeras esculturas se aprecia ya su permanente interés por el diálogo entre la masa y el vacío, el hueco y el volumen. “Autorretrato” (1927-1928), “Mariposa” (1928), “Ciego callejero” (1928) y “Bailarina” (1928), obra en la que queda patente su preocupación por la integración del vestido como elemento escultórico. A ellas seguirían “Figura al viento” (1930), “Arlequín” (1933), “Mujer de pie” (1933), “Arquero” (1933-1934), “Dédalo e Ícaro” (1934), “Campesinas” (1934), “Clasicismo” (1935), “Niño miliciano” (1936), “Retrato femenino” (1937), “Torero” (1937), etc.

Por los años de la dictadura primorriverista iniciaría su creación escultórica, tan ligado siempre a la pintura y a su pasión lectora, despierta ya desde sus años adolescentes.

Activista de la F.U.E., entabló amistad con Antonio y Manuela Ballester, José Renau, Francisco Badía y Francisco Carreño. Ya en 1931 expuso colectivamente en la Agrupación Valencianista Republicana.

Su condiscípulo José Renau había publicado en 1929 un texto – “A raíz de la Exposición de Arte de Levante” –, en el que, impelía al inminente cambio de los presupuestos artísticos, una avivación de las conciencias en pro de una revisión y actualización de métodos y procedimientos, y una imperiosa llamada de atención a los artistas plásticos, que debían redefinir su función social en el contexto de los nuevos tiempos. Propugnaba un arte no burgués que participase decididamente en el proceso de cambio social y que elevase la conciencia revolucionaria de las gentes del pueblo. Ello suponía un elevado compromiso político de los artistas, de tal modo que el arte necesariamente estaría ligado a la política, en cuanto que instrumento transformador de la sociedad.

Comulgando con tales presupuestos, Pérez Contel realizaría su obra “El martillo neumático” (1932), en la que se advertía un sentido de la concienciación social y una gran preocupación por el hombre.

En 1933 expuso en las colectivas de “Arte de Vanguardia” en la Sala Blava y en la de “arte novecentista” del Ateneo Mercantil valenciano. En dicho año realizó también una exposición individual en la Sala Blava de Valencia. Las obras presentadas en esta muestra respondían a estilos muy diversos, incluyendo óleos, dibujos y esculturas, si bien predominaba la influencia del cubismo vía Laurens.

Habiendo obtenido en 1934 la pensión de escultura concedida por la Diputación de Valencia, para la ampliación de estudios en Madrid, trabajaría en las Misiones Pedagógicas.

Se trasladó a París en 1934. Allí entró en contacto con los grandes maestros cubistas –Picasso, Léger, Braque, etc.– al tiempo que conectaba con la Asociación de Escritores y Artistas revolucionarios, conociendo a Aragon y Malraux, entre otros. El discurso de Gorki sobre el realismo socialista influyó en sus ideas estéticas.

De regreso a Valencia, con su escultura “Desnudo Femenino” obtuvo una prórroga de su pensión por un año en el extranjero. En 1935 fue cofundador, encargado de maquetación y miembro del Consejo de Redacción de la revista *Nueva Cultura* en la que publicó numerosos dibujos (de la que sería corresponsal en París durante el año que residió en la capital francesa). Viajó a Bruselas con motivo de la Exposición Universal.

También diseñó las páginas del *Manual del miliciano* e ilustró el libro *Canciones de guerra* del musicólogo Torner y la cubierta de *El hombre acecha*, de Miguel Hernández.

Autor de numerosos carteles bélicos –que no firmó–, como la serie titulada “Recluta de Milicia”, trabajó en un periódico mural llamado *Ofensiva*, cuyo coordinador era su compañero y amigo Francisco Badía. También el periódico *Verdad* contó con dibujos suyos que, en esta época, se distinguían por la presencia de la estrella de cinco puntas. En sus dibujos, “de alta tensión”, hay siempre espíritu mediterráneo y, al mismo tiempo, modernidad.

Retornó a Valencia (1936) incorporándose como profesor de dibujo en el Instituto de Enseñanza Media de Alzira, e impartiendo clases (1937) en el Instituto Obrero de Valencia. Envío dos esculturas al Pabellón de la República Española (París, 1937). Colaboró como dibujante en el libro *Canciones de lucha*, de Carlos Palacio.

Preso en la Cárcel Modelo de Valencia tras haber sido condenado “por auxilio a la rebelión”, crearía con otros artistas, en 1939, un taller de Artes Plásticas. Realizó allí bocetos y pequeñas esculturas sobre la vida cotidiana de sus compañeros de reclusión, con un fuerte realismo. También esculpió en madera algunas “maternidades”.

Su producción artística tomó como arranque emotivo a la naturaleza, para hacer una nueva naturaleza animadora del espacio.

Ya en libertad, en 1942 trabajó como ceramista y escultor de imágenes religiosas.

Anterior a Beltrán y sus discípulos sería **Ignacio Pinazo Martínez** (Valencia, 1883-Godella, 1970). Educado en el arte del dibujo por su padre, el pintor Ignacio Pinazo Camarlench, I. Pinazo M. –como él gustaba firmar– fue a Italia para perfeccionarse en la escultura, aunque al parecer más bien se dedicó a estudiar canto. Destacó sobremanera en el género retratístico, haciendo alarde de sus dotes de modelador. Seguidor de la idea de Julio Antonio de plasmar tipos populares que fuesen prototipo de la raza, sus retratos constituyen lo mejor de su producción, ya que huye del prurito de bellezas y del exceso folklórico. Destacan, en este sentido, sus obras “Labrador valenciano ‘El tío Quico’” (1924) y “Romano. Alcalde de Benifaraig” (1933).

Llamaron su atención Donatello, Luca della Robbia, y, sobre todo, Miguel Ángel, y no siguió, en cambio, los pasos de Rodin. Se interesó por la estatuaria barroca y –fundamentalmente– por la neoclásica, sin olvidar la imaginería de Alonso Cano. Fueron precisamente sus propuestas de corte neoclásico –en las que sigue literalmente a Canova– las que le proporcionaron los mayores éxitos. Escultor bien dotado y ecléctico, su aspiración estética no conectó con las inquietudes avanzadas del tiempo que le tocó vivir.

De la misma generación sería **Alfonso Gabino Pariente** (Valencia, 1894-1975) quien se caracterizó por una sólida habilidad técnica y unas excepcionales dotes para el retrato escultórico. Fue premiado en el Certamen Nacional de Escultura de 1934 con una alegoría en mármol sobre la República –“Busto de La República” (1932)-, y también en el de 1935, ambos convocados por el Ministerio de Educación Nacional. En 1947 celebró una exposición individual en la Sala Mateu de Valencia. Ese mismo año expuso en el Museo de Arte Moderno de Madrid y fue seleccionado para la Exposición de Arte Moderno que tuvo lugar en Buenos Aires. En sus retratos –el del arquitecto Luis Matoses, el del grabador Andrés Lambert, “Retrato de niña” (1933), el del abogado Alfredo Pastor, el de Inda Soler Villalonga, el del galerista y ceramista José Mateu...– supo plasmar con exquisitez el espíritu de los modelos y remarcar su personalidad.

En 1974 leyó su discurso de entrada en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, titulado “El retrato en la escultura”. Murió cuando se hallaba trabajando en el proyecto de un monumento-fuente alegórico del río Turia y sus acequias –que no llegó a terminar– destinado a emplazarse en la plaza de la Virgen de la ciudad de Valencia.

Más reciente es la figura artística de **Rafael Rubio Vernia** (Valencia, 1923-1986), formado en el taller de su padre, el escultor Rafael Rubio Rosell y en las aulas de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos. En 1942 la Diputación de Valencia le concedió la pensión de Roma para poder ampliar sus estudios en Italia, pero al estar ese país implicado en la Segunda Guerra Mundial se le suspendió la pensión, siéndosele

canjeada –por la misma Diputación Provincial– por dos años de permanencia en Madrid para cumplir los mismos fines. De tendencia clasicista, cultivó una escultura de estilo figurativo que resalta por la precisión técnica y su sensibilidad. Obra de su autoría es “El herrero y su familia”. Llegó a Jaén en 1951, ya con experiencia docente en la disciplina de Modelado, que impartirá en la Escuela de Jaén, donde además ejerció la dirección, hasta su traslado, doce años después, a la Escuela nº 1 de Madrid. Prolífera fue aquí su labor, haciendo esculturas de densa corporeidad, de sólidas cabezas orondas y marcadas facciones silenciosas al modo de los clásicos griegos. Atendió a encargos religiosos.

También nacido a finales del siglo XIX, **Juan Bautista Palacios Chirivella** sería imaginero y escultor, autor de varias esculturas decorativas de la Universidad de Valencia y profesor en el Escuela de Artes y Oficios de Melilla. Botón de muestra de su faceta retratística es “Retrato de la señorita Elisa Andreu (a los 14 años de edad)” (1932). Como imaginero se le atribuye la imagen más pequeña entre los crucificados que procesionan en la Semana Santa Marinera de Valencia: el Santísimo Cristo del Perdón, perteneciente a la parroquia de Nuestra Señora de los Ángeles.

EL PASADO EN LLAMAS: LA ICONOCLASTIA EN ESPAÑA ENTRE 1931 Y 1939

INTRODUCCIÓN

TEXTO:

Maria Thomas
University of Exeter

Durante los días posteriores al golpe militar del 17-18 de julio de 1936 un grupo de vecinos del pueblo de Cuevas de Almanzora (Almería) se apoderaron de una estatua que representaba al Señor en la Columna, conocido localmente como *el Amarrao*. Ataron una cuerda alrededor de su cuello y la arrastraron por las calles de la localidad. Un grupo creciente de vecinos siguió este último viaje del cristo, golpeándolo con palos y cubriéndole de una lluvia de piedras. Cuando la procesión satírica llegó a la sede del recién constituido comité local, el cristo fue «destruido por completo»¹. Poco más de dos meses después, el 29 de septiembre, unos vecinos de El Hoyo de Pinares (Ávila) eligieron el día del patrón local para organizar una procesión paródica con un crucifijo de granito. Arrastraron la enorme cruz desde la iglesia parroquial hasta el ayuntamiento, que se había transformado en la sede del comité local. Un vecino vestido de monaguillo lanzó el crucifijo desde lo alto del balcón a la calle, reduciéndolo a astillas².

Estos dos episodios de parodia, ataque y destrucción de imágenes religiosas, que se produjeron a dos meses y a seiscientos kilómetros de distancia, proporcionan unos ejemplos típicos de la oleada de acciones iconoclastas que envolvió casi toda la zona republicana durante los primeros meses de la Guerra Civil española. Las condiciones que permitieron que se desatase este ataque colectivo contra las manifestaciones externas del catolicismo fueron generados por el golpe militar del 17-18 de julio de 1936. La sublevación, organizada por un grupo de oficiales del ejército en contra del gobierno de la Segunda República, sumió al Estado republicano en el caos, comprometiendo de forma muy grave su control del ejército y de los servicios de seguridad. El poder, fragmentado y radicalmente descentralizado, pasó a manos de grupos de trabajadores armados, comités locales y milicias. Estos trabajadores se convirtieron, de forma repentina e inesperada, en los protagonistas de una revolución espontánea que atacó la propiedad y las personas asociadas a la rebelión militar, a la derecha política, y a los poderes dominantes dentro de su comunidad (Ledesma 2010: 83-133).

Uno de los principales blancos revolucionarios fue la Iglesia católica, asaltada de forma consistente y furiosa en casi todas las regiones de

¹ Archivo Histórico Nacional, Causa General (AHN, CG) legajo 1164-1: Almería, pieza 10, exp. 2/152.

² Archivo del Tribunal Territorial Primero de Madrid (ATTPM), Consejo de Guerra 5537/1102.

la zona republicana. Casi 7.000 miembros del clero fueron asesinados en la España republicana durante la guerra, percibidos por parte de sus agresores –trabajadores urbanos y rurales en su mayoría– como colaboradores de los sublevados, enemigos ideológicos y símbolos del antiguo orden pre-republicano. La mayoría murió durante los seis primeros meses del conflicto, antes de que el Gobierno republicano pudiera recuperar el control de los mecanismos de justicia y reconstruir sus fuerzas de seguridad. Esta violencia física contra el clero fue acompañado por las prácticas iconoclastas anteriormente descritas: la burla, demolición y quema de objetos y edificios religiosos (Montero Moreno 1961: 762). Este texto se centrará en la acción iconoclasta, explorando los motivos, lógicas, creencias e identidades colectivas que yacían tras ella. Con este propósito se abordarán tres temas fundamentales: los intentos para extirpar la religión de los espacios públicos, la «resimbolización» de los edificios y objetos religiosos, y la naturaleza a menudo selectiva de la iconoclasia.

LLAMAS, MARTILLOS Y CINCELES: EXTIRPANDO LA RELIGIÓN DEL PAISAJE

La iconoclastia que envolvió la España republicana al principio de la Guerra Civil sólo puede entenderse en relación con la batalla por secularizar el espacio público llevada a cabo por unos trabajadores politizados y cada vez más anticlericales durante –e incluso antes de– el período prebélico de la Segunda República (1931-1936). Durante el primer tercio del siglo XX los cambios sociales provocados por la industrialización y la migración del campo a la ciudad habían generado un endurecimiento y politización de las actitudes anticlericales ya existentes entre los trabajadores. La identidad colectiva anticlerical se basaba principalmente en el rechazo de la alianza del clero con las elites y el régimen represivo de la Monarquía de la Restauración (1874-1931), y de la capacidad de la Iglesia para controlar numerosos aspectos de la vida cotidiana (Thomas 2014a: 112-13). El poder social y cultural de la Iglesia estaba reforzado por su dominante presencia en el espacio público, evidente en edificios, nombres de calles, monumentos y procesiones religiosas. A partir de la primera década del siglo XX, episodios de acción colectiva iconoclasta como los apedreamientos e incendios de iglesias, junto con las escaramuzas en la calle entre grupos católicos y anticlericales, se convirtieron en características recurrentes del paisaje en numerosas partes de España (Cueva 2005: 31-50)

Cuando fue proclamada la Segunda República en abril de 1931 un número creciente de trabajadores, con experiencia previa en la acción colectiva iconoclasta, compartían una profunda animadversión hacia la Iglesia institucional y una potente identidad colectiva anticlerical. Las actitudes anticlericales se volvieron más generalizadas e intensas después de 1931, cuando las infructuosas medidas secularizadoras del primer Gobierno republicano fueron sobrepasadas a nivel local por

iniciativas iconoclastas dirigidas por los trabajadores. Su meta era clara: combatir la influencia católica sobre la educación, los ritos de paso y el espacio público. Después de 1931, la democracia de masas se desarrolló en España como una lucha entre el catolicismo político y una República secularizadora apoyada por trabajadores anticlericales (Thomas 2014b: 63-98). A la altura de julio de 1936 muchos de estos trabajadores, frustrados por la permanencia –e incluso el aumento– del papel de la Iglesia, creían firmemente que para construir un nuevo orden social era necesario extinguir la influencia católica de la esfera pública. Los efectos del golpe de 1936 les permitirían tomar la iniciativa para llevar a cabo esta extinción (Casanova 2005: 171-202).

Las personas que utilizaron la iconoclastia para borrar la presencia pública de la Iglesia después de julio de 1936 tenían una gama amplia de diferentes experiencias políticas. Por lo general estaban vinculadas a los grupos políticamente heterogéneos (milicias, comités, patrullas, etc.) que se habían articulado a toda prisa tras el golpe. Muchos procedían del espectro político republicano y de izquierdas; habían militado en los sindicatos socialistas y anarquistas, o –con menor frecuencia– en los partidos republicanos o el Partido Comunista de España. Sin embargo, para una proporción significativa de ellos la acción de 1936 fue su primera experiencia política. A pesar de que la mayoría pertenecían a las clases trabajadoras urbanas y rurales, la participación iconoclasta de los sectores más acomodados también fue significativa (Ledesma 2003: 243-44; Thomas 2014b: 129). Contra este telón de fondo abigarrado en términos políticos y sociales –y en un país de una diversidad regional pronunciada– la uniformidad con la que los bienes religiosos fueron atacados en la inmensa mayoría de la zona republicana fue notable.

A lo largo de la España republicana los iconoclastas intentaron eliminar hasta el último rastro de la influencia física y cultural católica de los espacios públicos de sus comunidades. En los pueblos, aldeas y barrios de las ciudades, vecinos y milicianos retiraron los objetos religiosos de las iglesias. Confesionarios, bancos, estatuas e imágenes fueron apilados, rociados con gasolina y quemados públicamente. En el pueblo de Bentarique (Almería), por ejemplo, unos vecinos incendiaron los ornamentos, vestiduras e imágenes de la iglesia parroquial tras el golpe. Seguidamente, un grupo de milicianos de la localidad registraron casa por casa, lanzando los cuadros religiosos a la calle y quemándolos delante de sus dueños³. Acciones de este tipo se produjeron en casi todas partes de la zona republicana, en general durante las primeras semanas después del golpe. A pesar de la distancia geográfica y la falta de coordinación entre sus protagonistas, sus formas eran muy similares. Las únicas excepciones a esta pauta fueron las provincias vascas de Vizcaya y Guipúzcoa, que no se vieron afectadas ni por

³ AHN, CG legajo 1164-1: Almería, pieza No. 10, exp. 2/151.

la violencia anticlerical ni por la iconoclastia. Esta situación se debió a la fe religiosa y al respeto por el clero que estaban profundamente arraigados en la vida comunitaria vasca (Ledesma 2009: 34; Montero Moreno 1961: 763-64).

La naturaleza elaborada y feroz de muchas acciones iconoclastas refuerza la teoría de que sus protagonistas creían que la eliminación de la Iglesia era un paso necesario para el éxito de la revolución y la creación de una nueva sociedad secular. Esta lógica explicaría por qué la catedral de Madrid fue quemada por milicianos en siete ocasiones distintas, o por qué los vecinos de Vallecas (Madrid) incendiaron la rectoría de su pueblo tres veces durante la guerra⁴. También explicaría la acción de los vecinos de Antas (Almería), quienes hicieron un viaje a pie de ida y vuelta de ocho kilómetros bajo el ardiente sol de agosto con el único fin de quemar la ermita dedicada a la patrona del pueblo⁵. En muchos lugares los objetos religiosos que no podían sucumbir a las llamas fueron destruidos de manera minuciosa por otros medios. Altares y estatuas de mármol y granito fueron lenta y meticulosamente reducidos a polvo usando cinceles, picos y martillos⁶. En Almería y Madrid, colosales monumentos dedicados al Sagrado Corazón de Jesús fueron voladas con dinamita (López Martín 1993: 142; Thomas 2014b: 198). A menudo fueron quemados, junto a los objetos religiosos, los archivos parroquiales y de propiedad, lo que muestra el claro objetivo de eliminar todas las fuentes de represión y desigualdad en la hoguera revolucionaria. Una tabula rasa destructiva, un «borrón y cuenta nueva» del pasado permitían reconstruir un nuevo espacio público y crear un nuevo sistema de relaciones sociales (Graham 2002: 86).

RECONFIGURACIÓN, RE-SIMBOLIZACIÓN Y «DESTRUCCIÓN CREATIVA»

Estos intentos contundentes y altamente destructivos para reconstruir la sociedad desde abajo deben ser entendidos en el contexto de la frustración y amargura generadas entre 1931 y 1936 por la ineficacia del proyecto secularizador y modernizador de la Segunda República. Para muchos de estos iconoclastas, la revolución anticlerical de 1936 constituía un claro intento de construir el orden político y social secular que los gobiernos republicanos se habían mostrado incapaces de crear.

⁴ Archivo Diocesano de Madrid, Persecución Religiosa Reorganización Diócesis (ADM, PRRD), Caja 4/3, Relación de sacerdotes asesinados; Caja 1/48, Tercera relación de informes.

⁵ AHN, CG legajo 1164-1: Almería, pieza No. 10, exp. 3/222.

⁶ Véase AHN, CG legajo 1164-1: Almería, pieza No. 10, exps. 2/120, 2/147; ADM, PRRD, Caja 6: Pueblos: Tetuán.

Esto fue evidente en los intentos de eliminar la religión de los espacios públicos descritos en el apartado anterior, pero también en los nuevos usos y significados que se otorgaron a los objetos y edificios religiosos. En numerosas localidades los edificios eclesiásticos –escrupulosamente despojados de todas sus imágenes católicas– fueron transformados en espacios de utilidad práctica para la revolución y el esfuerzo bélico republicano, o para las necesidades culturales y educativas de la nueva sociedad en construcción.

En muchas comunidades las iglesias fueron reasignadas como cuarteles y puntos de reclutamiento de las milicias, mientras que sus torres se transformaron en puestos de vigilancia antiaérea⁷. Hospitales para soldados y civiles heridos y albergues para refugiados se establecieron en otros edificios eclesiásticos⁸. Iglesias, conventos y casas parroquiales también se convirtieron en centros de organización para la industria, la agricultura y el comercio, albergando colectividades, establos, talleres, mercados y almacenes (Souchy Bauer 1982: 35-50). Aunque esta reutilización de bienes religiosos fue impulsada por consideraciones prácticas, también transmitía la repulsa colectiva que los sectores trabajadores sentían hacia la exhibición exorbitante de riqueza por parte de la Iglesia, visible sobre todo en las procesiones religiosas. Además, y quizás lo más importante, constituía una demostración eufórica de la implantación del nuevo poder obrero. Estos edificios religiosos «proletarizados» proporcionaron una demostración clara y altamente visual de la suplantación de los valores católicos tradicionales –basadas en la jerarquía y el orden– por los valores proletarios e igualitarios de la revolución. (Ealham 2005*b*: 187-88).

Este simbolismo intencionado y mordaz también era evidente en la «proletarización» de objetos religiosos que habrían parecido extravagantes e inútiles a muchos revolucionarios. Las campanas de las iglesias fueron fundidas para hacer armas, las losas de mármol fueron usadas para pavimentar centros políticos, las fuentes bautismales fueron empleadas como comederos de ganado y las estatuas de madera fueron usadas como leña para cocinar. Los milicianos bebieron vino de los cálices o los usaron para rasurarse. Las mujeres, cuyo poder todavía residía fundamentalmente en la esfera doméstica, utilizaron vestiduras y paños de los altares para hacer zapatos, ropa, delantales y uniformes de milicianos (Thomas 2014*b*: 179). Esta transformación de los símbolos de la hegemonía católica en objetos cotidianos prácticos les permitió

⁷ Véase ADM, PRDD, Caja 1/48, Tercera relación de informes; AHN, CG legajo 1164-1: Almería, pieza No. 10, exps. 2/369,3/170.

⁸ ADM, PRDD, Caja 4/37, Relación de edificios; AHN, CG legajo 1557-2: Madrid, pieza No. 10, exp. 5/256; Centro Documental de la Memoria Histórica (CDMH), Fotografías-Kati Horna: 49, 51, 52, 217.

a los trabajadores construir y proclamar una nueva realidad libre de la represión, el poder y las jerarquías del pasado.

Además de cubrir las necesidades logísticas y prácticas de la revolución y el esfuerzo bélico, esta «destrucción creativa» impulsó la construcción de una nueva esfera social, cultural y educativa (Ealham 2005b: 187). A lo largo de la zona republicana, a las iglesias se les proporcionaron nuevas identidades seculares como cines, escuelas, bibliotecas, teatros o centros sociales. En Alcoy (Alicante), el comité local construyó una piscina municipal de tamaño olímpico utilizando los bloques de piedra que habían formado las paredes de la iglesia principal de la ciudad (Ors Montenegro y Santacreu Soler 2006: 91). En el pueblo de Alcalá de Henares (Madrid) se estableció el Centro de Mujeres Antifascistas en la iglesia de las Siervas de María, mientras que el convento del Servicio Doméstico de Almería fue convertido en un comedor popular gestionado por los anarquistas⁹. En la localidad de Colmenarejo (Madrid) el párroco informó después de la guerra que la iglesia parroquial había sido «convertido en un magnífico salón de cine y el teatro»¹⁰. En Canjáyar (Almería) la rectoría fue usada como escuela y vivienda del profesor¹¹.

Esta reutilización cultural, social y educativa de la propiedad eclesiástica permitió la forja de nuevos lazos comunitarios basados en una identidad proletaria y antifascista compartida. Al mismo tiempo, las escuelas laicas instaladas en los edificios eclesiásticos constituían una solución contundente e inmediata a una cuestión que el Gobierno republicano entre 1931 y 1933 había tratado de resolver sin éxito: la dominación católica del sistema educativo. Una vez más los trabajadores estaban estableciendo los cimientos de la sociedad secular que no se había materializado durante el período republicano prebélico, y lo hacían mediante la expulsión literal y simbólica de la Iglesia del centro de la sociedad.

«CRISTO ROJO»: LA ICONOCLASTIA COMO UN FENÓMENO SELECTIVO

Podemos decir entonces que el destino más común de los objetos religiosos después de julio de 1936 fue o la obliteración casi completa, o el «reciclaje» creativo y proletario. Como hemos visto, estas dos

⁹ ADM, PRRD, Caja 1/4, Informes de las parroquias; Archivo de Togado Tribunal Militar de Almería (ATTMA), Informe 81/137-A, Juan del Águila Aguilera/Francisco del Águila Aguilera.

¹⁰ ADM, PRRD, Caja 1/23, Relación de lo actuado por el presbítero Don Crescencio Gutiérrez Caridad.

¹¹ AHN, CG legajo 1164-1: Almería, pieza No. 10, exps. 2/304, 2/480.

tácticas mostraban el deseo de establecer una nueva sociedad y una esfera pública libre de la influencia católica. Asimismo, dibujaban un contraste acentuado entre la opulencia e inutilidad de los objetos religiosos, y una nueva realidad revolucionaria y proletaria. Sin embargo, la iconoclastia no fue un fenómeno universal y uniforme. Potenciales iconoclastas salvaron en numerosas ocasiones los objetos religiosos del peligro de las llamas, el martillo y el cincel. Esta protección ocurrió por diversas razones. En algunos casos se produjo porque sus protagonistas consideraban que los objetos tenían auténtico valor cultural o histórico (Fernsworth 1957: 198; Ealham 2005*b*: 126-28). En una iglesia de Barcelona, por ejemplo, el escritor británico Ralph Bates prestó sus conocimientos artísticos a un grupo de iconoclastas que deseaba salvar «cualquier cosa que pueda tener valor artístico o secular». Sus consejos ayudaron a los incendiarios a separar las auténticas obras de arte de las imitaciones sin valor (Langdon Davies 2007: 141-43). A finales de julio, también en Barcelona, el líder de una patrulla de la FAI, que registraba la casa del político y escritor católico Maurici Serrahima, demolió una estatua de San Francisco mientras decía: «Si destrozamos esto... es porque sabemos que es una reproducción en yeso. Si fuera el original de madera, puede estar bien seguro de que no lo romperíamos, porque es una obra de arte» (Fraser, 1979: 153).

La protección de las obras de arte, al igual que su reverso, la iconoclastia, fueron herramientas de construcción social revolucionaria. Muchas obras de arte sobrevivieron –incluidas religiosas– gracias a que los milicianos las interpretaron como un patrimonio de la nueva sociedad que estaba en construcción. En muchos casos, este arte fue entregado a las juntas dedicadas a la protección del patrimonio cultural, creadas por las autoridades municipales (Álvarez Lopera 1982: 59-69; Cabañas Bravo 2007: 53-55). En Madrid, una serie de edificios eclesiásticos, entre ellos la iglesia de San Francisco el Grande, fueron transformadas por la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico nacional. Se convirtieron en almacenes donde se protegieron y catalogaron meticulosamente las obras rescatadas (Renau 1980: 93; Argerich y Ara 2009: 27-35, 43-44, 296; Spender, 1974: 141-2). En Catalunya, el Department de Cultura de la Generalitat, que trabajó desde el primer momento para recuperar objetos artísticos de iglesias y conventos, recibió y clasificó «montones de santos y vírgenes, crucifijos y pinturas y esculturas», muchos de los cuales fueron almacenados en una iglesia aislada del pueblo pirenaico de Olot, o colocados en museos públicos (Langdon Davies 2007: 139; Romero 2009: 210-11).

El deseo de preservar el patrimonio artístico, sin embargo, era sólo una faceta de la naturaleza selectiva de la iconoclastia en 1936. En una cultura todavía saturada de referencias, ideas y discursos religiosos, es perfectamente posible que la inclinación por proteger ciertos objetos religiosos surgiera de una fe que existía entre personas que eran fuertemente anticlericales, pero no por ello necesariamente antirreligiosas.

Muchas personas que repudiaban la religión oficial seguían involucrados en las prácticas de la religión popular, manteniendo una devoción personal y comunitaria a los santos, santuarios y símbolos locales. Esta tendencia era especialmente pronunciada en el mundo rural, donde muchos veían los símbolos devocionales locales como algo ligado a la vida comunitaria, la socialización y las costumbres tradicionales, en lugar de a los sacerdotes y la Iglesia institucional (Callahan 2000: 268; Schubert 1996: 151-58).

Esta devoción local explica por qué los símbolos de la fe comunitaria a menudo fueron salvados por los iconoclastas. En Vélez Blanco (Almería), por ejemplo, una vecina que había estado presente en la quema de objetos religiosos del pueblo rescató la imagen de Beatriz de Silva (fundadora de la Orden de la Inmaculada Concepción) de las llamas, afirmando que protegería a su hijo de los «males» que estaban por venir¹². En el cercano pueblo de María unos vecinos quemaron los ornamentos de la iglesia parroquial en septiembre de 1936. La patrona de la ciudad, sin embargo, la Virgen de la Cabeza, fue rescatada por el líder del comité local. Permaneció oculta en su casa familiar hasta el final de la guerra¹³. La devoción local también explicaría por qué, como puntualizan Manuel y Carlos Sevilla Corella sobre el caso de Valencia, «los ataques de los anticlericales se dirigiesen más contra los templos de la Iglesia, que no contra las capillas de devoción popular» (2012: 73), aunque, después del golpe militar, entre los principales blancos de los iconoclastas en la capital valenciana se encontraría también la Basílica de la Virgen de los Desamparados o «de la Mare de Déu dels Desemparrats» (amén de edificios como la catedral, o «la Seu», y la magnificente Iglesia de los Santos Juanes, o «Sant Joan del Mercat»).

Indicaciones de esta fe religiosa residual también estuvieron presentes en las formas de destrucción empleadas por los iconoclastas. Es indudable que la manera en que muchos iconoclastas interactuaron con los objetos que aniquilaban mostraba un cierto grado de creencia en su poder sagrado. Las estatuas fueron «vencidas» en corridas de toros simuladas, ridiculizadas, «ejecutadas», decapitadas, golpeadas o arrojadas desde grandes alturas (Collier 1987: 150-61; Carreras 1939: 99; Thomas 2014b: 221-26). Por un lado, este comportamiento indica una tendencia a otorgar personalidad a los objetos religiosos. Las estatuas y los iconos fueron tratados no como bultos inanimados e impotentes de madera o piedra, sino como si fueran personas; una conducta que sugiere la existencia de una verdadera vinculación espiritual entre iconoclasta e icono. Por otra parte, la naturaleza frenética y altamente

¹² AHN, CG legajo 1164-2: Almería, pieza, No. 10, exp. 4/304.

¹³ AHN, CG legajo 1164-2: Almería, pieza No. 10, exp. 4/328; ATTMA, Consejo de Guerra 224/2088.

ritualizada de la destrucción indicaba un deseo colectivo por mostrar, públicamente y de manera definitiva, la impotencia de unos objetos que habían sido proclamados sagrados e intocables. Estas acciones, que intentaban demostrar la incapacidad de la fuerza divina para salvarlos, dan peso a la afirmación del historiador del arte David Freedberg de que los que «asaltan imágenes lo hacen con el fin de dejar claro que no tienen miedo de ellos, y con ello demuestran su miedo» (Freedberg 1991: 418)

Estos indicios de un cierto grado de fe en los símbolos religiosos han llevado a algunos observadores a interpretar esta iconoclastia como un «acto de fe», un intento de purificar una Iglesia vista como un aliado de las elites (Serrahima en Fraser, 1979: 153). Siguiendo esta lectura, muchos iconoclastas atacaban una institución que –a su modo de ver– había abandonado los verdaderos valores cristianos. Esta crítica de la «traición» eclesiástica había formado parte del discurso anticlerical popular durante mucho tiempo. También habían aparecido con fuerza en la retórica impresa y oral de las organizaciones socialistas, republicanas y anarquistas desde finales del siglo XIX (Álvarez Junco 1985: 284-95; Brennan 1969: 189-90; Langdon Davies 2007: 134). La idea de que los ataques iconoclastas fueron impulsados por un espíritu purificador y reformista se ve reforzada por la forma en que los iconoclastas se apropiaron de los símbolos religiosos para dotarles de significados políticos. Dos años antes del principio de la guerra, durante la revolución de octubre de 1934, los vecinos de Bembibre (León) habían salvado una estatua de Jesús de las llamas de su iglesia, exhibiéndola en la plaza con un letrero que decía: «Cristo rojo, a ti no te quemamos porque eres de los nuestros» (Álvarez Junco, 1985: 287). Después de julio de 1936, en la iglesia de la calle Alcalá en Madrid unos milicianos vistieron a una estatua del Niño Jesús con un mono miliciano y la exhibieron con un letrero que rezaba: «Antes era fascista, ahora me he hecho comunista» (González Posada 2011: 58; Montoliú Camps 1998: 77). Además de una condena ética de la traición de la Iglesia, esta transformación de los objetos religiosos muestra la transmisión de unos códigos de pensamiento religioso a los movimientos políticos seculares.

CONCLUSIONES

En 1976 el artista valenciano Josep Renau, Director General de Bellas Artes entre 1936 y 1939, ponderaba las razones por las que «las imágenes que existían en los museos» se habían salvado del destino destructivo que sufrieron los objetos religiosos en 1936. Llegó a la conclusión de que «la gente veía en ellas santos, no obras de arte, lo que era un testimonio de la cultura que les habían inculcado» (Renau en Millás 2015: 505). Como ha señalado este texto, los actos de iconoclasia antes y después de 1936 fueron cometidos por una colección heterogénea de protagonistas e impulsados por numerosos motivos y percepciones colectivas superpuestos. Por un lado, la dedicación que los iconoclastas demostraron en eliminar hasta el último rastro del simbolismo católico

del espacio público indica un intento de acabar con la abrumadora influencia de la Iglesia para poder rehacer la sociedad desde abajo. Sus acciones fueron impulsadas por la frustración generada por el fracaso de las batallas modernizadoras de la Segunda República, especialmente sus intentos malogrados de secularizar la educación y el espacio público. La «destrucción creativa» empleada por los iconoclastas, que convirtió los espacios religiosos en focos logísticos, sociales y culturales de la revolución y el esfuerzo bélico, demuestran aún más este intento de construir la sociedad secular y moderna que la República no había sido capaz de entregar a sus ciudadanos.

Sin embargo, estos intentos de modernización política y social no significaban que los iconoclastas rechazaron por completo las formas religiosas de entender el mundo. Como el comentario de Renau indica, muchos de ellos sí «veían santos» en los objetos que asaltaron, algo que explica por qué los objetos locales vinculados a la religión popular se salvaron a menudo de la destrucción. Además, en una situación en la que el catolicismo aún gozaba de gran dominio cultural, los métodos frenéticos y arduos que usaban los iconoclastas para eliminar los blancos de su rabia indicaban una vinculación emocional y espiritual entre los iconoclastas y los iconos, y una posible creencia en el poder sagrado de los símbolos. La «resimbolización» de los objetos religiosos sugiere que la iconoclasia de 1936 provenía –al menos en parte– de «el desengaño de alguien que cree y ama y es traicionado», un reconocimiento de que la Iglesia había fallado en su misión a los pobres y necesitaba ser purificada de sus pecados materialistas (Serrahima en Fraser, 1979: 153). En un contexto acelerado de modernización y movilización política de masas, los ataques iconoclastas de 1936 también demuestran un proceso por el cual las creencias, modos de pensamiento y discursos católicos estaban siendo transpuestas a los movimientos políticos ostensiblemente seculares. Para muchos iconoclastas, entonces, la revolución de 1936 constituía una puerta a una nueva sociedad, incluso a una nueva religión.

CULTURA DE MASAS, TRADICIÓN Y MODERNIDAD: EL CINE EN LA ESPAÑA DE LA II REPÚBLICA

TEXTO:

Marta García Carrión
Universidad de Valencia

Cuando se proclamó la II República, el 1931, hacía 35 años de las primeras proyecciones de cine en España. En estas tres décadas, el cine había pasado de ser una atracción de feria a ser catalogado como arte y consolidar una industria de ocio de masas. El 1935 había más de 2.700 salas estables de cine en España –a las cuales habría que añadir las proyecciones itinerantes o en otros espacios–, con un total de más de un millón y medio de localidades, lo cual suponía una localidad de cine por cada 16,3 habitantes. En el País Valenciano había más de 450 salas de cine, hecho que lo situaba como uno de los territorios con mayor densidad de espacios de proyección cinematográfica. El cine se había estabilizado desde la década anterior como uno de los espacios de ocio preferidos por el público y el precio competitivo de la entrada de cine, en comparación con otros espectáculos, lo convertía en una oferta lúdica muy popular. Además de ser un negocio que movía grandes cantidades de dinero, pocos podían dudar de su influencia social y de la fascinación que despertaba todo aquello que rodeaba el universo del celuloide. Para la gran mayoría de los intelectuales y el mundo de la cultura, el cine no era ya una diversión para niños, sino el lenguaje de la modernidad.

La instauración del nuevo régimen político tuvo un impacto más bien limitado en el mundo del cine en España. Se ha convertido casi en un tópico afirmar que los gobiernos republicanos demostraron muy poca sensibilidad hacia el cine, pero la verdad es que sí que llevaron a cabo determinadas medidas legislativas para regular la industria, así como algunas disposiciones de tipo proteccionista, una respuesta muy tímida a las demandas que se hacían desde la industria. El intento más serio de crear un organismo gestor de la política cinematográfica se produjo con la constitución de un Consejo de Cinematografía, que, sin embargo, tuvo una existencia meramente virtual, porque no llegó a realizar ninguna actividad efectiva. Mucho más determinando que el cambio político sería para el mundo del cine la revolución que había empezado unos años antes en la industria misma y el lenguaje fílmico.

¡LAS PANTALLAS HABLAN! LOS DESAFÍOS DEL CINE SONORO

Los años finales de la década de los veinte, el todavía joven arte del cine afrontó una de las más grandes transformaciones de su historia: el cine sonoro. La producción de *El cantor de jazz* (1927) se toma habitualmente como el momento de inicio de la nueva forma de hacer, ver y escuchar cine, si bien desde unos años atrás se venían ensayando varias fórmulas para incorporar el sonido a la banda cinematográfica. De hecho, Valencia fue una de las primeras ciudades del Estado donde se exhibió uno de los varios sistemas de cine sonoro, ya en mayo del 1926 al teatro Lírico

y de la mano de Armand Guerra. Además de las encontradas reacciones que el cine sonoro suscitó entre profesionales y forofos, lo cierto es que pronto pareció claro que las películas «habladas» habían llegado para quedarse. En pocos años, la industria cinematográfica tuvo que hacer frente a una reconversión de gran magnitud que hacía necesaria una fuerte inversión, tanto en el sector de la producción (estudios, equipos, técnicos) como en el de la exhibición. El coste del acondicionamiento de los locales para la proyección de films sonoros supuso que muchos se resistieron a hacerlo, y durante los primeros años de la República convivieron las salas «mudas» y las sonoras. En estas últimas convivieron también varias soluciones para la exhibición de films hablados en lenguas que los públicos españoles no comprendían. En los primeros años del sonoro la estrategia de la industria norteamericana de producir *talkies* en español para el mercado de habla española no tuvo una gran aceptación entre el público (con alguna excepción) y fue recibida de forma abiertamente hostil por parte de la mayor parte de la cultura y crítica cinematográficas en España, especialmente por el uso de actores (y, en consecuencia, acentos) sudamericanos. Además de las versiones en español, otras alternativas para traducir los films en otras lenguas fueron el subtítulo y el doblaje, que tendieron a generalizarse a partir de la temporada 1933-1934.

En España se produjo un desfase significativo entre el comienzo de la exhibición sonora y de una producción autóctona, como resultado de la tardanza en la creación de la infraestructura que lo permitiera. En este sentido, el hecho más destacable durante los primeros años de la década de los treinta es que la actividad en centros productores del territorio español fue prácticamente nula. Las opciones de compañías españolas para hacer el nuevo tipo de películas eran o bien realizarlas en estudios europeos o bien sonorizar *a posteriori* los films rodados, en un momento, además, en el cual buena parte del personal técnico y artístico del panorama cinematográfico se fue a trabajar fuera de las fronteras españolas. 1932 fue el año de la reactivación de la producción española con la creación de los primeros estudios para rodaje de películas sonoras, los Estudios Orphea en Barcelona. Este mismo año se constituyó la compañía Cinematografía Española Americana, SA (CEA), y se iniciaron las obras de los Estudios Cine Español, SA (ECE-SA), con la idea de edificar el «Hollywood español», que empezaron su producción en el año 34. A estos estudios se sumarían los Iberia Film (después Cinearte) el 33, los estudios Ballesters Tona Film, y el 1935 Estudios Chamartín, Estudios Lepanto y Trilla-la Riva como respuesta a la demanda creciente de cine español. La actividad productora también se fue normalizando despacio con entidades como Star Films, Exclusivas Diana, UCE, Ulargui Films, Index Films, Producciones Cifi, Selecciones Capitolio, Iberia Films, Filmófono y Cifesa.

Hacer cine en España no era fácil en aquellos años, como satirizó con gran acidez Andrés Carranque de Ríos en su novela *Cinematógrafo*

(1936). Si se tiene en cuenta que prácticamente hasta el 1934 no se empezó a producir cine en España de forma continuada y que el inicio de la Guerra Civil supuso la interrupción del desarrollo normal de la industria (que no de la producción cinematográfica), la cifra de films producidos a lo largo de los años de la República no es muy alta. Sin embargo, las temporadas del 1935 y 1936 han llegado a ser calificadas como una «edad de oro» para el cine español, por la intensa actividad productora y, sobre todo, por el éxito de taquilla que acompañó los films. Entre el amplio abanico de productoras destacó la valenciana Cifesa, que con 10 películas consiguió concretar la primera gran estructura del cine español siguiendo el modelo de Hollywood. También Filmófono, fundada por Ricardo Urgoiti y regida en las tareas de producción por Luis Buñuel, que realizó 4 películas de pretensión comercial y solvente calidad, basándose en argumentos populares y que disfrutaron de buenos rendimientos en taquilla.

Las pantallas españolas empezaron, pues, a hablar en los años de la República. Y lo hicieron mayoritariamente en castellano, única lengua peninsular con presencia significativa. La industria del cine reprodujo la lógica del Estado-nación y concibió un público nacional, con lo cual condenó a la exclusión las lenguas minoritarias. El rodaje de *El faba de Ramonet* (J. Andreu, 1933) en valenciano, de *El café de la Marina* (D. Pruna, 1934) doble versión en castellano y catalán, o el doblaje al catalán de *Draps i ferro vell* fueron excepciones en un panorama donde el castellano fue la lengua para las producciones y para los doblajes. Si el contexto político y cultural de la República permitió la reavivación de la cultura en otras lenguas, el cine sonoro no hizo sino reforzar la hegemonía del castellano.

CINEFÍLIA EN AÑOS DE CAMBIO POLÍTICO

Desde años atrás, el cine había quedado legitimado como arte y, por lo tanto, objeto de reflexión, tanto en relación con la estética como por el que hacía a su papel en la sociedad y su potencial para transformarla. Nombres como Juan Piqueras, Luis Gómez Mesa, Guillem Díez Plaja, Josep Palau, Manuel Villegas López, Mateo Santos o Florentino Hernández Girbau tuvieron un protagonismo decisivo a la hora de impulsar –desde varias plataformas– la crítica de cine, la teorización estética o el uso del cine como arma de agitación política. Por otro lado, la politización que vivió el mundo cultural español desde el 1930 incluyó la cultura cinematográfica. El contenido político llegaba a algunas publicaciones cinematográficas, de forma especialmente acentuada en cabeceras como *Popular film* y *Nuestro cinema* y, en sentido inverso, el cine se incorporaba a la prensa política. La cinematografía soviética fue el referente básico para la izquierda española –con la excepción de algunos anarquistas–: en medio de las expectativas de cambio generadas por la República, el cine soviético se oponía al norteamericano como reflejo del enfrentamiento del socialismo ante el capitalismo. El

hecho que el gobierno de la República no eliminara completamente la censura sobre los films soviéticos –hasta la llegada del Frente Popular– supuso un desencanto enorme para muchos. Para los sectores católicos, la inmoralidad del cine continuó siendo el tema que más preocupaba y desde varios medios –como por ejemplo la publicación *Filmor*– se preocuparon por orientar al espectador católico sobre los films que eran convenientes o que podían ser perjudiciales. La actividad cinematográfica más ambiciosa llevada a cabo desde grupos católicos fue la creación de una productora, Ediciones Cinematográficas Españolas SA, por parte de un grupo en la órbita de Acción Española y de *El Debate*, como José María Pemán y Ángel Herrera Oria, con la voluntad de promover películas de carácter nacionalista y adecuadas con la moral católica.

Una cuestión que generó un intenso debate durante los años de la República fue el uso que podría hacerse del cine con fines educativos y culturales. La cuestión se había planteado prácticamente desde el nacimiento del cinematógrafo, pero es en esta década cuando puede detectarse una mayor preocupación por el tema por la publicación de monografías específicas y por ocupar un espacio importante en la prensa especializada. La puesta en práctica de este tipo de consideraciones sobre el cine educativo fue limitada. El uso más sistemático del cine con fines didácticos fue el llevado a cabo por las Misiones Pedagógicas, que utilizaron las proyecciones ambulantes. También puede señalarse la iniciativa llevada a cabo en Barcelona por los *Servicios de Cinematografía*, que realizaron proyecciones ambulantes en los principales colegios del Ayuntamiento y la Generalitat.

La afición por el cine estaba muy extendida socialmente y no hizo sino aumentar con las películas habladas. En la consolidación de la cinefilia fue decisiva la circulación de revistas de cine. Durante los años de la República circularon unas sesenta revistas cinematográficas, con una notable calidad gráfica y de contenidos. De años anteriores continuaron editándose *Arte y cinematografía*, *El cine* y *Popular film*, y a ellas se añadieron como títulos destacados *Films Selectos*, *Cinema*, *Nuestro Cinema*, *Cine-Art*, *Cine español*, *Sparta*, *Cinegramas*, *Cinema Variedades*, *Proyector* o *Cine-Star*. La circulación de estas revistas y la inclusión de secciones cinematográficas en la prensa general, cultural y política configuraron un espacio para el aprendizaje y cultivo de la cinefilia. Además, la prensa cinematográfica tuvo un papel fundamental en la difusión del culto a las estrellas de cine, convertidas en verdaderos referentes culturales e iconos de la modernidad. En las revistas, los forofos podían seguir con detalle todos los acontecimientos en la vida de sus actores favoritos, aprender sus gustos y estilos de vida, coleccionar sus fotos y autógrafos, e incluso soñar con convertirse en actores de la pantalla, gracias a concursos de fotogenia. Junto con las estrellas del firmamento hollywoodiano (de la Garbo a Chaplin, Gary Cooper o Shirley Temple), nombres como Imperio Argentina, Miguel Ligeró, Juan de Orduña, Raquel Rodrigo o Rosita Díaz Gimeno disfrutaron de

una popularidad extraordinaria y conformaron un estrellato nacional fomentado por las productoras españolas.

Junto con la cinefilia popular se fueron forjando otros modelos de comportamientos cinéfilos que buscaban seguir pautas más artísticas. Los cineclubs nacieron como espacios de exhibición alternativos a los circuitos comerciales, donde tenían cabida films que no formaban parte de los catálogos de las distribuidoras: las películas se separaban del ocio comercializado de masas y se convertían en objetos artísticos. De hecho, el cineclub supone en buena medida la apropiación de un espectáculo popular para una práctica culta, con la reunión de una comunidad de espectadores reducida por definición a la búsqueda de miradas diversas, de la pedagógica a la estética o la política. En Madrid, Barcelona o Valencia funcionaron a los años de la República varios cineclubs, muy lejos, pero, de la actividad cineclubista de ciudades europeas como por ejemplo París.

EN BUSCA DE UN CINE NACIONAL Y POPULAR

Cualquier intento de síntesis de la producción cinematográfica española durante los años republicanos resultará simplificadora y seguramente insatisfactoria. Aun así, sin duda se puede afirmar que el gordo de esta producción fue el cine comercial y de entretenimiento, alejado de las vías expresivas de la vanguardia o del contenido político. Hay que destacar, pero, la emergencia de propuestas menos comerciales, como por ejemplo el cine documental, que tuvo en Fernando G. Mantilla y Carlos Velo sus mejores exponentes, junto con el difícilmente clasificable film de Luis Buñuel *Tierra sin pan-Las Hurdes* (1933). Los años treinta vieron también el desarrollo del cine amateur, cine en pequeños formatos como vehículo de investigación y comunicación. El cine amateur tuvo un especial arraigo en el ámbito catalán, ligado a instituciones fotográficas y excursionistas como el Centro Excursionista de Cataluña, que creó una subsección de cine a principios del 1931 que llevó a cabo una amplia actividad.

La producción cinematográfica en España estuvo marcada, continuando la tendencia iniciada en la década anterior, por el proyecto de creación de un cine nacional, un cine que pudiera conseguir el apoyo del público y enlazara con las «tradiciones» y «esencias» españolas. Así, el cine estableció un intenso diálogo con otras formas de la cultura nacional popular, como el mundo de los toros, el teatro breve, la novela popular, la zarzuela, la canción ligera o el flamenco. En este sentido, puede señalarse una continuidad con los géneros del cine mudo y, de hecho, fueron múltiples los remakes que se hicieron de títulos que ya habían sido traídos a la pantalla en años anteriores: *El negro que tenía el alma blanca* (B. Perojo, 1934), *Nobleza baturra* (F. Rey, 1935), *La hermana San Sulpicio* (F. Rey, 1934), *La verbena de la paloma* (B. Perojo, 1936), *El cura de la aldea* (F. Camacho, 1936), *Currito de la Cruz* (F. Delgado, 1936) o *Rosario la Cortijera* (L. Artola, 1935) son algunos ejemplos. Por supuesto,

el nuevo cine hablado cambió las formas de narración fílmica, y el que se hacía de las fronteras españolas no fue ajeno a los desarrollos cinematográficos. Como para otras cinematografías europeas del momento, el cine norteamericano era un referente difícilmente evitable, por su hegemonía en las pantallas y el éxito de sus fórmulas de organización industrial y de narración fílmica. Algunas películas españolas abordaron explícitamente la atracción que ejercía Hollywood, como es el caso de uno de los primeros trabajos de Edgar Neville, *Yo quiero que me lleven en Hollywood* (1931), o la popularidad de géneros como el de aventuras, terror o gánsteres, como hacía la trilogía de cortometrajes cómicos fruto de la colaboración entre el realizador Eduardo García Maroto y el escritor Miguel Mihura: *Una de fieras* (1934), *Una de miedo* (1934), *Y ahora... una de ladrones* (1935). Es evidente que los modelos narrativos del cine comercial norteamericano, y particularmente los del musical y la comedia, influyeron mucho en la producción cinematográfica española, como también lo hicieron las producciones europeas, desde el modelo del musical alemán a las películas de directores como René Clair. El horizonte de referencia creativo, los espacios y temas remitieron, pero, en España y a la cultura entendida como nacional, con algunas excepciones de éxito como los films de Benito Perojo *Crisis mundial* (1934) o *Se ha fugado un preso* (1934). En esto, el cine producido en España tampoco difería mucho de otras cinematografías europeas, que buscaron también una identidad propia que remitiera a su tradición cultural.

El recurso a los costumbrismos regionales y el folclore, sobre todo el andaluz –pero también el aragonés o el tipismo madrileño–, fue una constante en el cine más exitoso del período de la República. Además, el cine sonoro permitió dar un nuevo papel y transformar la presencia del folclore y de los elementos del teatro y la zarzuela al lenguaje cinematográfico. Habría que destacar la tarea hecha por realizadores como por ejemplo Florián Rey, Benito Perojo, Jean Gremillon o Luis Buñuel –quien no apareció en los créditos de ninguna película, pero fue el productor ejecutivo y el director efectivo en muchos casos de los films de Filmófono– en el uso de los recursos narrativos y fotográficos, así como la voluntad de productoras como Filmófono y Cifesa de invertir los recursos que fueran necesarios para dar a sus films una notable calidad técnica. *La Dolorosa* (J. Gremillon, 1934) o *La verbena de Paloma* (B. Perojo, 1935) son dos buenos ejemplos de la transformación de libretos de zarzuela para la pantalla mediante modernos recursos cinematográficos. Las fórmulas de los musicales de Hollywood se mezclaban con músicas y temas españoles, como se puede apreciar en *Morena clara* (F. Rey, 1936) y *El bailarín y el trabajador* (L. Marquina, 1936). Nombres conocidos de la copla o del flamenco, como lo cantaor Angelillo o la bailaora Carmen Amaya, pasaron con éxito al celuloide en films como *La hija de Juan Simón* (J. L. Sáenz de Heredia, 1935), *María de la O* (F. Elías, 1936) o *iCentinela alerta!* (J. Gremillon, 1936) que dieron una nueva vida al folclore andaluz.

Buena parte de estos títulos nos pueden remitir directamente a un concepto peyorativo: españolada. De hecho, el debate alrededor de la idea de españolada, entendida como una representación excesivamente pintoresca y falseada de la identidad española, ocupó un espacio central en los debates críticos sobre el cine español en los años de la República. Pero aquello cierto es que estas películas no fueron recibidas mayoritariamente como españoladas, y mucho menos el uso del folclore o el costumbrismo se equiparaba con una visión falsa o extravagante de España. Es cierto que puede resultar sorprendente que este tipo de representaciones sería la forma de entender que era la cultura popular, en el momento que esta ya había entrado en transformación, especialmente en ámbitos urbanos, y en un contexto de efervescencia cultural y política con pautas de «modernización» como fue la II República. Sin embargo, conviene entender que estas películas que en la actualidad nos pueden parecer imágenes, en ocasiones excesivamente estereotipadas de los folclores e imaginarios regionales, no tienen que ser vistas necesariamente como un elemento caduco o un síntoma de una sociedad marcada por el atraso. También nos engañaríamos si, a partir del filtro que después supuso el franquismo, las asociaremos sólo con posiciones políticas derechistas o reaccionarias. En los años treinta, estas formas de representación cinematográfica podían ser interpretadas como la representación legítima del «verdadero» pueblo español, también desde posiciones de izquierda. De hecho, lo que hizo el cine fue posibilitar su incorporación a la moderna cultura de masas y su transformación, al igual de la industria musical o la radio. Temas y referentes que eran conocidos por el público, entendidos como parte de una «tradición» popular nacional, adoptaban nuevas formas que los espectadores recibieron con entusiasmo.

El alzamiento militar de julio del 36 y la Guerra cambiaron las prioridades y los objetivos de la producción cinematográfica. Hacer propaganda fue la principal finalidad de la realización de cine en los territorios controlados por ambos bandos, aunque esta se pudiera hacer recurriendo a fórmulas comerciales, como es el caso de *Nosotros somos así* (V. González, 1936). Aun así, en las pantallas de los varios territorios españoles se proyectaron los éxitos de los años anteriores, y los números musicales de Imperio Argentina o Angelillo continuaron formando parte de la cotidianidad en un país en lucha.

LÍNEA DE DEFENSA INMEDIATA

*Cada metro de trinchera representa
la vida de un camarada¹.*

TEXTO:

Amador Griñó
Jefe de exposiciones del
Museu Valencià de la Il·lustració
i de la Modernitat · MuVIM

Las fotografías que José Aleixandre nos presenta son testimonios literales, en el sentido estricto, de los restos de aquellas construcciones militares defensivas, las trincheras, pertenecientes al frente valenciano de la guerra civil.

La trinchera, según el diccionario, es una zanja excavada en la tierra dentro de la cual los soldados quedan protegidos del fuego enemigo o parcialmente cubiertos para poder disparar. Es básicamente un surco, un corte hecho en el terreno con taludes a ambos lados como las carreteras o los caminos. En substancia es el camino que bordea el margen entre las dos partes de un conflicto y que a su vez delimita la tierra de nadie, ese espacio entre ambas trincheras.

Estas fotografías están tomadas en la línea defensiva conocida Línea Puig - Els Cara-sols, también llamada Línea de Defensa Inmediata de Valencia situada a unos 12 kilómetros de la capital, que se construyó como última defensa de la ciudad y como protección ante un posible repliegue ordenado hacia el Sur de las tropas del Ejército de Levante. La línea empieza en la playa de El Puig y termina en los Cara-sols en Riba-roja.

El Estado Mayor republicano encargó al Teniente Coronel de Ingenieros Sebastián Carrer Vilaseca que dirigiera su construcción desde el 22 de julio de 1938 hasta la finalización de la guerra en 1939, de acuerdo con el informe del mando republicano: «Línea Puig-Los Carasoles (al noroeste de Manises). Aprovecha hasta el kilómetro 11 de la carretera de Valencia a Liria las pequeñas altitudes del terreno que dominan el llano de la huerta, continúa por la Cañada cruzando el río Turia y la carretera de Manises y dejando en retaguardia el embalse de Manises, busca el apoyo de la sierra por los altos de los Carasoles, desde donde en caso necesario puede seguir aguas arriba por la margen derecha del río Turia».²

¹ Consigna reseñada en el estudio, realizado por Joan Antoni Vicent Cavaller y Estanislaú Martínez, «Inscripciones y grabados republicanos del chalet de la finca de Gil (La Vall d'Uixó): nuevas aportaciones»: «[...] Sobre la frase hay un dibujo esquemático de un hombre con un pico en acto de trabajo. Para confeccionar esta inscripción no se utilizó pintura, sino que el autor la hizo rascando, a modo de esgrafiado, en la pared [...]» (artículo publicado en *ORLEYL. Revista de l'Associació Arqueològica de la Vall d'Uixó*, Número 4, noviembre de 2007, pp. 105-129).

² Descripción en el documento del mando republicano denominado *Informe complementario al superponible escala 1:200.000 de la línea XYZ y posteriores*.

Los combates no llegaron a esta línea, pues el avance de las tropas franquistas fue detenido en la línea XYZ, lo que permitió una mayor perfección y singularidad en su diseño. La intención de la República era resistir para conseguir un acuerdo negociado basado en los 13 puntos de Negrín.³

En su construcción «se emplearon miles de hombres y mujeres; voluntarios, presos y movilizados de reemplazo, encuadrados en los llamados Batallones de Obras y Fortificaciones»; se destinaron más de 9.000 personas entre todos los tramos. Fue un esfuerzo colectivo de contención y salvaguarda.

En las fotografías podremos observar varios eslóganes esgrafados sobre el mortero aún tierno. Muchos de ellos fueron seguramente tomados o inspirados en los carteles de Instrucción Pública republicana donde se anima a su construcción para defender Valencia, tales como: «Construyendo fortificaciones y refugios evitaremos muchos dolores y nos haremos más fuertes», «Todo el país convertido en una fortaleza ¡Ni un palmo de tierra sin fortificar!», «Brigadas de fortificación. Hagamos Valencia inexpugnable»; otros serán más personales, partidarios o incluso pornográficos; en cualquier caso representan el nivel de concienciación de los soldados y la humanidad de sus autores.

³ Tres eran las líneas defensivas: la Línea XYZ, la Línea Intermedia y la Línea de Defensa Inmediata.

La línea se encontraba organizada en diversos centros de resistencia situando en primera línea los fuegos principales y a retaguardia de esta los refugios que permitieran a la tropa protegerse de los bombardeos enemigos. Su longitud es de 26 kilómetros y discurre por los municipios de El Puig, Rafelbunyol, Nàquera, Bétera, Moncada, San Antonio de Benagéber, Paterna, L'Elia y Riba-roja. Consta de 3 Centros de Resistencia:
Zona 1ª. Conjunto de Centros de Resistencia de El Puig, Rafelbunyol y Nàquera
Zona 2ª. Conjunto de Centros de Resistencia de Moncada y Bétera.
Zona 3ª. Conjunto de Centros de Resistencia de San Antonio de Benagéber, Paterna y Riba-roja.

En ella se encuentran plataformas para artillería, fortines para ametralladoras pesadas, nidos de ametralladoras, centros de mando, trincheras y abrigos subterráneos para la protección de la tropa. Las primeras construcciones comenzaron a finales de junio y los primeros días de julio de 1938 en la zona del Mas Blau de Montcada y en la zona de Rafelbunyol (Diario *Verdad*, 6 de julio). La prensa recogía su comienzo «El presidente del Consejo Provincial de Valencia, camarada Juan Murria, manifestó ayer a los informadores que había visitado los sectores de fortificaciones más cercanos a la capital, adonde había remitido el consejo artículos de necesidad, herramientas para el trabajo y otros artículos de utilidad. Añadió que había coincidido allí con una comisión de parlamentarios de Valencia» (Diario *El Pueblo*, 27 de julio).

Las casamatas, fortines, búnquers o nidos de ametralladoras se construyeron de hormigón con unos muros de 60 a 100 centímetros de espesor, con un asiento o dos para ametralladoras pesadas como la ametralladora Hotchkiss. La entrada tenía forma de Z y, cerca del asiento, se encuentran unas cavidades cuadradas para colocar la munición.

José Aleixandre no solamente se ha tomado el trabajo de documentarse ampliamente sobre su construcción; ciertamente su trabajo nos presenta un documento histórico, pero él es fundamentalmente fotógrafo y, además de ofrecernos sus encuadres específicos, ha elegido el color para mostrar estos trabajos, presentándonos las trincheras tal como se encuentran en la actualidad, en plena degradación, restauradas o ruinosas, invadidas por la maleza, como cicatrices mal curadas. Esta elección no carece de intención. Aunque es conocedor de que Josep Renau opina que el blanco y negro confiere a la imagen un dramatismo que no posee la fotografía en color⁴, elegir que sean coloreadas las dota de una carga aún más terrible, pues aproxima el acto documental a la realidad. El nivel de verosimilitud alcanzado en la fotografía a color nos aproxima demasiado a la vida real y, como consecuencia, nada está más cercano de la muerte que la propia vida.

Pero estas fotografías no nos introducen en el espanto mismo de aquello que fue una guerra fratricida; la fotografía literal, tal y como Roland Barthes explica, nos introduce en el escándalo del horror, no en el horror mismo, por más terribles que puedan ser las imágenes evocadas; aquí vemos los restos de aquellas trincheras, de aquellas heridas abiertas en la tierra; un conflicto que, además de ser la lucha entre dos formas de entender el gobierno de la nación y concebir el mundo, fue por sus características singulares la guerra más cruel posible: la colisión armada entre conocidos, vecinos y familiares, cuyo resultado, fuera el que fuere, dejó secuelas imborrables, cuyas heridas en la ciudadanía tardarán generaciones en cicatrizar.

Recordemos con Bachelard que «si una imagen ocasional no hace surgir un enjambre de imágenes aberrantes, una explosión de imágenes, no hay imaginación»⁵, de modo que estos retazos de construcciones defensivas nos evocan, nos hacen imaginar por su intención toda una serie de dramas universales en torno a la necesidad de construir una trinchera y el resultado de las guerras.

La guerra, cualquier guerra, es todas las guerras; no podemos evitar en ningún caso rememorar el horror de las confrontaciones armadas y sus consecuencias, donde comprobamos con estremecimiento la

⁴ José Aleixandre Porcar, *La Comunidad Valenciana en Blanco y Negro*, Espasa Calpe, 2001.

[...] «La serie de fotomontajes de Los Trece Puntos de Negrín puso a dura prueba mi experiencia sicotécnica en la imagen fotográfica en blanco y negro y me reveló como la insuficiencia de esta técnica para exaltar un programa de acción política popular de perspectivas luminosas y preñado de fe en el futuro. La introducción del color en mis fotomontajes no resultó de una opción puramente estética, snobista o técnica, sino de una razón dinámica impuesta por la función psicológica y política de ese método gráfico [...]».

⁵ Gaston Bachelard, *La poética de la ensoñación*, México, FCE, 1993, p.19.

terriblemente descorazonadora premisa sobre la que Immanuel Kant construye su ensayo *Sobre la paz perpetua*: el constatar que vivir en paz unos juntos a otros no es natural, que el estado natural de los hombres es la guerra y es por lo que hay que trabajar y legislar para buscar una paz duradera sobre la que poder construir una sociedad más justa.

Aún en pleno siglo XXI no hemos conseguido eliminar el conflicto bélico de la humanidad; la guerra en sus múltiples manifestaciones se extiende, se transforma, se disfraza de guerra santa, de terrorismo o de luchas entre las grandes corporaciones por las ganancias económicas. No olvidemos que las guerras no podrían producirse sin existir aquellos que están dispuestos a que ocurran; y, como afirmó el General Sherman, la guerra es una crueldad que no puede ser refinada: en ella los hombres se convierten en partes, en piezas reemplazables y desechables, en máquinas de matar. Su deshumanización no puede ser más completa.

Las evidencias, las atrocidades de la guerra, como nos recuerda James Hillman, se hacen viejas en los archivos institucionales, mientras que lo inhumano de la misma no se desvanece con el tiempo. Estas imágenes son el testimonio terrible de una contienda, tal vez innecesaria que, a pesar de la capacidad que el tiempo posee con la ayuda de la naturaleza de modificar los vestigios humanos y convertir estos restos del horror en bucólicos paisajes de prados, árboles y flores, deja profundas cicatrices en el alma o conciencia colectiva.

Por otra parte, el hecho de que la trinchera no sea ofensiva sino defensiva es todo un símbolo, una metáfora: la imagen de la resistencia contra la agresión y, como tal, la podemos aplicar a otras situaciones de nuestra existencia personal o colectiva. Estas aquí mostradas se construyeron concretamente para frenar el avance del fascismo, para frenar el avance de las fuerzas rebeldes contra el poder legalmente constituido; pero toda trinchera es un intento de frenar una agresión.

Volvamos finalmente, por un instante, al conflicto. La propia contienda nos ofrece percepciones deformadas, es decir, una escena imaginativa autogenerada que los testigos definen como irreal, inimaginable; las heridas, que tal fratricidio produjeron en los actores a causa de su proximidad personal, superan el estudiado estrés post traumático que sufrieron los soldados de la primera Guerra Mundial. En este caso, el “enemigo” posee nombres conocidos y rostros concretos, y las heridas psicológicas alcanzarán una dimensión que desafortunadamente impide, como en las grandes guerras entre países enemigos, la cicatrización rápida de las heridas. Hubo vencedores, quizás tantos como vencidos; y, más allá de las imposiciones, condenas a muerte, vejaciones y castigos, ambos fueron condenados a vivir eternamente juntos, a continuar viéndose.

El extracto de la supuesta carta que un joven soldado de la guerra civil española le escribe a su madre, convertida en canción por el grupo La Oreja de Van Gogh o Bruma folk, es una viva muestra. La carta, aunque de dudosa autoría y publicación, escrita en un tono

sentimental y compungido, quizás demasiado maduro para un muchacho de 19 años, nos presenta el drama del soldado que mata a su amigo-enemigo. No importa tanto que el hecho aquí referido sea ficticio o real –podría haber pasado–, la carga emocional que el texto nos trasmite es verdaderamente importante y resume, en cierta manera, el conflicto fratricida y la división entre familias y vecinos que sucedió en la pasada guerra civil:

«...madre, anoche en las trincheras vi al enemigo correr hacia mí, le apunté con mi fusil y sin darle tiempo a reaccionar le disparé; algo raro pasó en ese momento, ya había matado a más gente antes pero en aquel chico había algo distinto, una luz iluminó su rostro, la cara del enemigo al que asesinaba; madre, era mi amigo José, mi compañero de la escuela, nuestro vecino, el hijo de Francisca, mi mejor amigo, con quien tanto yo jugué a soldados y trincheras».

Queden estas fotografías como recuerdo del horror de una contienda familiar, cuyos extremos de dolor y crueldad la diferencian del resto de contiendas, pues no fue una lucha anónima. Deseemos por tanto que estas imágenes, que ahora vemos, se conviertan y funcionen como un elemento apotropaico o protector humano, que conjuren la necesidad de construir cualquier tipo de trinchera en nuestro país; y que todas las heridas queden curadas, que se disipen los fantasmas, pues si es fácil matar a los vivos, es mucho más difícil matar a los muertos.

ENGLISH

THE COMPLEXITIES OF MODERNITY IN FIGURATIVE ART: VALENCIA FROM ONE DICTATORSHIP TO THE NEXT

Rafael Company (*MuVIM Director*) and Amador Griñó (*MuVIM Exhibition Director*)

Prior to the proclamation of the Second Spanish Republic, there was already evidence of a certain effervescent spirit in Spain that could well be called modern or iconoclastic. After all, despite existing repression, acts of censorship and a persistent preference for traditional aesthetics, Primo de Rivera's dictatorship was not the sort of totalitarian machine capable of completely stifling political and artistic dissidence.

Subsequently, during the republican period, and strictly with regards to figurative art, alongside the numerous visual languages popularly perceived as modern –whether influenced by Art Deco and/or inspired by certain European avant-garde approaches–, it was still possible in Spain to observe certain persistent traces of, and even “throwbacks” to, traditions firmly rooted in the past: it wasn't just all innovation, because, between 1931 and 1939, the new governments did not impose a single canon through a particularly interventionist cultural policy.

Furthermore, although it is clearly true that, during the republican period, “progressive” iconic codes permeated a good portion of leftist and/or enthusiastically republican cultural, and civic, public announcements, it is no less true that this modern aesthetic spread –in some cases– through the communicative landscape of the right and extreme right, also partially republican: this expansion will only come as surprise to those who have forgotten, for instance, the very close relationship that existed between Mussolini's fascist authorities and the Futurist avant-garde and its offshoots.

Once Franco's regime was established –and, with it, the strict generalized censorship, and self-censorship, repression or exile for leftist artists– it was still possible to observe aesthetics in Spain that had been considered subversive in the thirties, although this exercise in modernity was not generalized but, instead, was –basically– limited to certain areas of the regime under the command of staunch national-syndicalists: a sort of residual legacy of the Falange party that should neither be underestimated nor allowed to eclipse the traditionalist trends that were hegemonic in the mind of the Caudillo and in the cultural and social landscape of his dictatorship.

The aforementioned facts –which were interconnected and occurred between the end of Miguel Primo de Rivera's mandate and the omnipresent absence of his son, José

Antonio –seem to negate an automatic correlation between cultural and political movements and initiatives. But, why should we believe in this correlation? Why should we establish as an immovable and practically mathematical fact that intellectual and aesthetic trends –and social transformation– always faithfully correspond, like a mirror image, with changes in systems of government and a strict obedience to ideology? Catalanian poet Vicenç Altaió i Morral expressed this very succinctly: “Aesthetic revolts are cultural revolts, and culture is above the vicissitudes of political fatality.”

It is obvious that if we compare the open-mindedness that defines the arrival of the Second Spanish Republic with the preceding dictatorial climate, or contrast the hopeful creativity with which the so-called “Pretty Girl” [the Republic] was established, with the constrictions of Franco's national-Catholicism, the republican parenthesis –at least a good part of it, to be precise– emerges as a luminous period favorable to renovation and to the proliferation of initiatives. In the section dedicated to “El parèntesi republicà” [The republican parenthesis] in *Història de l'art valencià* [The History of Valencian Art] (published in 1995 in Valencia by the Institució Alfons el Magnànim), Carmen Gracia affirms that, even though [the translation is ours], “more innovative [movements] in architecture, sculpture and graphic art occurred in the short period of the 1930's... it is impossible to think of the political situation as the only determining factor in the cultural innovations of the time.” It is precisely because of this that the author remarks that,

“It may be more exact to think that the favorable political situation, with a more progressive ideology, had a positive effect on cultural processes that were already underway, offering them suitable means of expression. The need to create and promote a new image in accordance with the new political system stimulated the reformist inclinations of the political class. More job opportunities were created for avant-garde artists, and there more tools available with which to disseminate and compare these new experiences”. (pp. 405-406)

To insist further: the tricolor red, yellow and purple flag would have, willingly or not, protected all those who were more inclined towards European open-mindedness –not just in the

field of aesthetics— and, it would also have defended, as became apparent despite the tensions, those working to affirm the linguistic, cultural and political plurality of an Iberia with Madrid as its capital. But despite these facts, when we venture into the world of the 1930's, we are stepping into an area full of nuances and, sometimes, “shadows” that are not merely aesthetic. And it is precisely when we recognize this complexity that we realize things are not as clear as they may at first appear. This is the greatest risk taken throughout the exhibit organized by the Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat, MuVIM (Valencian Museum of Enlightenment and Modernity), and throughout the publication you are now reading: *Republican Modernity in Valencia. Innovation and Persistence in Figurative Art (1928-1942)*. In any event, as we've seen, from a chronological perspective, the title of this initiative could also have been, “Between the First Primo de Rivera and the Second.”

We would like to illustrate this modernity using the example of Valencia —the city that, eighty years ago, served as the provisional capital of the republican government and was, of course, the most populated municipality in a region that, precisely during that period, was often referred to as the Land of Valencia (“País Valencià”). At the time “València”, our Cap i Casal was transformed by such aspects as urbanism and architecture; the popular enthusiasm for cinema, which already included sound at the time; the sort of typography and covers used in periodicals, and the presence of modern, and not so modern, posters on the walls, which, in addition to publicizing commercial products, would just as soon announce the celebration of the Fallas, the July Fair or the International Trade Fair, as a bullfighting spectacle— we should mention that, in this last case, there was an overwhelming hegemony of conservative styles. Some examples of graphic art, all posters, which, starting in 1936, were accompanied on the walls by signs promulgating the dramatic passions of the Civil War: a conflict that, unfortunately, constitutes one of the defining military upheavals of the interwar period in Europe and in the rest of the world.

We'll go back a few years earlier in order to once again evoke and imagine pre-war Valencia, the republican capital that had experienced a cycle of economic expansion after the First World War. This was the city that was overflowed by Juan de la Cierva in his self-propelled airplane and, even more significantly, by the LZ 127 “Graf Zeppelin”, the dirigible that has given us some of the most evocative images of our past, thanks to surviving photographs —some of which are doctored— of its majestic flights over Valencia's cathedral.

We're also talking, in any event, of a Valencia where *Blasquista* republicans retained authority in the city hall until the Popular Front ousted them in 1936: this introduces an interesting nuance in terms of the relationship between politics and culture at a local level, given the umbilical cord that united Vicente Blasco Ibáñez's party with the aesthetics of sculptor Mariano Benlliure and painter Joaquín Sorolla, and paralleled the strong personal bonds that existed between the passionately republican writer and these two artists: it is worth recalling, for instance, that Sorolla's style was, in its origins, considered modern, but —with the passage of time and, subsequently, the advent of avant-garde art— had become a tradition that was not precisely progressive.

Readers should know that the exhibits “Republican Modernity in Valencia” and its parallel, “Modernity in Typography. Word and Image”, are, in any event, part of an attempt on behalf of the Cultural Department of the Provincial Council of Valencia to make the abundant bibliographic, documentary and artistic legacy under the custody of the Provincial Corporation available to both the general public and scholars: the exhibits in question are, therefore, only the first in a series of monographic initiatives that will revolve around said collections and will, accordingly, unearth a good number of new, or rarely seen, materials in addition to other well-known pieces. These are the actions that will determine one of the lines of exhibition and publication for MuVIM's new phase, coordinated to this end with the Provincial Government's General and Photographic Archive as well as that same institution's Heritage and Maintenance Administration Service. In this sense, we consider ourselves “heirs” to the actions that made it possible, in 1991, to celebrate the exhibit “‘Looking at an Era’. Painting in the Provincial Council of Valencia Between 1860 and 1936,” and to the 2014 MuVIM exhibit “Documentary Heritage of the General and Photographic Archive of the Provincial Council of Valencia.” As for the exhibit “Artistic Heritage: Drawings and Paintings of the Provincial Council of Valencia,” also programmed at our museum that same year (2014), it is worth mentioning that none of the paintings created by the Council's art pensioners and included in that exhibit dated from the time of the Second Spanish Republic.

Out of the full range of possibilities offered by this access to our provincial government's aforementioned endowment of works from the republican period and the preceding or succeeding years —held at the MuVIM library, at the above-mentioned archive and at many other of the institution's facilities—, we have chosen a number of works that is

limited, but which we, nevertheless, consider sufficiently significant. And we've requested the generous collaboration of institutions from within Valencia and beyond –in the cities of Barcelona, Salamanca and Toledo–, as well as private patrons, in order to complete our selection with pieces we consider highly relevant: essential in order to round out the discourse in certain parts of the two exhibits, to complete a specific section or, even, to give the public a glimpse of other thematic areas that could be addressed. The names of the numerous lending institutions listed in the credits for “Republican Modernity in Valencia” and “Typographical Modernity,” and those in the catalogues, as well as the individuals mentioned, testify to a collaboration that does us credit and, which, in case anyone should doubt it, has allowed us to greatly improve our initial approach. I will mention two cases as an example, strictly with regards to the figurative art exhibition. First of all, we should mention that, thanks to the generosity of Cristina Pons Claros and the City Council of Sueca, this is the first time a single exhibition has featured an impressively startling collection of images: “La Piedad” [Lamentation] –depicting the dead militiaman–, “Allegory of the Republic” and a study for this last painting, all three by Alfredo Claros and all three hidden for decades as a precaution during Franco's dictatorship, a regime that –like others of a similar nature– refused to consent to freedom of objection whether in the terrain of facts or in the area of ideas.

In contemplating these pieces by Claros, MuVIM's visitors will embark upon a journey that is not just aesthetic but also of unquestionable artistic and civic interest and framed within a display that aims –or, at least, attempts– to be useful to society beyond more specialized circles.

The second example is composed of two lines: thanks to the initiative of Valencian collectors, on the one hand, there is a reference to the exhibition of every format known to have been designed by Arturo Ballester –published in 1937 by the Culture and Propaganda Commission of the Valencian Provincial Council– which included the slogan “The Land of Valencia at the Forefront of Iberia (“El País Valencià a la avantguarda d'Ibèria”),” one of the icons of the Civil War years in Valencia. The smallest of these formats is a diptych with a very striking inscription inside [our translation]: “To those Valencians fighting in the army, navy and air force, and risking their lives for the good of humanity and in order to free their homeland.”

The other line was made possible thanks to the participation of public institutions and private owners: showing many

of the various focus biases with which visual artists between the end of Primo de Rivera's dictatorship and the start of Franco's regime approached the topos of women dressed –or undressed– as Valencian peasants. Just to mention a few significant examples: from Ballester's image of multiple heads –which almost looks like a movie poster– to the allegorical figure of Franco's victory, up to and including Luis Felipe Usabal's “Valencianas” and Luis Dubón's nude peasant woman that looks almost like one of the stripes on “la Senyera” [the flag of Valencia], and the plethoric nudity in the piece with which Fernando Cabedo Torrents participated in the contest for the poster announcing the 1934 July Fair.

A few last remarks: the first, about the chronology of the largest of our exhibitions. The year chosen as the starting date is 1928, which is the year that Josep Renau had his first successful exhibit in Madrid and that Amadeo Roca Gisbert completed the canvas “Helping the Victims of an Automobile Accident”, a singular work in the context of Valencia and the Iberian Peninsula, in order to obtain a painting pension from the Provincial Council of Valencia.

It should come as no surprise that Carmen Gracia, in the aforementioned book, mentions 1928 as that date when some Valencian artists began to consider the Sorolla period over and started showing real, “interest in a new approach to objective representation.” As far as the other end of the chronological spectrum, we chose 1942, when –following the parenthesis opened by the war– the Provincial Council of Valencia re-established the system of pensions offered to young sculptors and painters. That same year, incidentally, Valencia's International Trade Fair distributed a poster in which the caduceus, or staff, with which Hermes and Mercury are typically represented appeared adorned, not by the usual serpents but rather by ribbons with vexillologic content: the flags of various different world countries, and, in a very prominent position, alongside those of Spain and Portugal –the parties to the Iberian Pact–, the flags of the Axis powers, that is to say, Hitler's Germany, Mussolini's Italy and post-Pearl Harbour Japan; this was a sign of the times.

The second, and last, of our remarks with regards to the interest that the Second Spanish Republic arouses within our society. It is in response to the academic, civic and partisan controversies sparked by the Second Spanish Republic that a museum like MuVIM, supported by public funding, must necessarily steer away from superficial mythification and extreme revisionism, two attitudes that serve to obscure the true dimensions of historical facts. And so, this is a good

opportunity to demonstrate that our museum is, henceforth, an entity dedicated to generating doubts rather than disseminating categorical affirmations, and that we are very eager to participate in civic debate by offering different materials for analysis and reflection. In this sense, we may even become a tiresome entity for those who champion a single line of discourse, whatever the nature of their standardized claim may be; but managing to play that role will be a crown of glory –and a great one– for a museum that, in its re-opened permanent exhibition, pays homage to those who decided to think for themselves. *Sapere aude* –Immanuel Kant’s famous maxim that entreats us to dare to know– is also, in effect, the ultimate aspiration for the MuVIM. And this aspiration is especially important when discussing Republican Modernity in Valencia: the reputation of the authors featured in our catalogue undoubtedly attests to this.

Valencia, February 11, 2016

THE SECOND SPANISH REPUBLIC: DEMOCRATIC MODERNITY

Ismael Saz Campos (*University of Valencia*) and Ferran Archilés Cardona (*University of Valencia*)

The Republic proclaimed from balconies and squares all over Spain between the 13th and 14th of April 1931 was the culmination of a social and political process that had turned the idea of the Republic into a myth synonymous with hope for the future.

Despite the short-lived experience of republican regimes in Spain, republicanism had a deeply rooted history dating back to the 19th Century. In fact, Valencia is an example of the existence and continuity of a popular republican tradition without which it is impossible to understand a large part of our contemporary history. However, the brevity of the First Spanish Republic –overthrown by a military coup and afflicted by deep divisions– left an ambivalent and bitter legacy. The republican ideal prevailed and had to be reinvented in the sixty years between the First Spanish Republic and 1931. The Second Spanish Republic was heir to the same 18th Century ideals that had managed to put an end to the monarchy without bloodshed. But it was also to be an experience of a very different nature.

In Spain, the idea of the Republic had always been something more than a system of government or type of State proposed as an alternative to monarchy. Professing republican ideas was synonymous with defending full-scale participation in the democratic system, universal suffrage and the inclusion of the working class as well as advocating a model of progress and social change. Spanish republicans, however, were characterized by their on-going divisions and effective inability to put their ideals into practice. Under the Bourbon Restoration (between 1875 and 1923), republicans –who were still licking their wounds after the failure of the First Spanish Republic– managed –along with Catalanian nationalist and socialist, though with a much greater impact in society– to become part of the political system, representing an expressed desire for change (Duarte, 2013). It is certainly true that, partly because of their own shortcomings, but also due to the nature of the political regime designed by Antonio Cánovas, republicanism could not so much as dream of achieving its objectives. And yet, for all that, it was able to gain considerable support among the poor and the middle class in the largest cities in the country –including Valencia and Castellon–, and its popularity even began to spread to rural areas in Spain, where the obstacles to its implantation, and to electoral fair play in general, were even greater.

Ironically, the republicans' own enemies did more than anyone to help them overcome their shortcomings. Primo de Rivera's coup d'état in September 1923, a military takeover carried out with King Alfonso XIII's support, marked the end of the Restoration and of the liberal parliamentary system. The republicans, like all other democratic forces, were paralyzed or forced to go underground. But the fate of the monarchy was tied to the fate of the dictatorial regime. Although, initially, the dictatorship's drive to "regenerate" sustained its popularity, the regime's lack of direction eventually led to Primo de Rivera's resounding fall into a disrepute that was impossible to change. Whereas, in 1923, republicanism was an important force, albeit a relatively insignificant threat to the stability of the "restorationist" system, by 1930, republicanism had become a hopeful alternative, perhaps the only alternative, to a discredited monarchy and everything it represented. The Restoration's regime had already gone through tough times, including the loss, in 1898, of the remnants of Spain's colonial empire and the escalating social crisis that began in 1917. However, now, there was no turning back.

On August 17, 1930 a meeting was held that would give rise to what became known as the Pact of San Sebastián. The forces present, including republicans and Catalanian and Galician nationalists –and soon joined by socialists–, reached an unprecedented agreement to push for the arrival of the Republic. The Republic was no longer a matter left in the hands of those who had historically supported republicanism: it was the alternative for all those opposed to the regime. Although plans were made for a general strike and a military uprising –the first was not carried out and the second failed– the change of regime occurred through a strictly democratic mechanism: elections.

The municipal elections held on April 12, 1931 were largely understood as a plebiscite to decide the fate of the monarchy rather than as elections that were simply intended to form city councils. Republican forces were represented as part of an alliance between republicans and socialists. The results made manifest that a majority of voters in cities and in the more dynamic areas of Spanish society supported the republican coalition. The "republican celebration" broke out as soon as the results were known: the hope and myth of the

Republic finally took to the streets (Cruz, 2014). Moreover, the King abandoned Madrid and went into exile.

SPAIN IN THE AGE OF EXTREMES

But in contrast with this hope, a fairly significant part of Spanish society felt quite differently about the arrival of the Republic. It is no coincidence that on the very night of April 14, royalist forces began conspiring against the new regime. But certain sectors of the most conservative reactionary right, considered the Republic and democracy the prelude to social dissolution and revolution. Overall, Spain's conservative forces had a more complex position on the issue, but it was the most extreme interpretation that set the stage for shared fears. Yet nothing could be less appropriate on that stage, which was certainly well-prepared for dispute, than proposing a teleological reading that would inevitably lead to the Civil War. Nothing could be less appropriate than to resort to the metaphor of the "two Spains" as a portrait of contemporary Spanish history with the war as its corollary.

The tensions that characterized a significant part of the Second Spanish Republic were the local inflections of a breeding ground of confrontation and conflict that extended all over Europe between the two world wars and were in no way peculiar to Spain. A long interpretive tradition (dating back at least to the authors of the so-called "Generation of 1898") tends to insist that Spain's contemporary history is an anomaly. This anomaly is explained as an inadequate introduction of modernity, accompanied by the combined failure of political liberalism and of the industrial revolution in the 19th Century. According to this interpretation, Spain was a country doomed to be left behind. But, for over two decades now, a significant body of research and analysis has called this narrative into question. Although Spain's economic and social development throughout the 19th Century and the first third of the 20th Century is by no means free of contradictions and problems, the vision of failure and anomaly is indefensible (and is, in fact, derived from applying an inappropriate comparative perspective rather than from a proper understanding of the Mediterranean context in which Spain is inscribed). The social and political tensions in Spain during the 1930's are not the result of an anomalous and backward country, on the contrary, they are the exact parallel of what was happening in the rest of Europe at that time. The Republic was born and attempted to consolidate itself in a truly turbulent context, affected by the effects of the crash of 1929, and in the middle of the so-called "European Civil War"

(Traverso, 2009), of which the Second World War was the tragic consequence.

After the First World War, with the collapse of Europe's authoritarian regimes –Russia, Austria-Hungary and Germany– and the emergence of nationalities, a process began that was almost unprecedented in the history of Europe: the triumph of parliamentary systems combined with effective democratization. Democracy, nationalism and republicanism prevailed in most of the new constitutions that spread throughout Europe, starting with the Weimar Republic. Moreover, these new constitutions sanctioned social issues and social rights –which distinguished them from the 19th Century's liberal tradition (Mazower, 2001). But this efflorescence did not last long, it quickly withered. With the excuse of anti-communism as a pretext, accompanied by and large, with the reaction on behalf of conservative sectors against the social advances of the working class, a process of involution was set in motion, a kind of democratic regression, of which Mussolini's rise to power in Italy was an early warning.

The long list of failures attributable to the Spanish republican regime of 1931 has often been cited, yet the emphasis is often on its inability to take root and build a broad base of grassroots support that would have legitimized a long-lasting democratic system. Evidently, this has everything to do with the brevity of the Republic's five-year existence. But, above all, it is important to stress the fact that when the Republic was proclaimed, democracy was beating a retreat all over Europe. In fact, in 1933, Hitler rose to power and set in motion the beginning of the end of the Weimar Republic, and the following year it was Austria's turn. By the mid-1930's, every country in Central, Eastern and Mediterranean Europe had seen its democratic systems destroyed, with just two exceptions: Czechoslovakia and Spain.

The Second Spanish Republic offered the most far-reaching and tolerant democratic framework in Spain's contemporary political history. This facilitated the emergence and exercise of complete freedom of public expression for all sorts of trends and sensibilities, a fact that may have, nevertheless, contributed to the instability of the regime (Forcadell, Suárez Cortina, 2015). In the interwar period, it was not easy to accommodate different political forces, nor was this attempt free of contradictions. The republican framework was sustained on the basis of avowedly republican political forces, both leftist and right-wing. In time, Manuel Azaña (elected as a representative by the constituency of the city of Valencia in 1931) has become a symbol of this republicanism that had

limited grass-roots support; but, which, nevertheless, had a huge capacity for political initiative. Even though his public and intellectual profile seemed to point in a different direction, Azaña became the great hope and great symbol of the Republic, which, in the end, led him to assume its Presidency (Juliá, 2008). But, although he, more than anyone, embodied the Republic (certainly much more than President Alcalá Zamora), this inevitably turned Azaña into an enemy to be beaten and demonized: the “Monster” as the right baptized him. Azaña never had his own political party or adequate grass-roots support. This is perhaps why he understood that the Republic would not be viable without the active participation of the working class and their political formations, particularly the Spanish Socialist Party (PSOE), as well as Catalan nationalism (which implied implementing policies in favor of the Statute of Autonomy). By contrast, the attitude of historical republicanism, as symbolized by Alejandro Lerroux’s Radical Republican Party, was very different, and their policies were erratic. Lerroux was an old-style politician and Lerrouxism was not easily adapted to new needs. A benevolent interpretation has presented the radicals as the centrist party that –in a divided Spain– could not be. But what is certain is that its opportunism and lack of coherence (governing in coalition with leftist forces in 1931 and with the right three years later) signed the party’s death sentence. Lerroux and his followers lost the support of historical republicanism’s wider social base, and, eventually, as was also the case with the historic Valencian Blasquista Party, PURA, they threw their history and legacy out the window.

In the general elections of 1931, the Spanish Socialist Party (PSOE) became the leading political force in Spain, and it capitalized on a significant part of the working-class vote, which turned it into a decisive force (also among labor unions, with the General Union of Workers, despite the fact that the trade-unions also had a strong and politically very complex anarcho-syndicalist movement behind them). Spanish socialists were committed to consolidating the republican democracy, and they supported a reformist, not revolutionary, program. It was only when they began to feel their project threatened by CEDA’s potential and ultimate rise to power that the socialists’ became radicalized. The introduction of revisionary policies implemented by the alliance between Lerrouxists and CEDA meant –amidst the backdrop of the aforementioned context in Germany and Austria– the end of the program of social reforms. The PSOE’s support for the revolts of October 1934 was the synthesis of the tensions and contradictions within the

party. The protagonism achieved by Largo Caballero, to the detriment of Indalecio Prieto, marked the triumph of a candidature with limited political vision. Largo Caballero had proven his chameleon-like tendencies over the years, and approached socialism as if it should be achieved through the work of a single ministry. Despite his weight in UGT, Largo Caballero and his followers did not manage to impose the party line, as the elections of February 1936 would prove.

The tension created by revisionist policies, on the one hand, and by the fear of social reforms, on the other, would mark the entire republican period. The Spanish right was not for the most part republican (with the exception of names like Alcalá Zamora and Miguel Maura), and it felt alienated from the outset by the Constitution of 1931. Nevertheless, the combined forces eventually grouped under José María Gil Robles’ Spanish Confederacy of Autonomous Right-Wing Groups (CEDA) chose to defend the accidental nature of the forms of State (whereas the monarchists would eventually join together to form *Renovación Española*). The conservative right and official Catholicism moved in line with the French “ralliement” movement, only the Spaniards were trapped in the anti-liberal and anti-democratic backlash of the interwar years (González Calleja, 2011). The reforms implemented during the republican government’s first biennium were deemed revolutionary and the right’s horizon was clearly one of revisionism, that is to say, stopping or abolishing these reforms. The Spanish right, just like most of the European right before them, plunged head on into the dynamic of conservative and even reactionary radicalization. Gil Robles, representing a conservative and traditional Catholic right, entered a dynamic of ideological fascistization, manifesting a strong anti-parliamentary and anti-liberal drive and bringing CEDA along with him (Saz, 2004). From this perspective, any reform was seen as a step towards revolution. The Spanish Communist Party was absolutely irrelevant in republican politics before the war, but this did not stop anyone from raising the specter of communism. Meanwhile, the revisions implemented in 1933 and the increasing influence of Gil Robles and CEDA led leftist labor parties to interpret the situation as the first step towards the triumph of fascism. Such were the opposing perceptions of the historical players involved, and these perceptions guided their actions and reactions accordingly. The dialectics between fascism/communism or anti-communism/anti-fascism became increasingly prominent in European political dialogue throughout the 1930’s, both in Spain and in Europe, and, finally, during the Second World War.

THE LIMITS AND POSSIBILITIES OF REPUBLICAN POLITICS

The main lines of the policies implemented during the 1931-1933 biennium were nevertheless basically aimed at implementing reforms (González Calleja et.al., 2015). These focused on four main areas. The first area was agrarian reform, an old aspiration not so much of the labor left per se, but rather of turn-of-the-century Spanish regenerationism. Agrarian reform as the key to the country's progress managed to become a myth (whether or not this corresponded with the reality, in the first third of the 20th Century, of an economy that, on the whole, was more complex than that of a strictly agrarian nation). It raised great expectations, but, its scope was truly limited, so much so that the resulting disillusion spread throughout the republican ranks themselves and, in fact, contributed to the electoral defeat of 1933. The second was labor reform, particularly with respect to protecting worker's labor rights and implementing social protection. In what was considered a daring formula, the Constitution defined Spain as a republic of "workers of all kinds". But the social policies implemented were in line with the sort of developments being tested in Great Britain, France and the Scandinavia countries. Thirdly, the so-called "religious issue", which became one of the clearest causes of confrontation between the left and the right, was also decisive. In fact, the schism between clericalism and anti-clericalism had been one of the main characteristics of Spanish political ideology since the end of the 19th Century. Republican policy was aimed at implementing an effective –and constitutionalized– separation of church and State, and this was especially intended to affect education. These reforms were no more radical than those implemented by the Third French Republic (and which the Church in France had already accepted). The difference was not so much the intensity as the timing. The outbreak of anti-clerical protests –as limited in number as they were informative– in the days immediately preceding the proclamation of the Republic reinforced the sensation among the Spanish right that these reforms were an attack, and their position became immovable. This confrontation probably contributed more than anything else to the image of the "two Spains" (a term that was actually originally coined to describe France). And the fourth area was the so-called Catalanian issue, that is to say, constructing a framework of autonomy for Catalonia. This demand was first made at the end of the 19th Century and had already led to the experience of the Commonwealth (aborted by the dictatorship of Primo

de Rivera). However, the issue now was approving a Statute of Autonomy within the framework of a Constitution that recognized this autonomy. In fact, although only the Catalanian Statute was approved before 1936, the procedure was open to any territory wishing to request autonomy and to establish itself as an "autonomous region" (Valencia was among the regions that requested autonomy, although the request could not be processed before the start of the war and was later abandoned). And all this within the framework of a constitutional system based on the idea of Spain as an "indivisible state" and which expressly rejected a federal, not to mention plurinational, definition (and also prohibited federations of autonomous regions). Catalonia was Spain's richest and most dynamic territory, and even though they came from traditions far removed from Catalanian nationalism, Azaña and the Spanish socialists realized that not addressing the region's demands –symbolized by the immensely popular figure of Francesc Macià– would have debilitated the Republic. The Spanish right (and a great many intellectuals with figures such as José Ortega y Gasset at the head) would make the threat to the unity of Spain a characteristic leitmotiv, despite the fact that the right itself had not been entirely foreign to regionalist and the autonomist initiatives –as in the case of Lluís Lúcia's Derecha Regional Valenciana (Comes, 2003).

These four areas, and a few others, widened the gap between the left and the right during the republican years, often making it impossible to build bridges. Nevertheless, it is a mistake to think that these social and political dynamics, fruit of an unsustainable destabilization, resulted in the setbacks and sharp turns in electoral outcomes. It is true that up until 1936, election results had offered varying and abysmal majorities for the left in 1931 and 1936, and for the right in 1933. But, in fact, voting behavior was fairly stable. The very visible differences in terms of number of representatives, and, hence, in majorities for one side or the other, were due to the fact that the republican electoral system favored the winning party and coalitions. On the other hand, incorporating women and their newly-won voting rights was not especially relevant in tipping the scales, as proven by the results of 1933 and 1936.

In short, Spanish politics during the republican years covered the same ground that European politics was covering, and it was just as complex and contradictory. Though, possibly, no more. It is an exercise in historic anachronism to defend a static conception of forms of political participation or the meanings of democracy. The existence of a culture of confrontation –which led to an upsurge in the forms of

parliamentary politics and did not exclude verbal, ritual and physical violence— was a common occurrence in European political life between the wars (Kershaw, 2015). The tensions that existed during the first half of 1936 and, especially, after the elections of February 1936, were not extraordinary. Among the surviving parliamentary regimes, even France was not exempt (in fact, reactions to the pressures of the extreme right lead to the establishment of the Popular Front), though in France's case this did not lead to the end of the republican system. Only England was able to maintain a stable political system (although this did not spare the English from being confronted with the forces of fascism on the streets).

It is not easy, and deep down it may be impossible, to present a complete account of the political legacies of the Second Spanish Republic, largely because it was an interrupted work. But, beyond all doubt, the Republic was committed to the most advanced version of political modernity: democracy. The Constitution of 1931 established the base for building a secular State, with room for social reform, that would give women equal rights and allow for territorial autonomy. Some of these proposals were carried out, while others were not entirely finished and will never be finished. It is no coincidence that one of the most important initiatives taken by the public administration during the republican years was precisely in the area of education. Extending school enrollment, as a lever for social change, became a real obsession among republicans and the left. It was not a revolutionary program, except for the fact that its implementation really was a true historical revolution.

It is and is not an accident that the republican years coincided with the peak of the so-called Silver Age of Spanish Literature (Mainer, 2006). Or at least, of literature in Castilian. Nevertheless, the framework of republican liberties favored a flourishing of other cultures, including Catalanian culture and the Catalanian language. The proliferation of press, literature and entertainment, as well as the promotion of education, were unprecedented. This was also the case in Valencia (even though Valencia's case is the perfect example of both the possibilities and the limits of the republican years with regards to culture matters outside statutory frameworks).

It was a prime moment of flourishing for a secularized and modern culture, openly connected with European culture. Avant-garde expressions were the most characteristic, though not necessarily the most important. Republican cultural policy had a limited reach, and the vitality of this avant-garde culture had its roots in the past. The modernity of Spanish culture developed through the fusion of popular and even traditional

features with other elements originating in high culture, as exemplified by the Generation of 1927, from Manuel de Falla to Federico García Lorca. In a sense, this mix of high culture and popular culture (of hunger for culture on behalf of the working class, that is to say) is a fitting portrait of the republican years. Perhaps that is why Spanish representatives of the avant-garde identified with the republican moral program. Unlike other European avant-garde movements, and with a few exceptions, they were not seduced by the other rival form of 20th Century modernity: fascism. By definition, the culture of European modernity was a trench.

(IN)EVITABLE EPILOGUE: JULY 18TH

The Civil War was not the inevitable result of the Republic: it was the direct result of a failed military coup d'état. It was also the result of the Spanish right's failure to rise to power. Because they were unable to attain power through elections; and, instead, they destroyed the democratic system, as had been the case in Germany and Austria or in the strategy used by Mussolini. The coup d'état ultimately failed when practically half of the army –and not even the majority of law enforcement forces– refused to join.

Francoism is impossible to explain –and it would always be impossible for Franco to legitimize his regime– without the Civil War and the military coup of July 18, 1936. The Republic, however, was not the inevitable and fatal precedent of the Civil War. The War of 1936-1939 was not the result of the limitations and contradictions of the republican regime, nor was it an inevitable fatality of Spanish history. The Second Spanish Republic died at the hands of the same forces that provoked the Second World War, the same forces that had set out to eliminate democracy. No one would dare suggest that fascism was the result of the defects or excesses of democracy, or that it was just the cure to achieve them, as has been said in the case of Spain.

Much of the public and the intellectual class in Europe and the rest of the world –the latter often with greater enthusiasm and even frivolity than practical sense– were mobilized in favor of the republican cause. Personalities as disparate as André Malraux, Ernest Hemingway, Georges Bernanos and Albert Einstein showed their support not for the defects of the republican side but for the hope this side embodied before the tragedy spread throughout Europe. In December 1937, Irish poet Louis MacNeice, who had visited Spain months earlier and was far from falling into the rhetoric of the “necessary death” of his friend W.H. Auden, affirmed:

"I support the Valencia Government in Spain. Normally I would only support a cause because I hoped to get something out of it. Here the reason is stronger; if this cause is lost, nobody with civilized values may be able to get anything out of anything". (Stallworthy, 1995: 234)

There is a lot of mythification in MacNeice's words, a great awareness of the tragic myth. The end of the Republic proved him right. The Republic was, in effect, a myth before it was born in April 1931, and it was still a myth at the hour of its tragic demise. It was also more than a myth, it was a "concrete utopia": limited and real, contradictory, because the myth of the Republic is, in short, the tragedy and the hope of democracy in 20th Century European history.

THE FEMALE BODY OF THE NATION: FROM THE ALLEGORY OF LIBERTY TO THE REALITY OF THE MODERN FEMALE REPUBLICAN CITIZEN

M^a del Carmen Agulló Díaz (*University of Valencia*)

At its origins, history had the body of a woman: the muse Clio. In classical iconography, Clio was portrayed as a young woman wearing a tunic, her loose hair topped by a laurel wreath and a book and quill pen or a musical instrument in her hands. It is the female body that originally personified the allegory of historical narrative with its chronicle of people, events, nations, powers, etc...; and yet, paradoxically, the male archetype became its protagonist (Moreno 1986) and, for the most part, women were invisible from its official discourse.

In the unfolding of history, one relevant fact has been the birth of nations. At the time, political authorities needed to gain support for their national projects and make them easy to identify; and, since most of the world's inhabitants were illiterate, allegorical representations made it possible to construct narrative structures based on the combined reading of various iconographic elements, which helped convey ideologies and made it easier to convince people thanks to their capacity to appeal to the emotions and feelings (Campos 2010: 69).

That is why each new regime tried to modify previous allegorical representations in an attempt to identify the new body politic with the body of iconography. And, despite women's traditional invisibility as active protagonists of history, female allegories embodied the great majority of national constructs. The aesthetic modernization and transformation of these iconographic representations runs parallel to women's access to the political public sphere, their transformation from subjects to citizens. Though the rhythms varied, in the case of the Spanish State, these two processes converged in a single historic moment: the Second Spanish Republic.

THE FACES OF SPAIN: MONARCHICAL, LIBERAL, REPUBLICAN.

Nations were first represented allegorically with depictions of the bodies of animals: the rooster in France, the leopard in England, the lion in Hispania... Starting in the 18th Century and, especially, in the 19th Century, the allegories used to symbolize different regimes –first monarchical and, later, republican–, were codified, with the human figure –the female body– prevailing, accompanied by symbolic attributes, including animals, which were accorded a new reading.

The French Revolution of 1789 represents a displacement of the center of power from the monarchy and the royal body, to the body of citizens; and the image of the king is replaced with female personifications. In Spain, in the monarchical system, the figure of the king or of a matron –seated on a throne, wearing a tunic, a wreath, the Golden Fleece and the fleur-de-lis–, accompanied by a lion, embodied the nation and the people, respectively; so that, as Juan F. Fuentes observed (2002: 12), over time, the Spanish monarchy, whether in its absolutist or constitutional manifestations, was represented by a Greco-Roman matron.

The Peninsular War needed to construct a female allegory to personify the new concept of the emerging nation. To this end, the proclamation of the Constitution of 1812 inspired scenes featuring a female figure, the goddess of Liberty (constitutional freedom) wearing the classic tunic and surrounded by various symbols: a book (knowledge), a sheaf (abundance) and science, in a preview of the elements that would form the liberal and, later, republican imaginaries (Orobon 2010: 46).

The iconographic combination of the lion and the Roman matron (now personifying the body politic of the sovereign nation) wearing a mural crown –symbol of the people's government–, with the coat of arms of Castilla y Leon and the Pillars of Hercules –symbol of universality and the (Spanish) Empire– was consolidated as the official allegory of Spain during the Revolutionary Six-Year Period between 1868 and 1873 (Fuentes 2010: 58). This allegory was initially preserved when the First Spanish Republic was first proclaimed; but, as we can see in the March 1873 issue of *Gaceta de Madrid*, changes were soon made: the matron now wears a Phrygian (or liberty) cap and carries a sword, a fasces (power), a mason's level and the tablets of the law. The lion remains, still symbolizing the people. In an attempt to merge historic tradition and revolutionary modernity, the matron largely follows the model of the French Revolution's "Marianne".

This official embodiment of democratic revolution respects the aesthetic canons of classical antiquity rather than adopting the modern 19th Century's new concept of beauty: romanticism.

The new artistic style was reflected in the satirical and popular press, where we find republican effigies that look a lot more like "Marianne". Just like the official allegory, this one wears a Phrygian cap and the Roman toga, adding the scales of justice in her hands, and exposing one or both breasts. Her image is often in movement, and her activity recalls engravings or photographs of real women, protagonists of political or professional events who, at the time, were just beginning to appear in periodical publications.

Unfortunately, neither the Revolutionary Six-Year Period nor the First Spanish Republic resulted in significant changes as far as gender equality in the public sphere, even though they did consecrate universal suffrage as a constitutional right. On the contrary, these two periods reinforced historic inequality by keeping women on the margins of citizenship. Paradoxically, whereas the female body was used as an allegory of liberalism and of the sovereign nation, women, real bodies, were still traditionally excluded from active participation in the political sphere, without so much as being able to exercise the right to vote. Susan Kirkpatrick (2003: 8) recalls how Emilia Pardo Bazán was aware of the fact that the increasing differences in gender equality represented an obstacle to progress and to Spain's access to modernity, and she also pointed out that:

"since women were not privy to the new rights and liberties conquered by men throughout the 19th Century, 'whenever Spanish women reveal an interest in politics, they embrace the old Spain; the new one, socially speaking, has not yet formed its female element.' As long as Spanish women remained hostages of the past, they would become a political and social liability for the new modern Spain emerging at the end of the century".

Spanish society considered the feminine ideal of the "angel in the house" fitting for women. Even so, with the air of liberty that blew in during the Six-Year Period in the 19th Century, new models emerged. It is no coincidence that in 1873, the year the First Spanish Republic was proclaimed, María Elena Maseras enrolled in the School of Medicine at the University of Barcelona. After her, slowly but steadily, other women demanded access and were admitted to university degree programs, an educational opportunity previously forbidden to women.

At the same time, women gained access to high school education; and new, liberal, educational projects such as the

Institucion Libre de Enseñanza (1876) considered education the key to women's progress on a path towards developing a critical mind, and personal and economic independence, as this would allow them to join the world of productive employment in occupations that had, until then, been considered unthinkable.

Towards the end of the century, a small yet significant number of women joined associations ranging from labor unions to lay groups to freemasonry organizations. Freethinkers, republicans, regenerationists... they joined the abolitionist movement and, even, the moderate feminist movement. Writers such as Emilia Pardo Bazán and Carmen de Burgos were among the literary vanguards and led decidedly modern lives, for which reason they were met with social condemnation. Access to modernity was slow to arrive but unstoppable; and, over the next century, women managed to gain public and social protagonism.

WOMEN'S PROGRESS ON THE LONG ROAD TO MODERNITY

The 20th Century meant the arrival of modernity in Spanish society and its acceptance and recognition on behalf of major sectors of the upper and middle classes. Modernity became, "a totalizing label for a historic period and a vision of the world defined in opposition to tradition and the past" (Kirkpatrick 2003: 13) This definition embraces the concept of modernization, that is to say, socio-economic development, as well as modernism, the aesthetic response to these changes.

Modernization was reflected in the process of industrialization; in advances in transportation; in the use of electricity; in the emergence of a consumer society; in new means of communication such as the telephone, telegraph and radio; in the increased rates of school enrollment and decreasing rates of illiteracy... This progress did not affect urban and rural areas in equal measure; it aggravated the differences between city-modernity and countryside-tradition, as well as gender differences, since women found it much more difficult to participate.

Despite the obstacles, we agree with Amparo Quiles and Teresa Sauret (2002: 8) when they affirm that it was at the start of the 20th Century that the model emerged of the modern woman fighting for equality and citizenship from the universities and high schools, from the factories and liberal professions, from civic and women's associations, thus beginning to fashion and consolidate a new model of women as, "determined, brave, nonconformist, committed and modern, proving there was no need to be marginalized, in the abyss,

in order to obtain equal rights. They did this by participating in culture and art through instruction and training, by taking part in men's activities, organizing themselves into political and ideological collectives."

The modern woman, the precursor of the Republican woman citizen, emerged in urban areas among upper and middle-class women in the 1910's, and continued to evolve following the Great War, hence, the social upheaval caused by the conflict was reflected in external representations and new lifestyles. The idea was to build a new female identity, one characterized by a high degree of cultural achievement with transgressive mores and aesthetics that attempted to externalize women's liberation. And so, among the consequences of the First World War, Galician schoolteacher, María Barbeito (1934:23) includes the liberation of women's bodies and hair from oppressive elements, as a symbol of the new liberty that was gradually being conquered:

"That great nearly worldwide upheaval liberated women from the torturous precepts of fashion to which I alluded earlier; trailing skirts were replaced by airy, comfortable and hygienic short skirts; hairpieces by short hair; heavy hats by lighter ones that are easier to put on and whose sole objective is to contain the effects of excess wind upon the woman's already much lighter head; that monument of whalebones and lace known as the corset was replaced by the flexible girdle; stiff necks by comfortable necklines".

Both from a philosophical point of view and with respect to the attitudes and practical activities of everyday life, aesthetics would become a featured component of the modern woman. Students at the Institucion Libre de Enseñanza's centers were educated in an environment in which beauty was of utmost concern. The beauty of nature, art, popular culture and one's own image were among the subjects imparted at the Institutions centers, at the Escuela Superior de Estudios de Magisterio, and, especially, at the Residencia de Señoritas, where María de Maeztu took pains to make sure students were mindful of their external appearance while organizing leisure activities like masquerade balls, or practicing the tea ritual, considered as an element of aesthetic education and elegance (De la Cueva & Márquez 2015: 58).

In this context, the triumph of Juan Ramón Jiménez, who advocated "poetry for poetry's sake," was a symbol of modernity that required a different and carefully chosen aesthetic. This explains the modern woman's concern about her

image, which became a sign of distinction, as an attempt to make transformations in the private sphere converge with those in the public sphere.

In this sense, one clear indicator of this transgression were the "garçonnes": condemned by traditional sectors for their androgyny, these women cut off their hair, shortened their skirts, freed themselves of the corset, smoked and wore makeup; their freer dress style indicated a lifestyle that transgressed conventions and occupied the public sphere. Miren Llona (2002: 29) offers us a clear profile, "the modern woman was thought ambitious, educated, pretentious, vain and cosmopolitan; she did not use a corset, wore short hair, skirts above the knee and make-up; she was frivolous and superficial; she mastered the game of flirting and, through it, men; she was bold, self-sufficient and disdainful of gallantry; smoked and flaunted an asexual body with no prominent figure or curves."

Unfortunately, as was the case during the Revolutionary Six-Year Period, the divorce between women's reality and the allegorical representation of the nation was manifest. Whereas in the 19th Century the importance given to the female body, with a matron as the symbol of the nation, contrasted sharply with the existence of a masculine political body that excluded women; in the early 20th Century, women's access to modernity and occupation of the public sphere bore no correlation with an updated allegorical representation of the monarchy that still persisted in official circles and endorsed absolutely traditional canons.

However, in the land of Valencia, we find an example of an allegorical representation of republican women that features an interesting synthesis between modernity and tradition, both aesthetically and in terms of female archetypes. These were Blasquista women who, as they began to consolidate their power in the city, managed to cultivate images that reflected not only their domesticity, but also their newfound social life in the public sphere (Sanfeliu 2005: 210).

One reflection of this conjunction is Joaquín Sorolla's study for the poster he painted as the header of Blasco Ibáñez's newspaper *El Pueblo*. The image features a Valencian peasant woman dressed in traditional attire –scarf tied around her neck, ribbons, earrings, jewelry...-, replacing the traditional hair comb with a Phrygian cap, and showing off her physical and internal strength in the way she carries copies of the newspaper in her arms and displays them in order to try to sell the newspaper. Her body, in movement, symbolizes an active woman who has come out into the public sphere.

Even so, the aesthetic modernity of the painting technique also reflects the transformation from a traditional woman, as indicated by her attire, to the new woman who, in this case, embodies the Republic to which she wishes to belong.

FROM CARMEN TO MARIANITA: TURNING WOMEN INTO FULL-FLEDGED CITIZENS

One woman who enjoyed significant protagonism at the vanguard of republican womanhood, Isabel Oyarzábal (2013: 9), summarized the process of raising awareness among Spanish women in a single highly symbolic phrase: "Carmen has become a citizen."

With the proclamation of the Second Spanish Republic on April 14, 1931, the republican spring became the decisive turning point that offered women in the Spanish State the opportunity to enter the public sphere and the political arena. This conquest turned women into citizens with a civic role, which would be reflected in their active participation at every level of politics. Nevertheless, it would take a tough debate to open the doors to women's suffrage so that the right to vote could truly be called universal, independently of class or sex.

Whether in periodical publications or in news magazines, the protagonists of this debate, which occupied reams upon reams in the press, were both men and women. The dilemma between educating first and then granting the vote or granting access to suffrage while simultaneously educating women summarizes the greater part of the arguments put forward, and this dilemma also arose during the Republic's Constituent Assembly.

By means of a Decree issued on May 8, 1931, elections were called for the Constituent Assembly, charged with approving the Constitution and, with it, women's status as citizens (or not). The law in force at the time granted the right to vote only to men over the age of twenty-three, while adult women could be elected to office but could not vote. The results at the polls offered a balance of 460 members in the House of Representatives, of which three were women: Clara Campoamor (Partido Radical), Victoria Kent (Partido Radical-Socialista) and Margarita Nelken (PSOE).

All three faithfully represented the minority of modern women who, having had access to higher education, pursued liberal professions: the first two were lawyers, while the third was a writer and art critic. Clara Campoamor was the only one who played a significant role in the suffragette movement; while Margarita Nelken was one of the pioneers of feminism in the Spanish State, as the author of a book, *The Social*

Condition of Women in Spain. Their Current Status: Their Potential Development (1919), that was very controversial in the early days of its publication; Victoria Kent was not committed to the feminist movement, but she was, in fact, the first woman to participate in a court-martial as a defense lawyer.

Despite their common identity as modern women, their positions with respect to voting rights differed: Clara Campoamor advocated the exercise of suffrage as an inherent human right; Victoria Kent and Margarita Nelken were more in line with those who called for education first so that women could vote conscientiously, free of such influences as the Church or their husbands, which might lead to a right-wing regime and imply the breakdown of democracy and republican progress.

Margarita Nelken encountered bureaucratic obstacles while trying to accredit her status as representative and this forced her to join the Assembly late, polarizing the confrontation between the other two representatives. Male delegates opposed to women's suffrage exploited this confrontation in order to give the debate a totally sexist slant, including proposals against granting suffrage to women based on pseudo-scientific arguments that highlighted the traditional view of women as inferior to men due to their irrational nature and hysteria.

Paradoxically, prominent republican delegates defended the position that women should not be granted citizenship because of their natural incapacity to participate in the political arena, and these delegates considered their arguments "scientific" simply because they were put forward by two medical doctors: Gregorio Marañón and Roberto Nóvoa, authorities in the fields of science and republicanism. We should recall that Dr. Nóvoa Santos, Professor of Medicine and a delegate of the *Federación Republicana Gallega* expressed the fear that hysteria, which he claimed was characteristic of the female condition, would cause social regression:

"The destiny of the Republic, if we should grant women the right to vote in the very near future, would surely be a reversion, a step back. Hysteria is not an illness, it is the actual structure of women, that is what women are: hysteria. What sort of trouble would we get into if we were to grant women the right to vote in the near future? One might argue that in the nations of central and northern Europe, where women have been granted this right, this has not resulted in a change of regime. This argument may be accurate, but what about in Spain? We would have to test the experience... and, if we

were right... would we turn around? Or would we plunge into the new electoral regime with men subject to the danger of being governed by a new matriarchal system behind which we would invariably find the Spanish Catholic Church lying in wait?". (Quoted in Campoamor 1981: 76)

Other delegates, among which a group of six headed by Manuel Ayuso stands out, thought it was important to distinguish between women of different ages. Their amendment declared: "Male citizens, over age twenty-three and females over age forty-five will have the same voting rights as determined by law." The argument put forward was that, "before that age, women's willpower, intelligence and psyche is in fact diminished" (quoted in Campoamor 1981: 114).

Meanwhile, those in favor of granting women the right to vote but delaying it until women had developed class-consciousness and were educated enough to appreciate the Republic for having granted them the status of citizen, found a qualified spokesperson in Victoria Kent:

"Either we make the vote conditional or we delay it; I think delaying it would be more beneficial because I judge it fairer, and also, because after a few years of living in the Republic, fighting for the Republic and appreciating the benefits of the Republic, women will become the most enthusiastic defenders of the Republic. But today, gentlemen, it is dangerous to grant women the vote. (...) Women do not plunge into anything they don't see clearly, and that's why I think that a few years of living under the Republic are necessary; let women see that the Republic has brought to Spain what the monarchy did not; those twenty thousand schools that the Minister of Public Education told us about this morning, those laboratories, those public universities, those cultural centers where women can leave their children to be turned into real citizens". (quoted in Campoamor 1981: 143)

Faced with these positions in favor of denial or delay, Clara Campoamor, against her own party's official program, became the spokesperson for those who advocated women's suffrage as a constitutional right. For her, the right to vote was unquestionable and did not depend on the elector's sex, social class or level of education:

"Women! How can you say that once women show signs of life for the Republic, they'll be granted the right to vote as a reward? (...) How can you say that women haven't fought

and that they need some time, several long years under the Republic to prove their capacity? And what about men? Why should men have their rights at the advent of the Republic while women's rights are curbed? (...) Do you have the right to do that? No, you have the right the law has given you, the law you yourselves made; but you don't have a natural right, a fundamental right, which is based on respect for every human being, and what you are doing is wielding Power; let women manifest themselves and you'll see that you won't be able to continue wielding that Power". (Campoamor 1981: 144-145)

With the various arguments expounded, on the October 1, 1931 a first round of votes approved Article 34 of the Draft Constitution with 161 votes in favor, 121 against and 188 abstentions. There was a second round of votes on December 1st intended to restrict the vote to municipal elections and delay it for national elections.

In the end, the republican Constitution, approved on December 9, 1931, recognized gender equality in Article 25: "No legal distinction or privilege shall be granted on the basis of: birth, sex, social class, wealth, political ideology or religious beliefs"; the voting right, regardless of gender in Article 36, "Citizens of either sex over the age of twenty-three will have the same electoral rights as determined by law"; and, in Article 53, the right of all persons over the age of twenty-three to be elected to office regardless of gender.

Having obtained the right to citizenship, women became increasingly politicized. A significant number of women began to participate actively in political parties representing a wide range of ideologies from right to the left. In addition to their traditional role in supporting infrastructure, women began to intervene as speakers at political rallies and were included as candidates to the Republican Assembly, with women candidates elected in every term. Political activity extended to the town councils, where women were elected or designated councilors or mayors (Nielfa 2015). They became members of the provincial councils (Julia Álvarez Resano and Carmen Caamaño); one, Isabel de Oyarzábal, became a diplomat; and another, Federica Montseny, became Minister of Health.

In its firm commitment to modernity, in addition to granting women the right to exercise citizenship, the Republic also passed a series of laws and decrees that were especially favorable to women and aimed at eliminating the discrimination and marginalization to which women had traditionally been subjected. In keeping with the Constitution, civil codes

were changed. Article 43, which established that: "The family is under the safeguard of the State. Marriage is based on equal rights for both sexes, and may be dissolved by mutual accord or by request of either spouse, with an allegation of just causes in this last case," was further developed with the recognition of civil marriage and the enactment of the law on divorce (2/03/1932). And this would culminate in the disappearance of the privileges of legitimate children over illegitimate children, the suppression of regulations on prostitution and the distribution of contraceptives; in Catalonia, abortion rights were also approved during the war under Federica Montseny's Ministry.

Significant labor reforms were also passed, establishing the same eight-hour work day for men and women, and guaranteeing, in Article 40, equal access to every job category: "Every Spanish citizen, regardless of sex, may qualify for public office and employment, according to their merit and capacity, save any incompatibilities established by law."

And educational reform, long demanded by all sectors of society, would gain transcendental importance. Illiteracy rates decreased significantly; numerous girls' schools were created; co-education was established in high schools and teaching colleges; and, with the creation of public high schools, girls gained greater access to secondary education, which allowed them to continue on to university so that, even though, overall, women were still a minority at university, when the School of Philosophy and Humanities was inaugurated on the campus of the University of Madrid in January 1933, the press expressed its surprise that this School:

"has five-hundred students. Over four-hundred of which are young ladies and less than a hundred, men. Spanish women have invaded the university classroom in a surge of youth and beauty. This avalanche of women has forced the School to move to the modern building where it is now located. The first inhabitant of the University Campus is a woman!". (Rodríguez 2009: 476)

Modernity, foreshadowed in the 1920's, when spaces such as the Lyceum Club were created (Mangini, 2001), irrupted and led to the construction of a new model of republican woman, a full-fledged citizen that emerged in more progressive circles and was the continuity of earlier modern women, only now, she also enjoyed citizenship status, a fact that would mark her activity by extending her domain to the public sphere.

The distribution of a model of woman citizen who was

gainfully employed, played sports and questioned her role of domesticity influenced the collective imaginary, constructing a new femininity that found its spaces for dissemination in the mass media.

Films, newspapers, magazines, photography and art conveyed images of these women who had gained access to the world of sports, whether tennis players (Lilí Álvarez), skiers, swimmers (Carmen Soriano), athletes, aviators (Pepita Colomer) or members of the cultural vanguard, women who produced art within the centers of modernity. Painters like Maruja Mallo, Remedios Varó, Ángeles Santos, Manolita Ballester... Journalists like Josefina Carabias, Magda Donato and M. Luz Morales. Theater actresses like Margarida Xirgu. Writers such as Concha Méndez, M. Teresa León, María de la O Lejárraga, María Martínez Sierra, Rosa Chacel, Ernestina de Champourcin, Carmen Conde... are just some of the women who tried to participate in the modernization of the Spanish State and played a key role in its social transformations, even though, until then, they had been looked down upon or made invisible.

This empowerment that women gradually began to acquire made them more aware of their potential and of the images of women that had, until then, been conveyed. And because of all this, women began to demand, "that women be portrayed in a more realistic light or contribute to this end by offering their own view of themselves" (Quiles & Sauret 2002: 8).

That is why the allegory of the Second Spanish Republic, partially different from that of the First, reclaims the matron with the Phrygian cap and the lion –although the lion is now by her side and not lying at her feet–, and adds a series of symbols to represent the progress, justice and liberty that the Republic offers the nation: in one hand she carries the scales of justice, she wears an open white tunic showing off a leg, a breast... (Liberty), in the other hand, she carries a tricolor flag (red, yellow and purple), and she is accompanied by a whole scenography of books, flowers, factories, oxen tilling soil, anvils (work), boats, machines, trains... (progress), the revolutionary slogan, "liberty, equality, fraternity"...

Nineteen-thirty one, the year the Second Spanish Republic was proclaimed, marked the hundredth anniversary of Mariana Pineda's execution by garotte. The allegory of the Republic, similar to that of the French "Marianne", became popularly known as "Marianita", in an identification that went beyond the Castilian translation of the French name and evoked, by identifying the two and uniting them in a single

female body, both the allegorical French figure and the historic memory of the heroine from Granada who died for having embroidered the liberal's green flag in purple.

The republican matron, who embodies the concept of nation and the form of state, is now an emblem of liberty and popular sovereignty; and, in keeping with the new times, the old matron, despite respecting the canons of classical beauty, is full of sensuality, so that, "the ethereal feminine beauty of the days of the monarchy is charged with sensuality with the advent of political democratization" (Campos 2010: 76).

Thanks to the power of modernity, beyond the official classical allegory, the symbol of the Republic became the effigy and the body of a modern woman, a woman citizen. One excellent example of this is a painting by Teodoro Andreu in which a female figure is dressed in 1930's fashion, the tunic replaced by a sleeveless dress with a wide neckline, her hair short and topped with a Phrygian cap, she is wrapped in the tricolor flag and wears a traditional jewel on her breast with Valencia's coat of arms. The image perfectly identifies the nation's modernity with the modernity of its body politic, now also composed of women.

It should be said that this allegory of a modern Spain, represented by a cheerful, contemporary woman, is not the exclusive heritage of the left. The founders of Falange tried to copy the aesthetic of fascism, an avant-garde movement in the 20's and 30's, in order to create the "Falangist style", an attractive and contemporary right-wing alternative when compared to the conservatism and traditionalism of CEDA. José Antonio Primo de Rivera affirmed, "we want a Spain that is cheerful and short-skirted," and the first Falangist women, students at SEU University, were an accurate representation, from an aesthetic point of view, of the modern republican woman citizen. And so, the female body in republican Spain was "short-skirted and cheerful".

But this modern feminine personification of the nation and of the Spanish Republic disappeared just as republican women citizens did. The triumph of Francoism meant the defeat of modernity, the suppression of civil rights and of universal suffrage, and, at the same time, of the female body as a representation of Spain, because, increasingly, a map of the peninsula would replace the traditional matron. By and large, the territory became the allegory of Spain, while women's loss of protagonism, their invisibility and marginalization from the public sphere ran parallel to the disappearance of the republican "Marianita", and Spain thus gradually and ultimately lost its female body.

OVERVIEW OF VALENCIAN ARTISTIC CREATION IN THE 1930'S¹

Fco. Javier Pérez Rojas (*Professor and Chair of the Pinazo Department at the University of Valencia*)

Historic periodizations that fragment and put limits on the past with the aim of dissecting it in a specific context often establish points of reference or dividing lines based on wars, post-war periods, revolutions, counter-revolutions, invasions, the fall of a regime, economic crises, discoveries... Although these events are a valid way to divide or sub-divide the past by opening or closing historic periods, they have only a relative value as far as their relevance in the history of culture and artistic creation. This relativity does not imply a denial of the evolution or realization of certain forms or visions within a given political and social context; it simply highlights the fact that these are complex phenomenon with all sorts of interdependent aspects. Even so, an emergency or special political situation, like that of the Spanish Civil War, is apt to inspire different types of content and commitments. Exceptional wartime situations tend to describe more precise aesthetic parameters that define a type of art that is more in line with a given ideology, and this art may serve to propagandize or to support this ideology. Nevertheless, the creative and critical spirit will attempt to develop other forms and expressions outside any pre-established norms, and these forms often lead down iconoclastic or experimental paths. Stalinism, Nazism and Maoism are some important examples that corroborate the existence of government-sanctioned art that flat-out rejects the more experimental paths down which creative freedom may lead. But there is no hard and fast rule that can be used to measure everything by the same yardstick. Nor has officialdom in democratic regimes and in the capitalist world been indifferent to expressions that exalt power or to the use of control mechanisms. Nevertheless, compared to authoritarian dictatorships, democratic societies offer a wider perspective for the creative and critical spirit to develop with no justifications or disguises. But even this framework will not

stop scandal and rejection from arising due to moral or political reasons, as has so often occurred. After all, an attitude of belligerence and subversion has always been one of the hallmarks of the avant-garde.

For some time now, the world of culture has been especially partial to periodizing recent history by decades. The habit of using decades as supposedly complete cycles, which invites analyzes and study, dates back to the revisions made during the 1970's with reference to the 1920's. The division by decades has a lot to do with what may be seen as the faster generational change typical of modern times. The reason we are taking time to ponder these details is because, in great measure, the exhibition that justifies this catalog and text has to do with the 1930's in Valencia. The time frame has been established as the period between two dictatorships, but each of these impacted the field of creativity in different ways. Although the central core of this show is republican modernity, the exhibit starts with the last years of the dictatorship of Primo de Rivera and ends with the early years of Francoism. In this sense, we should point out the existence of certain aesthetic and artistic lines or guidelines that project from one phase to another with no clear meaning or opposition. This prior consideration helps to dispel a series of clichés and prejudices that have been applied strictly to certain expressions and manifestations of the time.

As a starting point, it is worth insisting on the different meanings of each of the two dictatorships. The middle years of Primo de Rivera's regime were witness to the consolidation of a certain avant-garde or modern line that had gradually been developing and which reached maturity and became standardized during that period. And so, we are starting with a dictatorship that was witness to a process of artistic modernization, which, of course, took place outside the framework of

¹ In large measure, the present article gathers some of the approaches, ideas and, some times, direct quotes that I have put forward about art during this period in various different publications, which are listed in the bibliography, some of which, such as the ones about war posters and graphic illustration in Valencia, were written in collaboration with Professor José Luis Alcaide (see Pérez Rojas, 1990, 1991, 1994, 1999, 2001, 2003, 2004, 2005, 2008, 2015 and Alcaide 2010, 2014). For more information and data on certain aspects, see also the works of Aguilera Cerni, Aznar, Benito Goerlich, Blasco Carrascosa, Brihuega, Agramunt Lacruz, Forment, Galdón, Martínez Ibañez, Muñoz, Peñín, Pérez Contel, Pérez i Moragón, Pérez Segura, Serra Desfilis and Tomás Ferré, among other authors included in the bibliography.

the regime. This process became more conspicuous during the period of the Republic and was traumatically interrupted during the years of the autarchy only to regain momentum, this time going against the grain, one decade after the end of the war.

In Spain, the avant-garde, in the orthodox sense of a break with tradition and academicism, has a very remarkable origin that, on the whole, or at first glance, may not seem comparable with other European avant-garde art movements, especially if one tries to establish parallelisms with different canonical movements such as Fauvism, Futurism, Cubism, Expressionism, Constructivism, Neo-Plasticism and the other usual "isms". Of course, elsewhere in Europe, these movements were also the experiments of a minority and were only carried out thanks to the limited support of a minor enlightened class, for the work that was actually sanctioned in official and bourgeois circles elsewhere in Europe was similar or identical to what was being produced in Spain. Although the protagonism of Spanish artists was decisive at the outset of certain avant-garde movements like Cubism, generally speaking, we incorporated Cubism much later, contrary to what occurred with Surrealism, which we were more eager to embrace and develop, a fact that had a lot to do with the new cultural and social climate at the end of the 1920's, although in the case of Valencia, this Surrealism was fairly residual and limited. But the fact is that our modernity is demanding a thorough revision that goes beyond this dependence and beyond criteria based on accommodating to watertight compartments or merely formal considerations. The evolution towards modernity in 1920's Spain, and particularly in Valencia, was rather generalized following the development of a series of lines of work associated in great measure with the Art Deco style that was widely acclaimed at the 1925 Exhibition of Modern Industrial and Decorative Arts in Paris. This show, which was visited by millions of people from all over the planet, contributed decisively toward internationalizing this aesthetic phenomenon, giving rise to what could well be defined as the first great modern style for the masses. Although the style exhibited there was first defined fifteen years earlier, that was the moment when it became popular. Its phase of maximum splendor and propagation came after 1925, and Cubism, a Cubism that had already become studious and even serialized, became the big winner in many spheres.

I recently wrote that in keeping with the hedonistic spirit that prevailed in the interwar period, it could be said that Art Deco was a delicious "cocktail," a combination of aromas and colors that intoxicated the millions who visited the exhibition.

And although a few true puritans cried out against it on behalf of what they considered to be the true religion of art, the entire world eagerly and deliriously drank it up for over than ten years. No dry law or Islamic fundamentalism could have stopped its unbridled consumption. Even the Catholic Church translated the images in its saints' day calendar to Art Deco, as may well be seen in some singular examples of our imagery. Churches and warehouses adopted Art Deco, as did virgins and prostitutes, duchesses and seamstresses, fascists and communists, the wealthy and the working class, capitals and villages, movie theaters and graveyards. Until 1925, this "cocktail" had been exclusive and limited to a minority. But, from that date on, everything changed; the rebellious masses proclaimed their right to sample the pleasures of the elite. Society got drunk on a potion that could well contain jazz and flamenco, curves and straight lines, flowers and thunderbolts, handicrafts and industrial products, stillness and movement, spirituality and materialism, the classical and the baroque, the tropics and the desert, the local and the universal, realism and abstraction, chic celebrities and brave bullfighters, the Fallas queen and the *vamp*. And, slumbering under the effects of the torpor induced by these exquisite concoctions and aromas, humanity was swept into a war that was even more destructive than the previous one; by the time they finally woke up, it was too late. The 1925 Exhibition was a dream city, a sort of thousand and one nights of sparkles and transparencies, where everything was in a constant flux, both in reality and in fiction. But the spirit of Art Deco, which prevailed in the competition after which it was named, was already fully defined and delimited, as indicated by the overall exhibit and the products presented there.

Graphic illustrators in Valencia were undoubtedly among the pioneers who first introduced this new aesthetic; at the very least, they were among the most visible and their contribution was comparable to that in the world of sculpture, another field of creation in which Valencia had unquestionably high standards. In the early 1930's, a varied group of long-lived magazines emerged whose illustrations bore witness to Art Deco's firmly rooted hold as a modern style that served as a starting point for some of the first avant-garde works. Art Deco's presence was even more manifest in some of the more progressive and committed socio-political publications (*Estudios, Cuadernos de Cultura*), as well as in hundreds of Civil War posters.

The works of José Renau and Ricardo Boix, on display in this exhibition, denote the vitality of two young artists, born

at the start of the twentieth century, who propose a new approach to art based on the schematic and geometric lines of the 1925 style. In this sense, let us compare Boix's archers with the ones Renau painted for the bathroom of an enlightened Valencian citizen in the 1930's. Architectural and pictorial modernity were, overall, a bit more dubious in Valencia, as regionalism began to develop a bit later here. But, starting in 1925, that was also the object of a significant process of formal renewal. It is important to recall that regionalism gathered momentum on the international stage during the 1925 Paris Exhibition, which, at least in theory, had banned historicist recreations, and, in a sense, its spirit still persisted in the 1937 Paris Exhibition. What was beginning to emerge was a more stylized regionalism that also tended to take inspiration from popular arts, in which architects, designers and artists found a valuable source of models and repertoires (see cases such as Baeschlin and Cort in Valencia). The modern style appropriates and renovates these native expressions. Among the multitude of examples in this respect, it is worth recalling Jozef Czajkowski's Polish pavilion at the 1925 Paris Exhibition, where this fusion of the modern and the autochthonous produced one of its happiest results. The true avant-garde iconoclasm of the 1925 Paris Exhibition was epitomized by Le Corbusier's *L'Esprit Nouveau* pavilion and Konstantin Melnikov's Russian pavilion. But the real winners at the 1925 competition were Cubism and regionalism, which ran parallel from that moment on as the privileged sources of the new style, soon to be joined by other more baroque and exotic expressions. These trends would be further amplified by the pervasiveness of Mendelshonian Expressionism and an attenuated rationalism, as may be observed in the various projects for the 1927 Ateneo Competition in Valencia where the emotional modernity of Gaspar Blein and Luis Albert unequivocally prevailed. But other representatives of the new architecture also presented their projects there, including Casto Fernández Shaw and Agustín Aguirre, who proposed fanciful regionalist renditions for the occasion. Blein and Albert's project prefigured the work Albert would carry out in Valencia, this time overpowered by an aerodynamic air that reflects the fascination that the skyscraper as a metropolitan expression held for certain architects at the time.

1927 was an important year in which to propose the consolidation of a timid modernity that had begun to define itself in Valencia at the end of the First World War. In fact, the new literary generation became known as the Generation of 1927, a significant date in the spread of Surrealism.

As mentioned earlier, the Exhibition of Modern Decorative and Industrial Arts in Paris had been inaugurated two years earlier, and the Exhibition of Iberian Artists had also opened in 1925 in Madrid, with participation from Valencian artists José Capuz, Enrique Climent and Juan Bautista Adsuara. Construction of Valencia's Central Market, directed by Enrique Viedma and designed by Soler i March and Guardia Vial, ended in 1928. Its conclusion marked the end of a first cycle of civil works for the modern city. This Neo-Baroque spirit also prevailed in the Flower Market designed by Javier Goerlich in 1927 for Plaza de Emilio Castelar (the square where the City Hall is located). This square, promoted by Mayor Marqués de Sotelo, and its surrounding constructions in the renovated city center reflect better than any other project the evolution and contrasts of 1930's architecture in Valencia, the clash between what might be typical architecture of the dictatorship and the modern longing of the republican years. The monumental Neo-Baroque style reached its peak in 1929, and although it seems to have recede in the 1930's, a few more very representative buildings were nevertheless still built inspired by the trend, including Gómez Davó's building for the Caja de Ahorros de Valencia (Valencia Savings Bank). At the time, the building was erected as the monumental landmark of a renovated Valencia, reaffirming the symbolism of banks as money temples. This Neo-Baroque trend continued with the subsequent construction of the Bank of Valencia, completed by Javier Goerlich, Antonio Gómez Davó and Vicente Traver in 1942, which added a radical new aerodynamic twist to the Art Deco project that Gerlich had proposed years earlier. Enrique Pecourt, the only Valencian architect at the time who had contact with GATCPAC, took part in the so-called "Modern Architecture" exhibition at Barcelona's Dalmau Gallery in 1929 with a project for a clinic in collaboration with Cristobal Almazán. Their project was one of the first incursions into rationalism in Valencia, even though Pecourt's later projects in Burriana and Valencia were not quite as unwavering. Interestingly, that same year, Pecourt participated in a contest for an extension to the Basilica of the Virgin, an exercise of the opposite sign in which he made an effort to propose a synthesis of academic classicism; although, in the end, the bid went to Vicente Traver's rather megalomaniacal project. In 1928, Amadeo Roca painted *Prestando socorro a las víctimas de un accidente automovilístico* ("Helping the Victims of An Automobile Accident"), a canvas that addresses an urban theme from a cartoonish, rather than dramatic, perspective. This highly skilled artist would continue

to work along the lines of a relaxed realism that did not fully explore its potential. In 1928, Renau had a successful exhibition in Madrid with some Art Deco compositions that were well acclaimed by critic José Francés, and even made it on the cover of the prestigious illustrated magazine *La Esfera*. No doubt this aesthetic, in its bolder expressions, was seen as a line of new art that reflected the spirit of modernity. In the field of plastic arts, this new art broke away from the Impressionist trend of Sorrolla's tradition, which was firmly rooted in Valencia, and also with an anecdotal and sentimental regionalism or focus on local customs. In 1929, Renau's ultra-deco poster for the July Fair, featuring an updated depiction of the Valencian couple on horseback, a motif Renau repeated in his posters for the 1931 and 1933 Fairs. Segrelles created his first important poster for the celebration of Valencia's Fallas in 1929, giving free reign to a fanciful dreamlike baroque style that is perfectly topical today in the context of fictional comic books. Also in 1929, Renau published an invective as a sort of manifesto against the Levante Art Exhibition (1929). The critiques made by the generation of renovators that irrupted in the world of art in the second half of the 1920's were aimed, "not at old artists [...] but at 'young old artists', at the art of inert young artists," in a frank reference to followers of Sorolla and to the thematic and procedural mimesis that were still being reaffirmed after the end of the century, long after they had exhausted their potential. 1929 is also the year that Sala Blava was created as a space to exhibit and discuss new art whose aim was to revitalize Valencia's art scene. The young Antonio Vercher, protagonist of many of the designs and illustrations of the new weekly *La Semana Gráfica*, founded in 1926, created two exquisite and delicate posters for the National Tourist Board in 1930: "Visitad el Levante español" ("Visit Spain's Levante") and "Alicante". The poster designed by F. Molina Gallent for the 1931 Fair relies on a similar use of attenuated geometric forms in order to present the couple showing off their regional costumes.

Valencian painting was trying to leave behind the sort of cliché traits that made it easily identifiable in the eyes of outside critics. But new Spanish painting was also no longer a clearly differentiated product in which to delight in the heritage of past masters. The themes made it possible to identify these paintings with a specific place. However, this factor was no longer decisive. Nevertheless, so-called regionalist painting was still present in Valencian artistic circles, although new artists preferred to be in sync with the art of their times rather than keeping alive the flame of a Valencian School that was still

rooted in an outdated concept of painting. Impressionism still aroused interest, especially Monet, but the return to order with which so many avant-garde artists experimented led them to pay more attention to the form, the drawing and the volume; they rediscovered Ingres and Corot at the same time that they began to feel the effects of a now more palatable Cubism.

Simplicity, schematic lines and simplification affected both landscapes and other figurative themes. Enrique Cuñat is perhaps one of the artist who best reflects this poetic and emotional synthesis of the landscape of levity and transparency, which finds its source of inspiration in the peripheral and solitary. In the new painting being carried out in Valencia – or in some Valencian painters connected to other centers—one may note the domesticated echoes of decorative Cubism and its effects on a more realistic art. Vázquez Díaz's influence is especially significant; there is also a certain naivety that seems to recall Maria Blanchard and early Joan Miró, as well as a vague indirect echo of Rousseau.

In 1929, Genaro Lahuerta painted *Escaparate de Camisería* ("Shirt Shop Window"), a work that follows in the wake of a Ramonian Surrealism, and in 1930, he painted *Naipes en libertad* ("Playing Cards At Large"). Genaro Lahuerta's early career, closely tied to Pedro Sánchez, is inscribed within the larger trend of new realisms; a catchall formula of subdued avant-gardism that many Spanish artists chose to cultivate and adapt to their own personal sensitivity. These trends inflected a different Surrealist accent, although they sometimes also gave off Neo-Cubist and Expressionist reflections, and they emerged in the context of the heyday of the "return to order" favored by the Italian Novecento movement, Franz Roh's Magic Realism and the German's New Objectivity. These painters formed close relationships with avant-garde writers like Max Aub and Juan Chabás. Among Genaro Lahuerta's portraits of his writer and artists friends, the ones he painted of Max Aub and José Pinazo Martínez are worth mentioning: the portraits attest to the evolution of a new Cezannian constructive brushstroke that incorporates aspects of Picasso's classicism.

It would be difficult to expound the long list of Valencian artists of the new generations who experimented with the Post-Impressionist synthesis of a painting with long discontinuous brushstrokes. These new artists were influenced by various Fauvist and Expressionists experiences and were no longer quite as interested in capturing the instant as they were in the solidity and evocative capacity of the image. In this sense, it is worth mentioning artists such as Porcar,

Emilio Varela, Enrique Climent, Enrique Cuñat, Estellés Bartual, Vicente Mulet, Higinio Blat, Casimiro Gracia, Roch Minué, Vicente Albarranch, Díaz Foxá, Vicente Alcantarilla, Virgilio Bernabeu, Balbino Giner, Pedro Sánchez, Josep Balaguer...

During the 1930's, a complex scheme with various trends and movements began to emerge, and these were often intertwined and contaminated each other. But the search for greater precision and purism gradually began to prevail. This is evident in regionalism itself, and perfectly exemplified by José Pinazo Martínez's evolution in his enigmatic canvas *Nosotros* or "Us" (1930), a self-portrait of Pinazo and his family commissioned by Hispanicist patron Archer Hutington. As I have thoroughly analyzed elsewhere, the new realisms are patently obvious in painting, turning the Valencian scene into something Italian and timeless. José Pinazo is a singular case of renovation in the work of the generation of artists born around 1870. Pinazo had been one of the main protagonists of regional modernism, but now took a back seat, as was also the case with José Mongrell. José Pinazo's elegant evolution contrasts sharply with the colorful and somewhat kitsch exuberance of Luis Felipe Usabal, a Valencian artist who had long lived in the United States and became a much admired film poster designer and portraitist, working for Fox. Among other Hollywood celebrities, Usabal painted a portrait of John Ford on the set. In the painting *Valencianas* (ca.1927-1933), Usabal presents a procession of women celebrating Fallas with a certain Hollywood air. The sensuality and baroque quality of this celebration and the Valencian women's attire are in harmony with the delirious brushstrokes charged with color that go beyond the Impressionism and Divisionism with which Usabal had defined his style. We also detect this affinity with the world of film in the Valencian woman designed by painter and illustrator Luis Dubón for the cover of the brochure for the 1928 Fair in Valencia. Starting in 1927, posters for Fallas and for the Fair in Valencia began to be populated by chic and sophisticated women celebrating, and these women even appear in the war posters designed by Arturo Ballester. Bartolomé Mongrell represented the most typical or traditionally Valencian option within the sort of regional realism inspired by classical painting. Meanwhile, in 1933, sculptor Ignacio Pinazo Martínez, who later collaborated with the Republic's Educational Missions, made a series of descriptive and objective realist portraits of working class people. The sensuality of his sculptures is evident in the allegory of the Republic that he carved in the late 1930's.

Teodoro Andreu, a painter who was already representative in the old school, gave a local Valencian air to an image of the Republic with an exuberant and satisfied young woman stripped bare of Fallas adornments save for the baroque earrings and choker. In 1932, the Ateneo held an exhibition called the *Manifestació d'Art Noucentista* ("19th Century Art Show"), which caused some controversy because of the critiques that Max Aub and others made of traditional Valencian painting. Valencian painters Cabedo Torrens, Genaro Lahuerta, José Pinazo, Pedro Sánchez and Ruperto Sanchis participated in the exhibit.

New sculpture attempted to channel its efforts through Neo-Cubism and the exaltation of volume by means of the technique of direct carving, which allowed it to leave behind the delicacy and anecdotal quality of 19th Century sculpture, essentially embodied by the old master Mariano Benlliure. The new classicism, with more geometric connotations, is represented by the likes of Juan Bautista Aduara, José Capuz and Vicente Navarro. José Capuz (1884-1964), the father of new Valencian Sculpture, was appointed as a member of the San Fernando Fine Arts Academy in 1927, and introduced a modern spirit with his public monuments that managed to permeate all sorts of environments and contexts, as evidenced by the Justino Flórez Monument in Jaén in 1931, or the amazing *Descendimiento* ("Descent") for the Marraja Brotherhood in Cartagena, which Capuz successfully presented at the *Círculo de Bellas Artes* (Fine Arts Circle) in Madrid in 1931. Vicente Beltrán Grimal (1895-1963) is another of the most influential names in new Valencian sculpture, a member of the *Agrupación Valencianista Republicana* ("Valencianist Republican Association"). One of his most emblematic pieces is *Mujer tocando la flauta* or "Woman Playing A Flute" (1933), which he presented that same year at the National Fine Arts Exhibition. The piece affirms a search for corporeality and volume that sets it apart from previous wiry compositions. Beltrán's young flute player is touched by a classicist spirit and a sense of order that do not interfere with the typical 1930's style that accentuated details such as her curly hair.

Ricardo Boix Oviedo work is pure Art Deco, as is true of many of the artists born at the start of the century. During a brief stay in Paris (1930), Boix was impressed by the Egyptian sculptures at the Louvre Museum, but his Neo-Cubist tendencies are not far removed from Mestrovic's models. Boix aesthetics, very typical of the 1930's, recall American applied sculpture. His relief sculptures are hard and tough, yet refined and decorative; they manage to achieve the effect of

movement, agitation, suspense (República Española, “Spanish Republic”) and even a certain geometric tension mitigated by the soft curved lines, the round forms Boix was so fond of, and the dreaminess and sweetness of faces with distinct features. The landscapes and backgrounds with concentric lines and parallel undulations sketch an outline of suns and clouds. Boix’s sculpture is largely decorative and is most at home in the buildings of Rieta, Borso and Albert. Ricardo Boix also drew upon the animalistic motif, which was very much in fashion in those decades (Mateo Hernández, Bagutti, Sandoz), making several figures and reliefs of monkeys and gorillas. A whole new set of fauna wrapped in an air of mystery that evokes far off and exotic worlds, and stand as a symbol of everything to do with instinct and primal strength.

The work of Rafael Pérez Contel is a different case altogether. Curious and restless, after studying in Valencia and participating actively in artistic circles and collectives –he was a member of the UEAP (the Union of Working Class Writers and Artists) and collaborated with the magazine *Nueva Cultura*–, Pérez moved to Madrid where he met Alberto Sánchez, whose work opened new artistic perspectives. Later, in Paris, Pérez discovered the work of Brancusi. Although Pérez was seduced by Cubism and Surrealism, he also practiced a realist sculpture that was aptly represented by the bronze piece *El martillo neumático* (“The Jackhammer”), which is interesting in that it focuses on the figure of a working-class man. Images of workers and the common people also inspired several compositions by painter Balbino Giner, who was awarded the Regional Council of Valencia’s scholarship in 1931. The “popular” was also a prime source of inspiration in the work of painter José Sabina, whose figures denote a Neo-Cubist volumetric trend reminiscent of Vázquez Díaz, a trend that is also visible in the work of José Gumbau Vidal.

In the 1930’s, posters and illustrations marked the end of a path first taken at the turn of the century. The record of Valencian magazines that published the most modern designs is plural, in every sense of the word, and justifies that progressive nature that we once claimed, years ago, was embodied by graphic illustrators in Valencia in the 1930’s. The list of publications includes both those published for the Fallas and Fairs as well as literary magazines: *Pensat i Fet* (1912-1972), where Vorín (1930) Amadeo Roca (1931) and José Capuz (1933) published their work; *Estudios* (1922-1937), which featured the work of Renau and Monleón; *La Semana Gráfica* (1926-1932), whose art critic was José Luis Almunia, and where illustrator Antonio Vercher published some of his best work;

Taula de les Lletres Valencianes (1927-1930), which published the *Manifest Groc* in 1929, the year the Sala Blava was inaugurated; *Nostra Novela* (1930-1931), whose collaborators included Josep Balaguer, Carreño, Espert, Estellés Bartual, María Labranderó, Pérez Contel, Renau, Roch Minué, Sabina and Vercher, among others; *Orto* (1932-1934), directed by Martín Civera and Renau, which standardized typographical avant-gardism and also played a significant role in propagating German Expressionism in Valencia; *Murta* (1931), which published a few of Renau Surrealist-inspired drawings; *Nueva Cultura* (1935-1937), a Marxist cultural and political magazine that also added a new twist to typography and layout, featured interesting controversies about modern art and its function and published the work of illustrators such as Renau, Carreño, Antonio Ballester, Pérez Contel...; *Hora de España* (1937-1938) illustrated by Ramón Gaya.

Of the options prevailing among Valencia’s avant-garde in the 1930’s, we should highlight Surrealism, Art Deco, and other movements that combined aspects of both or popularized the techniques of other “isms”, along with variations of the various different realisms or new figuration that was hugely popular at the time. In addition to Lahuerta and Pedro Sánchez, other local artists who joined the avant-garde –whether sporadically or for an extended period of time, and motivated by various different aesthetic concerns– included José Pinazo, Ramón Stolz Viciano, Enrique Climent, Ramón Gaya, José Gumbau, Amadeo Roca, José Sabina, Juan Navarro Ramón, Miguel Abad Miró, Carreño Prieto, Antonio Vercher, Balbino Giner, Juan Borrás Casanova, Francisco Gimeno, Manolita Ballester, Fernando Escrivá and Rafael Estellés, to name a few.

We sometimes speak of the 1930’s as a perfectly defined period characterized by the spirit of modernity. While it is true that this period was plethoric and intense, with a rich school of artists in all disciplines that left their mark in the cities and towns of Valencia: it was also a period of tension between very different orientations and trends. During those years, film became the form of mass entertainment par excellence, and was one of the things that helped shape a new perspective on prevailing lifestyles and moral norms. As far as architecture, it is important to mention the construction of modern exhibition buildings where architects such as Joaquín Rieta implemented a whole decorative repertoire in pure Art Deco style, as was the case with the emblematic Capitol Building in 1931, decorated with reliefs by Ricardo Boix and paintings by Ramón Stolz

Viciano. But the second half of the 1930's was immersed in the cruel and violent context of fratricidal war, which served as the gateway to the major worldwide catastrophe looming behind the Spanish conflict. This situation would foster other aesthetic paradigms, and accentuate the development of a more critical realism. Talk of the 1930's avant-garde tends to be too general. In some aspects, the 1930's gradually became more conservative than the 1920's and were also tougher and more frazzled. Political regimes such as German Nazism, Italian Fascism or Russian Stalinism attest to the triumph of this regressive and conservative spirit in most of Europe, albeit with very different artistic expressions. While the German regime imposed academic government-sanctioned art and rejected the avant-garde as a degenerate expression, the USSR now distanced itself from all that revolutionary avant-garde fervor, yet, nevertheless, continued to produce leading figures in Realist art, such as Deineka. In Italy, the avant-garde maintained a certain line of continuity—the Futurist movement expressed its fondness for the new regime early on—, but, despite the persistence of a certain modern aesthetic, Mussolinian architecture is characterized by a classicist and monumental tone. For all that, we cannot ignore the fact that one of the most modern buildings in Europe at the time was the Casa del Fascio (1932-1936), designed by Terragni and located in Como. But the monumental order, according to Borsi's research, is one of the distinguishing features of European and American architecture between 1929 and 1939.

It was the rare architect in Valencia in the 1920's and 1930's that did not incorporate some aspects of classicism and the baroque in their work, later demonstrating their acceptance or adherence to a more refined modernity, though this did not necessarily imply a complete repudiation of more decorative or exotic expressions, as evidenced in the architectural deliriums of Juan Guardiola in several buildings designed for the Salom family in the 1930's. The architects who were active in the 1920's and 1930's had studied during the heydays of regionalism, but this did not prevent them from adopting more modern trends once these movements were fully consolidated. The architecture of the 1920's and 1930's in Valencia went international, while going through a Neo-Baroque phase of considerable impact that is aptly represented by Goerlich, Gómez Davó and Vicente Traver. Although it would seem the patent on modernity in the 1930's was held by architecture inspired by aerodynamics, and also, in part, by the echoes of the 1925 Paris Exhibition, the Neo-Baroque

style did not decline and was fantastically recreated and freed from the movie sets and dance halls.

The area around Plaza de Castelar, in the new city center, houses some of the most striking examples of a new architecture, whose singularity should not allow us to forget the clearly speculative aims of the new modern city. This set of buildings offer a chronicle of the evolution from an architecture that quotes and calls upon tradition to one that is less ornate and clearly embodies the modern and functional longings of the time. This progression can be traced through buildings in the area designed by Viedma, Borso, Almenar, Goerlich and Rieta. One of the most interesting projects is the 1931 Gil Building, designed by Joaquín Rieta Sister, whose refined architecture was in keeping with its monumental surroundings. Almost simultaneously, within just a few years, several buildings were erected in the area that showed a greater tendency to integrate volumes with curves and geometric shapes, buildings such as the Rialto by Cayetano Borso (1936-1939) whose exterior recalls the British Odeon movie theaters, while the interior, decorated by Mariano García in the early 1940's, featured a dance hall decorated in baroque and festive white with Expressionists influences.

For a long time, the field of architecture was dominated by a reductionist conception that marginalized a whole set of expressions in defense of rationalist exclusivity, when, in fact, these are also key singular aspects of new urban landscapes, even when they do mirror tradition. Non-rationalist Valencian and Spanish architects have often been called heretics, a word with the sort of religious and discriminatory implications that result from applying fundamentalist criteria in judging architectural or artistic works as dogmatic believes that should be strictly observed. But reality is a lot more complex and plural; Neo-Baroque, Art Deco and Mendelshonian Expressionism alternate without a problem at one and the same time. It is true that a whole series of trends and movements proved to be dead ends with very little projection, already lacking the sort of fresh blood that might have ensured their continuity, but we should not overlook the fact that it is precisely this plural and heterodox set of buildings that configure modern Valencia. With rare exceptions, most of Valencia's architects experimented with this range of options, although the process of simplifying forms became markedly more intense starting in 1933. In 1935, the architect Ángel Romani Verdeguer gave a speech upon his acceptance to the San Carlos Academy entitled "Austerity in Modern Architecture"; the title itself is indicative of the new architectural ideals that prevailed in keeping with the inertia of the times.

A simple reminder of other buildings from the 1930's in Valencia gives an idea of their momentum, significance and, some times, quality: in 1930, José Cort Botí designed a house for Leopoldo Risueño on Calle Colón, one of the finest examples of Hoffman inspired buildings in Valencia; in 1931, Cayetano Borso di Carminati designed a factory for Bombas Geyda, a prime example of the influence of the 1925 Paris Exhibition in Valencia; the Finca Roja ("Red Estate") was designed by Enrique Viedma in 1929 and its construction was completed in 1933, the building makes undeniable references to the Amsterdam School and is a model of social housing in the Eixample district; the Nautical Club designed by Goerlich and Fungairiño was inaugurated in Valencia in 1932, and Goerlich's platform for the Flower Market in 1933; in 1934 the Las Arenas pool designed by Luis Gutiérrez Soto and Fungairiño's Tasa building in Gandia; in 1937 Luis Albert's Alonso Building, in 1939 the Rialto Movie Theater by Cayetano Borso and the Tecles Building by Rieta. It is impossible to so much as list the rich collection of Valencian architecture of the decade, where other names such as Juan Bautista Carles, Salvador Donderis, Alfonso Garín, Ramón Liern, Miguel Martínez Ortega, Luis Testor and Vicente Valls stand out. But no doubt Luis Albert is the one architect whose work is most in line with the precepts of the modern movement. Albert designed works of great quality that added a daring note of modernity to Valencia. Aerodynamic shapes inspired many of his most striking constructions, from the Tortosa Building on Calle de la Nave (1931), to the Alonso Building on Calle de San Vicente (1935).

New Objectivity, Surrealism, Abstraction, Expressionism and Rationalism were just some of the avant-garde movements or trends in the 1930's. The spirit of Art Deco was a sort of tide that flooded many of the creations of the 1920's and 1930's, but other poetics of a different sign developed in the mid-1930's, driven by a critical spirit and by the search for social commitment. Renau's case is perhaps the most emblematic of this new stance of abandoning previous decorative and exquisite styles in favor of new means of expression and new techniques, which the artist found mostly in photomontage. 1930's realism was comprised of very different ingredients and artistic influences. Decisive among these are those aspects generated by the return to order that originated in Cubism, which resulted in compositions with tougher, more metallic and monumental figures that relegated decomposition and fragmentation to backgrounds and details. Other aspects of the realism that prevailed in the 1930's had their

origin in valori plastici, the New Objectivity, medieval mural paintings and Expressionism. These realisms developed specific iconographies that, in some cases, determined their stylistic configuration. And so, there, we find a hedonistic vision, associated with contemporary life, intimately linked with the liberalization of customs and sexuality, representing bathers and athletes; nudes that exalt the body's round shapes and vitality, strongly influenced by film and photography (Vicente Beltrán, Renau, the magazine *Estudios*); a more epic vision with its eye on the world of work, on allegory and on the history that unfolds in mural paintings, with eyes fixed on the art of the Quattrocento (Stolz); Magic Realism that sometimes has very different Surrealist implications (Genaro Lahuerta, Enrique Climent); a vision of the real that is focused on political commitment and discovers the art of German Expressionism (the Valencian magazine *Orto* (1932-1936) promoted the works of Grosz and Dix); a more mundane and personal vision that is not afraid to reflect the truth and forcefulness of the most ordinary details executed with the painstaking attention to detail of a primitive (Mulet).

In discussing 1930's realism, we should mention a series of names that were then recent in art history and also take into account how some of the old masters evolved. Let us not forget that realism was a key aspect of so-called regionalist painting. But among established artists of previous generations, those that remained on the margins of timelessness are the ones that managed to gain relevance once again, which is why some of these artists were members of the Association of Iberian Artists, including Zubiurre and Gutierrez Solana and Valencian José Pinazo, although Pinazo did not take part in the exhibition. Other painters and sculptors who were fond of realism in the 1930's include the aforementioned Pedro de Valencia, Genaro Lahuerta, José Capuz, Juan Bautista Adsuara, Vicente Beltrán and Ricardo Boix. Any one of these artists could well represent different things, ranging from the rigors of the avant-garde to a strategy of veiled academicism baring the trademark of the time. Hence, the idealist component is key when it comes to discerning differences.

Valencia was the capital of the Republic during the dramatic war years. At the time, the city was home to a large number of highly representative artists in all fields, a list of which is included in the invaluable and essential publication by sculptor Pérez Contel, an exceptional protagonist of the time. The art scene in Valencia during those dramatic years was intense and extraordinarily interesting thanks to the initiatives and camaraderie that developed, fostering an environment

that was undoubtedly stimulating for Valencian artists. Acció d'Art took over where Sala Blava left off, in an effort to keep the debate about modernity open.

The fragile situation of the republican regime, immersed in the war, created a favorable atmosphere for a debate about profoundly transcendental socio-artistic issues. Let us recall, for instance, the debate around plastic realism, which was a type of realism that attempted to define the artist's mission at the service of a cause and implied the defense of certain ideals to do with social justice, progress and, ultimately, with an inevitable social transformation. These artistic interests and revisions were not new, but they were reignited when Valencia took its turn as the capital and a critical artistic circle was established there that was actively concerned with the direction art was taking and with defining the function of posters: we are obviously referring to Josep Renau, Francisco Carreño, Manuel Monleón, Manolita Ballester, Rafael Pérez Contel... Various magazines, including *Orto* (1932-1934), *Estudios* (1922-1937), *Nueva Cultura* (1935-1937) and *Hora de España* (1937-Barcelona, 1938), reflected, as well as any poster did, an intellectual commitment with the Republic and its cause. After all, the new realist trends and political Expressionism had made an appearance in some of these magazines. Hence, we must not forget the decisive graphic and theoretical work undertaken by Renau and his colleagues in these publications, especially in the first three magazines, –the last one was illustrated exclusively by Ramón Gaya–, these publications were truly test labs where the first photomontages influenced by Heartfield were made and where the technique that would later be used to create war posters was first perfected. Among the numerous illustrations included in these publications, some paradigmatic images clearly reflect the political ideology and artistic roots of their authors.

In 1937, Renau published his essay *Función social del cartel* ("The Social Function of the Poster"), a text that, despite its brevity, now constitutes a document of extraordinary value in exploring the world of war posters, their origins and models, their ties to or independence from advertising posters, as well as their impact and communicative and expressive capacities at the time. But vis-à-vis the commercial advertising posters aimed at stimulating mass consumption, which, hence, served small and large capitalists interests; Renau highlights the potential of political posters to promote the sort of deep transformation that the new revolutionary social and historical order demanded. As an artistic instrument capable of reaching a wide audience and taking a leading role in renovating

plastic arts, according to the postulates and demands of a society immersed in a revolutionary dynamic, the political poster focused its attention on a large number of professionals. For some who were concerned with humanizing art and hoped that it would express the throbbing heart and drama of modern-day man, the search for a new art that turned its attention to issues of content was vital. And the importance accorded to the "what" is precisely one of the factors that foster realism in these works.

The war poster's predecessors include posters made during the First World War. That was the origin of many iconographies that were transposed and used profusely during subsequent wars. As far as the work carried out by the Russian Telegraph Agency (R.O.S.T.A.), it is worth pointing out that the structure of some of its posters presents certain analogies with Spanish alleluias and Valencian auques, whose educational and popular nature often replaced posters. For all that, Soviet production was basically the model that most influenced the development of political graphic art in Spain, as well as the renovation in posters and art in general during the 1930's, as Renau pointed out in his text:

"The Soviet Union, –which, to the amazement of the Western world, has mobilized the decisive value of human willpower, sweeping away the myths and fetishism of senile ideology through its cinema, its theater and its political posters–, taught the world the basic principles of the new realism [...] However, the repercussions of the new Soviet designs have also had an impact in the world of advertising. When advertising artists, driven by the need of their capitalist servitude, had to renovate their designs into a more uncompromising, concrete and direct expression, they were forced to look for inspiration in Soviet realism. Aside from many other aspects in which Western art evidences this influence (film, photography, scenography), the latest rebirth of European poster art, particularly the main base of utilizing photographic images, would not have been possible without the Soviet experience. The photographic poster is purely a Russian Bolshevik creation".

We should not overlook the exhibition of Soviet posters and graphic design held at Acció d'Art and organized by Amics de la URSS. Spanish poster designers were faced with a new historic situation: their creations now had to support a cause and effectively promote the spirit of solidarity and defense, and they had to do this in a language that was appropriate, clear and convincing. But, according to some

critics at that time, Spanish artistic tradition, and particularly with regards to posters, had not yet fully articulated a graphic expression suitable for that purpose and independent of advertising posters, something that Renau himself highlighted in his survey:

“But the dead weight the old resources used by bourgeois advertising is most evident in its expressive impotence when it comes to exalting human values. The character and body language of the anti-fascist hero, the peasant or the local woman lose their quality, their human dramatic quality, now stereotyped and stiff among the anodyne commotion of so much conventionalism. [...]

The human grandiosity of our cause is still waiting, at the very least, for a gesture of goodwill from a minority that registers and takes into account the deep and pathetic emotion of this moment for Spain [...]

The positive conditions for a new era of artistic creation have already been established with unlimited prospects. The social need for the poster arises and is fully justified by this prodigious growth, which is unprecedented in similar circumstances.

The poster, because of its essential nature and thanks to its ultimate liberation from capitalist slavery, can and must become a powerful springboard for this new realism in its mission to transform the conditions of the historical and social order and create a new Spain. Its basic and immediate objective must be to promote the development of the new man that is already emerging from the trenches of the anti-fascist struggle”.

Although Renau recognized the independence of war posters with respect to the rules of commercial art, Ramón Gaya went even further in his critique of poster designers’ creations, which he expounded in a dispute with Renau in the magazine *Hora de España* (“The Hour of Spain”). There, Gaya questioned the significance of most of these posters, which he accused of lacking human spirit, feeling and emotion:

“That is why even the best poster designers are mistaken; they are mistaken because no one has ever demanded anything of them other than efficiency, forethought and intelligence, so that, in the end, they have forgotten something that, in turn, is constantly being demanded of painters, musicians and poets; that is to say, the soul, the capacity to feel. Having made such an effort to perfect coldness and dryness, when poster designers needed to say something, that is to say, something human, their voices did not obey. They had

forever been condemned to silence, limited to a decorative silence, a silence full of adornments and good taste; they had always been denied momentum, drive, expression, in other words, they had been banned from privacy, from the deepest personality. That is why, confronted with an issue like war, it is only natural that they should be bewildered. The war was no longer a brand of little interest to poster designers, but rather something very familiar brushing up against them; in everyday life, in ideas, something that fiercely appealed to their feelings as men. The most intelligent and honest among them must have understood that nothing, absolutely nothing, they had learned was any use to them. The war poster, and any poster during wartime, cannot be made with a mere formula and planning; that is why I dare to defend –and even suggest– a poster that I will call ‘poster-painting’, simply because I need to define it here somehow in order to refer to it.”

Among other concepts and key ideas of Renau’s reflections with respect to this issue, his reply emphasized the social function of the poster designer, which differs from the emotions of independent artists, the need for an objective concept of things, submission to a discipline, objective servitude... In his second letter, Gaya expressed his opposition to the principles defended by Renau, adding the following:

“What I say I have not seen are posters that offer call to arms, that are capable of igniting consciousness and each person’s personal responsibility. In my letter, I simply alluded to a poster that spoke, not about the small property of this or that farmer, but about the great human property [...]

And I would like to close by assuring you that you are wrong when you say, in response to my letter, that, ‘today it is less legitimate than ever to theorize about one’s own temperament,’ because the poster I am demanding is not, by any means, the one I can best design, it’s enough to recall some of my work to realize that if there is one thing that characterizes my watercolors and paintings it certainly is not dramatism or exaltation”.

This debate, which is already well known, could be summarized by indicating that Renau’s main idea revolved around the issue of an art for the masses subordinated to the dictates of political life, of the State, while Gaya’s comments advocate a more independent art that is open to creative individuality as well as social commitment. With such explicit and conclusive slogans/expressions as, “Yesterday, Goya; today, Heartfield,” Renau’s farsightedness in defining the work of the

poster designer does not in any way detract from Gaya's contribution. Both were right in some of their arguments and both contradict themselves at some point. Because, whereas Gaya appears to sidestep the increasing independence of posters compared to painting; it is no less true that Renau, eager to renounce his individuality in the pursuit of the greatest possible objectivity, inevitably affirms his vigorous temperament in each of his works.

The issue of "art for the masses vs. quality art" logically arises under those special circumstances. A few months after this controversy ended, the famous Collective Declaration proclaiming the primacy of artistic quality while recognizing the need for propaganda art was read at the Second International Anti-Fascist Writers' Conference. Among others, the Declaration was signed by Ramón Gaya and Antonio Sánchez Barbudo, who commented on the matter in *Hora de España*: "Finding quality art, not for the masses, but for men, with all the realities of today's man, is our work as revolutionary artists and creators."

From today's perspective, and aside from any discussion about their relationship with advertising posters, a large part of this set of war posters is presented as a repertoire that indicates the level of maturity of poster design in the 1930's; and the rapid incorporation into this artistic speciality of a great number of authors, many of whom, by the way, had had nothing to do with poster design until then. A large number of posters were produced in lithography workshops in Valencia based on designs by artists from Valencia or elsewhere, with other posters printed in Madrid and Barcelona. Some of the most outstanding local artists worth mentioning include Renau, Arturo Ballester, Vicente Ballester, Gori Muñoz, Rafael García Escribá, Manuel Monleón, Luis Dubón, Vicente Canet, José Espert, Pérez Cantel, Cabedo Torrens, Péris Aragó, Santiago Carrilero, Muro, José Calandín, Borrás Casanova..., for the most part, as you can see, these were widely recognized names in the graphic arts.

All these artists produced intense work against the backdrop of the debates and controversies about commitment and the role of art during the war, its effectiveness as a weapon to educate citizens and rouse them to action. And the medium best suited to engage in these programs of social consciousness-raising was the poster. The poster proved to be an artistic activity at the service of an ideology and is therefore subject to the objectives and needs of a cause. But, in its formal and aesthetic aspects, it remained completely open to all the trends of the time. Political posters in the 1930's, like

the commercial advertising poster, with which they are closely related, utilized multiple Art Deco resources and styles, Expressionist components, and demonstrated a marked tendency towards realism, a critical realism of protest that, in its search for new and more objective paths, led from drawing to photograph and photomontage.

Many of these posters are still firmly rooted in Art Deco style, and even formalisms that rely on a synthetic and geometrizing language that is quite convincing given the messages these works aim to convey. The frequent use of airbrushing adds solidity and volume to the results without averting the use of spot color that had characterized modern posters, which also adds a metallic finish to the work that is very much in keeping with a style that has assimilated Futurist experiences and exalts modern mechanization. Arturo Ballester had kept a certain balance between Art Deco and a more academic classical realism that is well suited to the cult of strength and the exaltation of the strong heroic figure of the soldier as a new athlete whose body is sculpted by exercise and hard work. The poster "Llor a los heroes" ("Praise to the Heroes"), which is perhaps one of Ballester's masterpieces, introduces the impassioned effigies of the new Icaruses, figures metamorphosing into human airplanes, condensing an idealized and romantic symbolist motif previously used in German graphic art. In "La guerra se gana con oro" ("Gold Wins the War"), Ballester skillfully applies visual fusion, turning oranges into coins in order to indicate their economic importance. Thematic regionalism, which inspired much of the art produced in the 1920's and 1930's, frequently emerges in certain war posters that feature women with Valencian hairstyles. Such is the case of Arturo Ballester's "El País Valencià a l'avantguarda d'Ibèria" ("The Land of Valencia at the Forefront of Iberia"), in which the face of a woman, outlined by the new concept of cosmetics, takes on a cinematographic tone, while, on the other hand, referring back to an ideal of feminine beauty that is widespread in this author's graphic work, coinciding with other works by Luis Dubón and, in a way, with the painting by Usabal mentioned earlier. In many war posters, even local emblems are recovered as symbols of the people's strength.

1925 left its mark on the works of Vicente Ballester, where we sometimes find an iconography of the somewhat sophisticated Valencian women mentioned earlier that first appeared years earlier in posters announcing the July Fair. Some of Vicente Ballester's works have a touch of charm and narrative ingenuity that makes them look like they were

designed for children, like the sign for the Ortega Building: “Niños: respetad las plantas y animals” (“Children: Respect Plants and Animals”). The sign was commissioned by the Valencian Provincial Council’s Department of Press and Propaganda and is a prime example of the wide range of themes and uses posters had, as well as their didactic and educational intent. The sense of camaraderie, unity and fraternity among a revolutionary class composed mainly of workers is a recurrent theme in the iconography of these war posters. Vicente Ballester’s works are apt examples that testify to the existence of codified stylistic schemes, which were widespread in modern posters and were now used with no problem in order to convey messages to a society at war, whether or not their style was suited to this purpose. Other Valencian artists such as Peris Aragó, Espert, Muro and Asensi, made posters with a more warmongering spirit that portrayed soldiers as killing machines, adopting a single face and figure with the aim of prioritizing unity and community over individuality, which is rejected, as it might induce a lack of commitment.

Aside from the motifs featuring women and children, or those of an allegorical nature, the most frequent motifs used in these posters are those that exalted the fighting spirit and work, whether industrial or farm work. The soldier must fight with devotion and courage, heroically; he is the popular hero who believes in a revolutionary project. The exaltation of the body and the sporting life is frequent in the pages of the magazine *Estudios* and appears in a few war posters that present soldiers and athletes fraternizing.

Photographs and, to a lesser degree –for obvious reasons– photomontage, gradually became standard as the most convincing and efficient forms of realism, which they epitomize. Various means of persuasion were used during the Civil War, and both sides toyed around incessantly with the values of nationalism, openly appealing to its more xenophobic aspects. Whereas the defenders of republican legality accused the enemy of having provoked an invasion of the Moors, those who had taken up arms against the Republic, that is to say, against the legitimately established democratic regime, accused their adversaries of having opened the doors to the red hordes that were destroying Christian civilization.

It is difficult to separate any possible aesthetic values in these types of posters from the tyrannical aggression they convey, from their warmongering spirit. They all have an objective and a mission: they are at the service of a cause and aim to make the greatest possible impact on the spectator’s awareness. From the point of view from which they were

made, art is conceived as a tool at the service of ideology, a malleable tool that propaganda can adapt to meet various different requirements. A significant number of war posters appeal to the defensive instinct, play on fears of the other, promote a thirst for victory or mythologize their own ideology... But not all the posters focus the defensive spirit and tougher topics: there are some more endearing posters that inculcate civic values and respect in children, works that purport to transmit values and teach ethics. Poster design became one of the most important artistic activities during the war years and was promoted by various institutions and organizations: political parties, trade unions, employees’ associations.

The armed conflict and the suffering and anguish that it caused were not absent from the artwork created in Valencia. The Spanish pavilion at the 1937 Paris Exhibition presented some key works in this sense, thanks to Renau’s effort and criteria. Enrique Climent, Francisco Escrivá, Juan Borrás Casanova, Eleuterio Bauset, Josá Gumbau, Pédro Sánchez, Tónico Ballester, Rafael Pérez Contel and Manaut Viglietti all addressed the war as an argument and cause of protest, the image of the soldier or militiaman, the effects of the war on the civilian population and its aftermath of pain and tragedy in their work. Viglietti left us a touching chronicle in the hundreds of drawing he made from the jail in Carabanchel.

Whereas in the 1925 Paris Exhibition, Russia amazed visitors with the avant-garde Melnikov pavilion, and, in the 1929, Exhibition in Barcelona it was Germany that impressed everyone with Mies van der Rohe’s stunning pavilion; in the 1937, Paris Exhibition, both country’s pavilions, designed by Boris Iofan and Albert Speer, were pure monumental rhetoric that evidenced the regression and censorship of their artistic spirit. Conversely, it was Spain who embraced the avant-garde spirit in 1937. The architecture that would inspire the pieces exhibited at the Paris Exhibition could no longer be inspired in any national style; it had to be neutral and functional. Josep M. Sert and Luis Lacasa designed a simple and rigorous pavilion that demonstrated the potential of the new international architecture, with open glass-enclosed spaces delimited by pre-fabricated removable structures. Renau demonstrated a huge capacity for organizing and coordinating the Pavilion at the 1937 Paris Exhibition. His role as stage manager went beyond that of a commissioner, as his photomontages influenced the interior spaces and the image of the building itself as an architecture that spoke of a modern reformist state at war, in search of solidarity and support from other democracies.

NOTES ON REPUBLICAN SCULPTURAL MODERNITY IN VALENCIA

Juan Ángel Blasco Carrascosa (*Professor of Art History. Polytechnic University of Valencia*)

Among the sculptors who worked in Valencia between the mid-1920's and the early days of the Franco regime, there were some who espoused a renewed sense of Classicism, combined with some decorative flourishes. This group was first trained in the workshops and classrooms of the San Carlos College of Fine Arts, where they honed their skills. In search of broader horizons, most of the group's members set their sights on Madrid, and were thus influenced by Castilian Realism. Of the rest, some settled in Barcelona –positioning themselves in the orbit of “Mediterraneanism”– and others traveled to America. Whether Classicist or Realists, these sculptors imbued their creations with their own personal approaches, turning their backs on stuffy academic guidelines.

They knew the path they had to follow: first winning medals in the National Expositions of Fine Arts, and then continuing their studies in Rome with the help of the stipends regularly awarded by Valencia's provincial authority that allowed them to attend the Spanish Academy in the Eternal City.

It must be noted, however, that most of these sculptors were destined to pursue the tradition of carving out images by following the laudable rules of Spanish –and Valencian– religious 17th and 18th-century imagery to the letter. It had also long been the case that our most renowned sculptors did not stay in Valencia. Such was the case with Benlliure, who soon moved to Madrid, and with those champions of renovation, Capuz and Adsuara. Like a magnetic pole, the capital exerted such attraction that it became an objective in itself; obtaining an academic seat at the San Fernando College of Fine Arts was the highest possible aspiration, and the best chance of achieving success as an artist with the concomitant social recognition that the national capital had to offer. On the other hand, contacts with the Catalan school were more intense and fruitful. So when the “Mediterraneanist” style led by Clará and Casanovas achieved ascendancy, it quickly permeated the sensibilities of Valencian sculptors of the time, much as would later occur with Noucentisme.

For Valencian sculptors during the figurative revival, then, Barcelona and Madrid constituted two distinct and antagonistic models to be emulated. Curiously, thanks to this eclecticism, the qualities and nuances from both schools converged in their works. This is why Valencian

three-dimensional art from this period is hybrid, mixed, and –despite a generally decorative tendency– lacking any sort of strictly personal identity.

For all that, and given that the regionalist phenomenon did not propitiate an interchange of experiences between Spain's various artistic centers, each of which was more interested in developing its own personality than looking toward others, the art scenes in Valencia and Galicia emerged as the most prolific and lively, aside from Madrid and Barcelona. Valencian sculptors won more and bigger prizes than those from any other Spanish region at the National Expositions of Fine Arts, which is today the object of much criticism. The technical training imparted at San Carlos was crucial in helping them earn these official awards.

Such was the origin of the Valencian “School” of sculpture, which includes a long list of artists. Even though it is not a school in the purest sense of the word (since no single doctrine was followed with regards to the principles or the methods of a particular master), it is possible to use the word in reference to a place of learning, characterized by academic lessons. Its main traits can be summarized as follows: a tendency to emphasize volume, mass and space, in contrast with the busy and confused compositions and epidermal approach of “painting in relief”; the search for dignity, naturalness and essence through a figurative conception of sculpture that spurns clichés, literary allusions and random information; the desire to achieve simplicity, elegance, order and rhythm as opposed to all that was heavy and cloying, affected and grandiloquent about the statuary of the Restoration; the intent to achieve a perennial or timeless work of art, in opposition to the picturesque, rhetorical and contemporary nature of “anti-sculpture”...

Valencia's young sculpture students did not have many sources of inspiration to choose from. The most progressive European trends of the time simply did not reach them, so the minority interested in renewal had to make do with the sculpture of Julio Antonio and Victorio Macho, on the one hand, and the work of Clará and Casanovas on the other. To be more precise, this last trend –the luminosity of the Mediterranean– had a greater influence, though the sculptors invariably applied a personal decorative sense, often to the point of excess.

What little contact there was with European avant-garde ideas was always overdue and looked upon with a certain degree of hostility, except by the small group of “avant-garde” sculptors who began studying art amidst the ferment of the republican period. Valencia’s sculptors at that time –chiefly represented by Badía, Ballester, Boix, Moret and Contel– developed their artistic approaches toward truly avant-garde ideas during their brief stints abroad, and both these brief and intense contacts with the outside world and their readings and youthful discussions had a powerful influence on them. But the dismal reality in Valencia provided little encouragement for their innovative ideas. Far from providing support, the local bourgeoisie deprived these pioneers of the new sculpture of the patronage they needed to develop their sincere connection with the zeitgeist they wished to interpret. But the parameters of Valencia’s republican period were difficult to square with those of the European avant-garde. Even so, it would be unfair not to appreciate their efforts. They were not revolutionary sculptors, but they did come up with alternative to their predecessors’ ideas. They had a strong critical sense and were attracted to this new art. And yet, they were bound to their homeland by the weight of an overpowering tradition. Compared the sculptures created in Valencia in previous periods, this “avant-garde” group constituted a significant leap toward modernity. However, General Franco’s victory thwarted the aspirations of these rather creative artists who had hoped to contribute to the development and transformation of modern sculpture through their extraordinary talents and technical abilities. And so, an earnest effort and desire for expression and a sense of vitality was smothered, and would only be regained many years later.

The leading figure of the historical moment in question is **Vicente Beltrán Grimal** (Sueca, 1896-Valencia, 1963). Beltrán protagonized this transition, with a genuine dedication to renewing Classicism, and a few decorative flourishes. With a distinct aesthetic leaning toward modernity and attractive sculptural works –so graceful, fresh and luminous, rich in nuance and full of elegance, agility and rhythm–, Beltrán achieved a linear purity and absence of detail that placed him at the opposite pole to Benlliure.

Having won the third-place medal at the 1917 National Exposition with his work *Añoranza* (“Yearning”), this success allowed Beltrán to stay in Madrid, working with the sculptor Marco Pérez and producing works with the intention of sinning a four-year grant to study at the Spanish Academy of Fine Arts in Rome. In 1922, Beltrán was awarded this scholarship,

which was exceptionally extended for an additional four years. In Italy, Beltrán studied different styles and schools, both old and modern, in depth.

Within the framework of his modernist air, Beltrán was a skilled and delicate modeler who achieved excellent results. His role main model was Capuz, and Bourdelle was another important influence. Paradoxically, Beltrán discovered the latter in Rome, during his time in the Eternal City, when Bourdelle had already transcended beyond France and Italy. Beltrán also visited London.

From this time, during which he fused his early learning in Valencia with the classical Roman influence, we have the 1927 work *Monumento a Góngora: Galatea y Acis, y Polifemo* (“Monument to Góngora: Galatea and Acis, and Polyphemus”), which would be placed in Madrid’s Retiro Park; *Diana*, with which Beltrán won the second-place medal at the 1926 National Exposition; and *Aurora*, the first-place medal winner in 1929.

After returning to Valencia in 1928, the next year saw Beltrán chisel two marble sculptures for the façade of the Valencia City Hall: *Fortaleza* (“Fortitude”) and *Templanza* (“Temperance”). These works were followed by *Sueño* (“Dream”), in 1930, and the paradigmatic *Danzarina* (“Dancer”), in 1931.

Some of Beltrán works –the reliefs *Fábula de Polifemo y Galatea* (“The Fable of Polyphemus and Galatea”) and his *Danzarina*– were shown at the “Exhibition of Painting, Sculpture and Drawing” (1931), organized by the Valencian Republican Group. The fact that Beltrán was specifically asked to take part in this event, organized by the new generation of “avant-garde” Valencian artists, demonstrates his status as a “master”. It was a symbolic way of saying that, even though the sculptor from Sueca was older, his open and modern spirit was in tune with the younger sculptors’ aspiration to connect with Spanish and European avant-garde art. Moreover, it highlighted the fact that Beltrán had driven them forward on the path toward modernity.

However, Beltrán did not have his sights set on Madrid or on Barcelona, but rather on Valencia. And, in 1931, he competed to attain a professorship in Drapery and Ancient Drawing at the San Carlos College, where he would soon become Director until 1939.

After participating in the 1932 Venice Biennale, Beltrán produced a marble piece called *Mujer tocando la flauta* (“Woman Playing a Flute”), in 1933; and the allegory *La República* (“The Republic”), which is displayed in Valencia’s city hall, in 1933.

Beltrán had close ties with the San Carlos College of Fine Arts –as Professor (1931), Secretary (1932-1934) and Director (1939-1939)–, building a very rewarding career in education and sowing the seeds of alternative thinking. He also took on the responsibility of chairing the committee in charge of conserving and protecting Valencia's artistic heritage during the Civil War (1936-1939), a task he devoted himself to without reserve.

His work as a teacher is worth highlighting, as he encouraged young artists to explore the path of modernity, although this aspiration was frustrated by the outcome of the fratricidal Spanish Civil War. From the "San Carlos" School, Beltrán truly nurtured that small group of sculptors who offered alternatives to Academicism and Classicism; that short list of names who first managed to connect with Art Deco before quickly moving on to Expressionism, Cubism and Surrealism, stylistic trends to which they each made their own honorable contributions.

As a great admirer of classical Greece, Beltrán tended toward a figurative renewal, attempting to capture a Mediterranean luminosity that he often applied in a decorative manner, sometimes adorning it with Symbolist motifs.

Neither an Academicist nor a revolutionary, Beltrán was obsessed with perfecting forms; and, with his agile, undulating, rhythmic and sensual solutions, he served as bridge between two moments with differing conceptions of sculpture. The figure of Beltrán closed, at least momentarily, a period in which classical values held hegemonic sway, and ushered in another era of connection with the spirit of avant-garde art.

Beltrán was not tempted by the avant-garde art movements he discovered in Paris after his stay in Rome, and these trends did not influence his personal understanding of sculpture, although he never denied their inherent values and potential.

He managed to imprint his artistic production with his attractive "modern" hallmark, both as in a purely formal sense and in the choice of subject matter –exoticism being amongst his chief predilections– and in the wide-ranging repertoire of expressions in his sculptural language.

Sadly, the sculptures he made in the years after the Civil War lacked the freshness, luminosity and intimacy of his earlier production.

A pupil of Beltrán, **Ricardo Boix Oviedo** (Valencia, 1904-1994) received a love of drawing and his first art lessons from his older brother, Arturo. Boix was from a poor family and he enrolled at San Carlos at the age of 15 while working as apprentice at Eugenio Carbonell's workshop,

where Arturo also worked. Ricardo was calm, reserved and introverted, and he came into contact with the emerging group of modernizing young artists, although his aloof shyness distanced him from debate and polemics. Ricardo Boix began making sculpture influenced by Art Deco: starting in 1927 with *Arqueros* ("Archers"), a relief work in borriol stone in which Boix introduces what would become his characteristic play of horizontal-vertical compositions combined with strategies of repetition; then *Mona* (1928), in red stone; two reliefs in black stone created in 1928: *Trabajo* ("Work"), a diagonal composition, and the calculated symmetry of *Furia* ("Fury"), both of which emulated to the enviable expertise of French medal designers; in 1929, he carved *Ciervos* ("Deer") in white stone with a delicate bas-relief engraved at varying depths. *Idilio* ("Idyll"), created in 1929, was a freestanding sculpture made in borriol stone and depicting two embracing monkeys, which Boix presented at the 1932 National Exposition of Fine Arts a few years later in Madrid.

During a short visit to Paris in late 1930 with his friend, the painter Roch Minué, Boix visited the French capital's museums, especially the Louvre, and studied the reliefs, hands, torsos and the entire anatomy of Egyptian sculpture. Boix's stay in the city on the Seine only lasted only six weeks. He had to return to Valencia.

Boix had already won a prize in 1928, and this recognition was revalidated at sculpture, stone-carved art and decorative art expositions in 1932, 1934 and 1936. Along with other members of his circle, Boix also took part in a number of collective exhibitions at Sala Blava, a center that was open to the most progressive ideas of the time. Once he had settled back in Valencia, Boix worked making religious statues and decorative features (the latter with Arturo's encouragement) for cinemas such as the Capitol, Avenida and Tyrís, taking pains to ensure that the work spoke, "clearly for itself."

In these early years of the Republic, whenever Boix got the chance to take a break from his commissioned pieces, he continued to work on his own artistic creation with monastic devotion. His work from this period is fertile, instinctive and, at times, ironic, displaying great plasticity, wisdom in its execution and simplicity of form (for Boix, "Sculpture is embodiment, form and drawing").

Boix's drawing ability brought him its greatest rewards in 1931. Many of his drawings from those years have been preserved, including many sketches of sculptures he would later execute –("in sculpture there is not one, but rather many drawings"). These sketches evince not only his great skill in

drawing lines, but also the value accorded to lines to the point that shading is pushed aside.

Noteworthy among Boix's sculptures are the 1931 Danzarina ("Dancer"), with its smooth undulating curves; República española ("Spanish Republic"), a 1932 relief in almorquí-novelda stone, a work of conceptual clarity -in which the background plays an active role-, and which evinces rhythmic profiles of great aesthetic quality and Egyptian influence -midriff in profile and chest viewed from the front; frontal view of the neck and face in profile; Arquero ("Archer"), a galvanoplastic sculpture created in 1932 that is a faithful translation of the original drawing into volume, and synthesizes the creator's artistic sensitivity; the 1933 Victoria ("Victory"); Mujer con copa ("Woman With a Glass"), dated 1934-1936; and Sindicato ("Union"), 1936, a splendid bas-relief allegory of labor unity that is a work of studied symmetry. One of his most singular works is La bestia fascista ("The Fascist Beast") from around 1937, a piece in borriol stone that depicts a corporeal, fat gorilla destroying a village. This brutally realist bold accusation against the menacing barbarity was exhibited in Barcelona at the 1938 Quarterly Exposition of Plastic Arts.

For this artist -who by that time had already confirmed his leftist ideological stance and was a member of the "Alliance" of Antifascist Artists and Intellectuals- the outbreak of our "uncivil" war was a terrible setback. This was fate dealing Boix another cruel blow, forcing him into an internal exile, as he would always be beset by the anxiety of fear.

Once the war was over, he made Pastoral (1940). His artistic endeavors in the postwar years were, of necessity, focused on religious imagery, making pantheons and decorative panels for private buildings and carving tombstones, mostly for the cemeteries in Valencia and Castellón. His gravestones feature a decorative style with impeccably balanced compositions and proportions and he created them using direct carving based on a preliminary sketch. An extraordinary example of this work is the tombstone of Valencian republican politician Félix Azzati.

Ricardo Boix is the definitive Valencian Art Deco sculptor. An instinctive man of deep learning and skill in the practice of his art, he his characteristic flat relief was influenced by French medal designers and enhanced by the refined, sensual and clear touch typical of the Mediterranean. His work had clearly lyrical tones, great aesthetic delicacy and an impressive compositional balance. He stood out for the refined sensual touch of his elegant -and at times somewhat

exotic- forms, which were characteristic of that peculiar volumetric modernism of his that he soon consolidated into an idiosyncratic Art Deco style. This intuitive artist managed to offer his own personal interpretation of the aesthetic spirit of his time. His ambition was concealed in a highly scrupulous body of work that combined simplicity and strength.

Another student of Beltrán, **Rafael Pérez Contel** (Villar del Arzobispo, Valencia, 1909-Valencia, 1990), -who would eventually become a sculptor, draftsman, painter and writer-, was an apprentice in Vincent Gerique's sculpture workshop when he enrolled at San Carlos College in 1926. In 1927, Pérez Contel was awarded a National Sculpture Scholarship and traveled to Madrid, where he met Alberto Sánchez, from whom he received intense training.

Pérez Contel came into contact with the European avant-garde long before traveling outside Spain. He discovered the "isms" of the first two decades of the twentieth century thanks to the foreign books he consulted as a student. Though he was initially immersed in the poetics of a clearly "Mediterraneanist" revival, Pérez Contel later tended toward a Post-Cubist stance. Despite his disappointment with Cubism, he acknowledged that its contributions to space and volume nevertheless had a positive influence on his art. He also made the occasional Surrealist work, although his clearest line of exploration was Structuralism, almost to the point of abstraction. Pérez Contel's true teachers were Alberto, Ferrant and Moore, as well as Lipchitz and Laurens.

Even in his first sculptures, we can already appreciate Pérez Contel's on-going interest in the dialogue between mass and vacuum, space and volume. Starting with Autorretrato ("Self-Portrait"), executed between 1927 and 1928; and three pieces from 1928, Mariposa ("Butterfly"), Ciego callejero ("Blind Beggar"), and Bailarina ("Dancer"), a work that clearly demonstrates his interest in incorporating clothing as a sculptural element. These were followed by the 1930 Figura al viento ("Figure in the Wind"); Arlequín ("Harlequin"), from 1933; Mujer de pie ("Standing Woman"), 1933; Arquero ("Archer"), 1933-1934; Dédalo and Ícaro ("Daedalus and Icarus"), from 1934; Campesinas ("Peasant Women"), 1934; Clasicismo ("Classicism"), 1935; Niño miliciano ("Militia Boy"), 1936; Retrato femenino ("Female Portrait") and Torero ("Bullfighter"), both from 1937, among others.

Around the time of Primo de Rivera's dictatorship, Pérez Contel embarked on his career as a sculptor, which, for him, was always associated with painting and the passion for literature that he had harbored since adolescence.

As an activist in the F.U.E., he became friends with Antonio and Manuela Ballester, José Renau, Francisco Badía and Francisco Carreño. By 1931, Pérez Contel was already participating in a collective exhibition organized by the Valencian Republican Group.

In 1929, Pérez Contel's classmate José Renau had published a text –“A raíz de la Exposición de Arte de Levante” or “On the Exposition of Art in Levante”–, in which Renau demands an urgent change in the budget allotted for art, appealing to a renewed awareness aimed at rethinking and modernizing methods and procedures, and making an urgent wake-up call to plastic artists to define their social function in the context of the times. Renau advocated a less bourgeois art with an active role in the process of social change and aimed at reinforcing the revolutionary consciousness of the common people. All of this presupposed a serious political commitment from artists, so that art was necessarily linked to politics as an instrument for transforming society.

As someone who shared these opinions, in 1932, Pérez Contel created the piece *El martillo neumático* (“Jackhammer”), in which the development of social consciousness and a concern for mankind are evident.

In 1933, he exhibited work in two collective shows; “Arte de Vanguardia” (Avant-Garde Art) at Sala Blava, and “Arte Novecentista” (Noucentisme Art) at Valencia's Ateneo Mercantil. In that same year, he also had a solo exhibition at Sala Blava in Valencia that featured all kinds of works and styles, including oil paintings, drawings and sculpture, although the influence of Laurens' take on Cubism prevailed.

Having obtained a sculpture grant from the Valencia Provincial Authority in 1934 so that he could extend his studies in Madrid, Pérez Contel worked in the Second Republic's pedagogical missions.

In 1934, he moved to Paris, where he came into contact with the great masters of Cubism: Picasso, Léger, Braque, etc. –and also became a member of the revolutionary Association of Writers and Artists, meeting Aragon and Malraux, among others. Gorki's discourse on socialist realism influenced Pérez Contel's aesthetic ideals.

On his return to Valencia, Pérez Contel earned a one-year extension to his scholarship to study abroad thanks to the sculpture *Desnudo femenino* (“Female Nude”). In 1935, he became a cofounder and member of the editorial board of the magazine *Nueva Cultura* (“New Culture”), where he was in charge of layout and also published several drawings. Pérez Contel was the magazine's correspondent in Paris during the

year he spent in the French capital, and he also traveled to Brussels for the 1935 International Exposition.

In addition to these activities, Pérez Contel designed the pages of *Manual del miliciano* [“The Militiaman's Manual”] and illustrated *Canciones de guerra* [“War Songs”], a book by the musicologist Torner and the cover for *El hombre acecha* [“Man Lies In Wait”] a book of poetry by Miguel Hernández.

Pérez Contel produced a large number of war posters –that he did not sign– including the series *Recluta de Milicia* (“Militia Recruitment”), he worked for a wall newspaper called *Ofensiva* (“Offensive”), whose chief coordinator was his colleague and friend, Francisco Badía. The newspaper *Verdad* (“Truth”) also published Pérez Contel's drawings, distinguished with a five-pointed star. His “high-tension” drawings are invariably imbued with a Mediterranean spirit that is also, at the same time, modern.

Pérez Contel returned to Valencia in 1936 to teach drawing at the state middle school in Alzira, and he also taught at Valencia's Workers' Institute in 1937. He sent two sculptures to the Spanish Republic's Pavilion for the 1937 Paris Exposition and contributed drawings to Carlos Palacio's book *Canciones de lucha* [“Songs of Struggle”].

As a prisoner in Valencia's Modelo Prison after being convicted as an, “accessory to rebellion,” in 1939, Pérez Contel set up a plastic arts workshop along with other artists. There, he produced powerfully realistic sketches and small sculptural works depicting the day-to-day life of his fellow inmates. He also made some “maternity” carvings in wood.

Pérez Contel's artistic production takes nature as its emotional starting point in order to create a new nature that animates space.

Once he was freed from jail, in 1942, Pérez Contel worked as a ceramicist and sculptor of religious imagery.

Ignacio Pinazo Martínez (Valencia, 1883-Godella, 1970) predates Beltrán and his pupils. Pinazo was schooled in the art of drawing by his father, the painter Ignacio Pinazo Camarlench, I. Pinazo M. –as he liked to sign his work– traveled to Italy to perfect the art of sculpture, although it seems he actually ended up studying singing. Pinazo Martínez truly excelled in the genre of portraiture, which allowed him to flaunt his skill as a modeler. A follower of Julio Antonio's idea of rendering the faces of ordinary folk as racial prototypes, Pinazo Martínez's portraits, which flee from exaggerated beauty and folkloric excess, represent the best of his production. In this vein, his most outstanding works are the 1924 *Labrador valenciano ‘El tío Quico’* (“Valencian Farm Laborer

'Uncle Quico'") and the 1933 Romano. Alcalde de Benifaraig ("Romano. The Mayor of Benifaraig").

He was influenced by Donatello, Luca della Robbia and, above all, Michelangelo, and yet he did not follow in the footsteps of Rodin. Pinazo Martínez was interested in Baroque and –most importantly– Neo-Classical statuary, not to mention the imagery of Alonso Cano. Indeed, Pinazo Martínez's it was Neo-Classical style –in which he followed Canova to the letter– that brought him his greatest success. An able and eclectic sculptor, Pinazo Martínez's aesthetic aspirations did not connect with the intellectual ferment of the era in which he happened to live.

Another sculptor from the same generation was **Alfonso Gabino Pariente** (Valencia, 1894-1975), whose art was based on solid technical ability and an exceptional gift for sculptural portraits. Gabino was a winner at the 1934 National Sculpture Contest with a marble allegory of the Republic –Busto de la República ("Bust of the Republic"), from 1932– and again in 1935, both events were having been organized by the National Ministry of Education. In 1947, Gabino had a solo exhibition at Valencia's Sala Mateu. That same year, he also exhibited work at the Modern Art Museum in Madrid and was selected for the Exposition of Modern Art held in Buenos Aires. In his portraits –which include those of the architect Luis Matoses, the engraver Andrés Lambert, the 1933 Retrato de niña ("Portrait of a Girl"), the lawyer Alfredo Pastor, Inda Soler Villalonga, and the gallery owner and ceramicist José Mateu– Gabino managed to exquisitely render the spirits of his models, emphasizing their personalities.

Gabino's acceptance speech upon being admitted to Valencia's San Carlos Royal Academy of Fine Arts in 1974 was entitled *El retrato en la escultura* ("The Portrait in Sculpture"). Gabino died before he could finish a project to build a monumental fountain, an allegory of the Turia River and its irrigation channels, which was to have been placed in Valencia's Plaza de la Virgen.

A more contemporary artist is **Rafael Rubio Vernia** (Valencia, 1923-1986), who trained in the workshop of his father, the sculptor Rafael Rubio Rosell and in the classrooms of the San Carlos College. In 1942, the Valencian Provincial Authority awarded Rubio Vernia a grant to continue his studies in Rome, but because of Italy's involvement in World War II, the scholarship was canceled, replaced by a two-year stint in Madrid with the same objective. Of a classical inclination, Rubio Vernia cultivated a figurative style in his sculpture that was remarkable for its technical precision and sensitivity,

such as the work *El herrero y su familia* ("The Blacksmith and His Family"). When Rubio Vernia arrived in Jaén in 1951, he already had experience as a teacher of modeling, and he taught at the Jaén School, becoming its Director before moving on, 12 years later, to Madrid's number 1 School. Rubio Vernia's work there was prolific, producing sculptures with dense bodies, solid rounded heads and sharp still features like those of classical Greeks. Rubio Vernia also took on religious commissions.

Also born at the end of the nineteenth century, **Juan Bautista Palacios Chirivella** was a sculptor and carver of religious images who provided several decorative sculptures to the University of Valencia, and also taught at the Arts and Trades School in Melilla. Emblematic of his portraiture skill is the 1932 work *Retrato de la señorita Elisa Andreu (a los 14 años de edad)* ("Portrait of Miss Elisa Andreu At Age 14"). As far as his religious work, the smallest crucifix image among those included in Valencia's waterside Easter processions, the *Santísimo Cristo del Perdón*, is attributed to Palacios and belongs to the parish of *Nuestra Señora de los Ángeles*.

THE PAST IN FLAMES: ICONOCLASM IN SPAIN BETWEEN 1931 AND 1939

Maria Thomas (*University of Exeter*)

INTRODUCTION

During the days following the 17th-18th July 1936 military coup, a group of villagers from Cuevas de Almanzora (Almería) seized a statue representing Our Lord on the Column, known locally as El Amarrao. The villagers tied a rope around the statue's neck and dragged it through the streets. A crowd of local people gathered to follow this last journey of Christ, beating the statue with sticks and showering it with a hail of stones. By the time this satirical procession arrived at the headquarters of the newly formed local committee, the Christ figure was "completely destroyed."¹ A little over two months later, on September 29th, some residents of El Hoyo de Pinares (Ávila) organized a parody of a procession with a granite crucifix on local patron saint's day. They dragged the huge cross from the parish church to the town hall, which had become the headquarters of the local committee. One local man, dressed as an altar boy, threw the crucifix from the top of the balcony above into the street below, reducing it to a mound of splinters.²

These two episodes of the parody, attack and destruction of religious images, which occurred two months and six hundred kilometers apart from one another, provide some typical examples of the wave of iconoclasm that enveloped most of Republican zone during the first months of the Spanish Civil War. The conditions that allowed this collective attack to be unleashed against the external manifestations of Catholicism were generated by the military coup of the 17th-18th July 1936. The uprising, organized by a group of army officers against the Government of the Second Republic, plunged the republican state into chaos and very seriously compromised its control over the army and security services. Power, fragmented and radically decentralized, passed into the hands of groups of armed workers, local committees and militias. These workers, suddenly and unexpectedly, became the protagonists of a spontaneous revolution that attacked the property and people associated with the military rebellion,

the political right and the dominant powers within their communities (Ledesma 2010: 83- 133).

One of the main revolutionary targets was the Catholic Church, assailed consistently and furiously in almost all regions of the Republican zone. Nearly 7,000 members of the clergy were killed in Republican Spain during the war, and their aggressors—largely urban and rural workers—perceived them as the rebels' collaborators, ideological enemies and symbols of the old pre-republican order. Most of these clergy members died during the first six months of the conflict, before the Republican government could regain control of the mechanisms of justice and rebuild its security forces. This physical violence against the clergy was accompanied by the iconoclastic practices described above: mockery, demolition and burning of religious objects and buildings (Montero Moreno 1961: 762). The current text will focus on this iconoclastic action, exploring the reasons, logic, beliefs and collective identities that lay behind it. To this end, three fundamental issues will be addressed: attempts to remove religion from public spaces; the "re-symbolization" of religious buildings and objects; and the often selective nature of the iconoclasm.

FLAMES, HAMMERS AND CHISELS: ERADICATING RELIGION FROM THE LANDSCAPE

The iconoclasm that enveloped Republican Spain at start of the Civil War can only be understood in the context of the battle to secularize public spaces that was carried out by politicized workers, who became increasingly anti-clerical during—and even before—the antebellum period of the Second Republic (1931-1936). During the first third of the twentieth century, the social changes brought about by industrialization and by migration from the countryside to the city had generated a consolidation and politicization of existing anti-clerical attitudes among workers. This collective anti-clerical identity was mainly based on a rejection of the clergy's alliance with the elite and with the repressive

¹ Archivo Histórico Nacional, Causa General (AHN, CG) legajo 1164-1: Almería, pieza 10, exp. 2/152.

² Archivo del Tribunal Territorial Primero de Madrid (ATTPM), Consejo de Guerra 5537/1102.

regime of the Restoration Monarchy (1874-1931), as well as the Church's ability to control many aspects of everyday life (Thomas 2014a: 112-13). The social and cultural power of the Church was reinforced by its dominant presence in public spaces, which was evident in buildings, street names, monuments and religious processions. Starting in the first decade of the twentieth century, episodes of collective iconoclastic action, such as the stoning and burning of churches, became recurrent features of the landscape in many parts of Spain, as did street skirmishes between Catholics and anti-clerical groups (Cueva 2005: 31-50).

When the Second Republic was proclaimed in April 1931, an increasing number of workers with previous experience in collective iconoclastic action shared a deep animosity towards the institutional Catholic Church and a strong collective anti-clerical identity. Anti-clerical attitudes became more widespread and intense after 1931, when the fruitless secularizing measures taken by the first Republican government were overtaken at a local level by iconoclastic initiatives directed by workers. The goal of these initiatives was clear: to fight Catholic influence over education, rites of passage and public spaces. After 1931, mass democracy developed in Spain as a struggle between political Catholicism and a secularizing Republic supported by anti-clerical workers (Thomas 2014b: 63-98). At the height of July 1936, many of these workers, frustrated by the permanence –and even consolidation– of the Church's role, firmly believed that building the new social would require abolishing the Catholic Church's influence over the public sphere. The effects of the 1936 coup gave them an opportunity to take the initiative and implement this process (Casanova 2005: 171-202).

Those who used iconoclasm to try to eliminate the Church's public presence after July 1936 came from a wide range of different political backgrounds. For the most part, they were associated with politically heterogeneous groups (militias, committees, patrols, etc.) that had been organized in haste following the coup. Many came from the Republican side of the political spectrum and from the left; they had been active members of the socialist or anarchist unions, or –less frequently– members of one of the republican parties or of

the Spanish Communist Party. However, for a significant part of these iconoclasts, the actions of 1936 were their first political experience. Although most belonged to the urban and rural working classes, participation of more affluent sectors of society in these iconoclastic actions was also significant (Ledesma 2003: 243-44; Thomas 2014b: 129). Given this politically and socially variable background –and in a country with a marked regional diversity– the uniformity with which religious property was attacked throughout most of the Republican zone is remarkable.

Throughout Republican Spain, iconoclasts attempted to eliminate every last trace of the physical and cultural influence of Catholicism from the public spaces within their communities. In the towns, villages and city neighborhoods, local people and militiamen extracted religious objects from the churches. Confessionals, benches, statues and images were piled up, doused with petrol and publicly set alight. In the village of Bentarique (Almería), for example, after the military coup, neighbors torched the local church's ornaments, vestments and images. Thereafter, a group of militiamen searched the town, house by house, throwing religious paintings into the street and burning them in front of their owners.³ Such actions occurred almost everywhere in the Republican zone, mostly during the first few weeks after the coup. Despite the geographical distance and the lack of co-ordination between the people involved in these actions, their behavior was very similar. The only exceptions to this pattern were the Basque provinces of Guipuzcoa and Vizcaya, which were not affected by anti-clerical violence or iconoclasm. This situation was a consequence of their strong religious faith and their respect for the clergy, both of which were deeply rooted in Basque community life (Ledesma 2009: 34; Montero Moreno 1961: 763-64).

The fierce and elaborate nature of many of these iconoclastic acts reinforces the theory that participants believed eliminating the Catholic Church was necessary in order to ensure the success of the revolution, and the creation of a new secular society. This logic explains why the Madrid Cathedral was burned by militants on seven separate occasions, or why the residents of Vallecas (Madrid) torched the rectory of their church three times during the war.⁴ It also explains the

³ AHN, CG File 1164-1: Almería, piece No. 10, exp. 2/151.

⁴ Diocesan Archive of Madrid, Diocesan Religious Persecution Re-organization (ADM, PRRD), Box 4/3, accounting for the murdered priests; Box 1/48; third set of reports.

action of the residents of Antas (Almería), who walked eight kilometers there, and back, under the hot August sun for the sole purpose of burning down a shrine dedicated to the town's patron saint.⁵ In many places, those religious objects that did not succumb to the flames were thoroughly destroyed by other means. Altars and statues made of marble and granite were slowly and meticulously reduced to nothing but powder, using chisels, picks and hammers.⁶ In Almería and Madrid, colossal monuments dedicated to the Sacred Heart of Jesus were blown up with dynamite (López Martín 1993: 142; Thomas 2014b: 198). Quite often, the parish archives and property were burned along with its religious objects, clearly demonstrating that the goal was to eliminate all sources of repression and inequality in this revolutionary conflagration. This destructive *tabula rasa* was intended to wipe the slate clean of the past in order to rebuild a new public space and create a new system of social relations (Graham 2002: 86).

RECONFIGURATION, RE-SYMBOLIZATION AND "CREATIVE DESTRUCTION"

These forceful and highly destructive attempts to rebuild society from the ground up should be understood in the context of the frustration and bitterness generated between 1931 and 1936 due to the ineffectiveness of the Second Republic's efforts to secularize and modernize. For many of these iconoclasts, the anti-clerical revolution of 1936 was an unmistakable attempt to build the secular political and social order that republican governments had proved incapable of creating. This was evident in the actions taken to eliminate religion from public spaces described in the previous section, but also in the new uses and meanings allocated to religious objects and buildings. In many localities, ecclesiastical buildings – scrupulously stripped of all their Catholic imagery – were transformed into spaces of practical use for the revolution and the Republican war effort, or to serve the cultural and educational needs of the new society under construction.

In many communities, churches were reconverted into barracks and venues for recruiting militia members, while church towers were used as anti-aircraft surveillance posts.⁷ Hospitals for wounded soldiers and civilians or refugee shelters were established in other church buildings.⁸ Churches, convents and presbyteries also became centers for the organization of industry, agriculture and commerce, meeting places for various collectives, stables, shops, markets and warehouses (Souchy Bauer 1982: 35-50). Although the reutilization of religious property was driven by practical considerations, it also conveyed the collective revulsion that the working classes felt towards the exorbitant display of Church wealth, most especially visible in religious processions. In addition, and perhaps most importantly, allocating new uses to Church property was a euphoric show of worker's newly acquired power. These "proletarianized" religious buildings provided a clear and highly visual demonstration of the rejection of traditional Catholic values – based on hierarchy and order – and their replacement by the proletarian and egalitarian values of the revolution. (Ealham 2005b: 187-88).

This intentional and scathing symbolism was also evident in the "proletarianization" of religious objects that many revolutionaries considered extravagant and useless. Church bells were melted down to make weapons, marble slabs were used to pave political centers, baptismal fonts were used as cattle troughs and wooden statues were used as firewood for cooking. Militiamen drank wine from chalices or used them for shaving. Women, whose power still resided primarily in the domestic sphere, used vestments and altar cloths to make footwear, clothes, aprons and militia uniforms (Thomas 2014b: 179). This transformation of the symbols of Catholic hegemony into practical everyday objects allowed the workers to build and proclaim a new reality, free of the repression, hierarchies and authorities of the past.

In addition to responding to the logistic and practical needs of the revolution and the war effort, this "creative

⁵ AHN, CG File 1164-1: Almería, piece No. 10, exp. 3/222.

⁶ See AHN, CG File 1164-1: Almería, piece No. 10, exps. 2/120, 2/147; ADM, PRRD, Box 6: Locations: Tetuan.

⁷ See ADM, PRDD, Box 1/48; third set of reports; AHN, CG Bundle 1164-1: Almería, part No. 10, exps. 2/369,3 / 170.

⁸ ADM, PRDD, Box 4/37, Account of buildings; AHN, CG File 1557-2: Madrid, part No. 10, exp. 5/256; Documentation Centre for the Historical Memory (CDMH), Photographs -Kati Horna-: 49, 51, 52, 217.

destruction” led to the construction of a new social, cultural and educational sphere (Ealham 2005b: 187). Throughout the republican zone, churches adopted new secular identities and became cinemas, schools, libraries, theatres and community centers. In Alcoy (Alicante), the local committee built a municipal Olympic-sized swimming pool using stone blocks taken from the walls of the city’s main church (Ors Montenegro & Santacreu Soler 2006: 91). In the town of Alcalá de Henares (Madrid), the Women’s Antifascist Centre was established in the church of Las Siervas de María, while the convent of Servicio Doméstico, in Almería, was turned into a soup kitchen run by anarchists.⁹ After the war, the parish priest of Colmenarejo (Madrid) reported that the parish church had been, “transformed into a magnificent cinema salon and theatre.”¹⁰ The rectory of the church in Canjáyar (Almería) was used as a school and a residence for the teacher.¹¹

This cultural, social and educational reutilization of church property helped forge new ties within communities based on a shared proletarian and anti-fascist identity. At the same time, secular schools installed in ecclesiastical buildings were a forceful and immediate solution to an issue that the republican government had tried unsuccessfully to resolve between 1931 and 1933: the Catholic Church’s control over the education system. Again, workers were laying the foundations of the secular society that had not materialized during the antebellum republican period, and they did so through the literal and symbolic expulsion of the Church from the center of society.

“THE RED CHRIST”: ICONOCLASM AS A SELECTIVE PHENOMENON

It would seem, then, that the most common destination of religious objects after July 1936 was almost complete obliteration, or creative proletarian “recycling”. As we have seen, these two tactics demonstrated the desire to establish a new society and a public sphere free of the influence of Catholicism. These actions also drew a sharp contrast between the opulence and uselessness of religious objects and the

new revolutionary proletarian reality. However, iconoclasm was not a universal and uniform phenomenon. There were numerous occasions when would-be iconoclasts saved religious objects from the flames, the hammer and the chisel. This protection occurred for a variety of reasons. In some cases, the people involved believed that the objects in question had authentic cultural or historical value (Fernsworth 1957: 198; Ealham 2005b: 126-28). In one church in Barcelona, for instance, British writer Ralph Bates volunteered his knowledge of art history to help a group of iconoclasts who wanted to save, “anything that possibly has artistic or secular value.” His advice helped arsonists separate works of art from worthless imitations (Langdon Davies 2007: 141-43). Also in Barcelona, in late July, while searching the home of political Catholic writer Maurici Serrahima, the leader of the Iberian Anarchist Federation’s patrol demolished a statue of Saint Francis explaining that, “We are smashing this...because we know it’s a plaster reproduction. Were it the original in wood we certainly would not break it, for it is a work of art.” (Fraser, 1979: 153).

Protecting works of art was as much a tool of revolutionary social construction as was its opposite: iconoclasm. Many artworks –including religious ones– survived because militants interpreted them as part of the heritage of the new society under construction. In many cases, this art was submitted to commissions created by municipal authorities in order to protect cultural heritage (Alvarez Lopera 1982: 59-69; Cabañas Bravo 2007: 53-55). In Madrid, the Commission for Confiscating and Protecting National Artistic Treasures (Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico) transformed a series of church buildings, including the church of San Francisco el Grande. These buildings became warehouses where rescued works were protected and meticulously catalogued (Renau 1980: 93; Argerich and Ara 2009: 27-35, 43-44, 296; Spender, 1974: 141-2). In Catalonia, the Generalitat’s Department of Culture, which worked from the start of the conflict to recover art objects from churches and convents, received and classified, “piles

⁹ ADM, PRRD, Box 1/4, Parish Reports; Military Tribunal Archive of Almería (ATTMA), Report 81/137-A, Juan del Águila Aguilera/Francisco del Águila Aguilera.

¹⁰ ADM, PRRD, Box 1/23, Account of the actions of the presbyter, Don Crescencio Gutiérrez Caridad.

¹¹ AHN, CG File 1164-1: Almería, piece No. 10, exps. 2/304, 2/480.

of saints and virgins, crucifixes and paintings and carvings," many of which were stored in the isolated Pyrenean village church of Olot or placed in public museums (Langdon Davies 2007: 139; Romero 2009: 210-11).

The desire to preserve artistic heritage, however, was only one facet of the selective nature of the iconoclasm of 1936. In a culture still saturated with religious references, ideas and discourses, it is perfectly possible that the inclination to protect certain religious objects was inspired by existing faith among people who were strongly anti-clerical but not necessarily anti-religious. Many people who repudiated official religion still participated popular religious rites, maintaining a personal and communal devotion to saints, shrines and local symbols. This trend was especially pronounced in rural areas, where many associated local devotional symbols with community life, socializing and traditional customs, rather than with priests and the institutionalized Church (Callahan 2000: 268; Schubert 1996: 151-58).

This local devotion explains why iconoclasts often saved community symbols of faith. In Vélez Blanco (Almería), for example, a local woman who had witnessed the burning of the town's religious objects rescued the image of Beatriz de Silva (Founder of the Order of the Immaculate Conception) from the flames, claiming the image would protect her son from the "evils" that were to come.¹² In the nearby village of María, some local people burned Church ornaments in September 1936. However, the leader of the local committee rescued the figure of the city's patron, the Virgen de la Cabeza, and kept it hidden in the family home until the end of the war.¹³ Local devotion also explains why, as Manuel and Carlos Sevilla Corella pointed out, in Valencia, "anti-clerical attacks were mostly directed against the temples of the Church, not against the chapels of popular devotion" (2012: 73). Even so, after the military coup, the main targets for iconoclasts in the capital of Valencia included the Basilica de la Mare de Deu dels Desemparats, as well as buildings such as the La Seu Cathedral and the magnificent Church of Sant Joan del Mercat.

Indications of this residual religious faith were also present in the forms of destruction employed by iconoclasts. There is no doubt that the way many iconoclasts interacted with the objects that they annihilated indicated a certain

degree of belief in their sacred power. Statues were "defeated" in simulated bull-runs, ridiculed, "executed," beheaded, beaten or thrown to the ground from great heights (Collier 1987: 150-61; Carreras 1939: 99; Thomas 2014b: 221-26). On the one hand, this behavior indicated a tendency to personify religious objects. Statues and icons were treated, not as lifeless and powerless lumps of wood or stone, but as if they were people. This treatment suggests the existence of a true spiritual connection between the iconoclasts and the icons. Moreover, the frantic and highly ritualized nature of this destruction indicated a collective desire to, publicly and conclusively, demonstrate the impotence of these objects that had once been proclaimed sacred and untouchable. These actions, which sought to prove that divine power was incapable of saving these objects, give weight to art historian David Freedberg's assertion that those who, "assail images do so in order to make clear that they are not afraid of them, and thereby prove their fear" (Freedberg 1991: 418).

These indications of a certain degree of faith in religious symbols have led some observers to interpret these acts of iconoclasm as "acts of faith," or attempts to purify a Church that the iconoclasts saw as an ally of the elite (Serrahima in Fraser, 1979: 153). According to this interpretation, many iconoclasts attacked an institution that—in their opinion—had betrayed true Christian values. This criticism of the Church's "betrayal" had long been part of the popular anti-clerical discourse. It had also featured prominently in the printed and oral rhetoric of socialist, republican and anarchist organizations since the late nineteenth century (Alvarez Junco 1985: 284-95; Brennan 1969: 189-90; Langdon Davies 2007: 134). The idea that these iconoclastic attacks were driven by a desire to purify and reform is reinforced by the way in which iconoclasts appropriated religious symbols in order to endow them with political significance. Two years before the start of the war, during the revolution of October 1934, residents of Bembibre (León) saved a statue of Jesus from the flames of their burning church, displaying it on the square with a sign that read: "Red Christ, we did not burn you because you are one of us" (Alvarez Junco, 1985: 287). After July 1936, in a church on Calle Alcalá in Madrid, militiamen dressed a statue of the Infant Jesus in a militia uniform and exhibited it with a

¹² AHN, CG File 1164-2: Almería, piece No. 10, exp. 4/304.

¹³ AHN, CG File 1164-2: Almería, piece No. 10, exp. 4/328; ATTMA, Court-Martial 224/2088

sign that read: "I used to be a fascist, now I have become a communist" (González Posada 2011: 58; Montoliú Camps 1998: 77). In addition to the ethical condemnation of the Church's betrayal, this transformation of religious objects demonstrates how religious codes of thought were transmitted to secular political movements.

CONCLUSIONS

In 1976, Valencian artist Josep Renau, Director General of Fine Arts between 1936 and 1939, pondered the reasons why "the images that existed in museums" had been spared the destructive fate suffered by religious objects in 1936. Renau came to the conclusion that, "people saw these images as saints, not works of art, which was a testament to their cultural indoctrination" (Renau in Millas 2015: 505). As noted earlier, acts of iconoclasm before and after 1936 were committed by a heterogeneous collection of actors and fuelled by numerous overlapping motives and collective perceptions. On the one hand, the iconoclasts' proven dedication to eliminating all traces of Catholic symbolism in public spaces indicates an attempt to put an end to the overwhelming influence of the Church in order to remake society from below. These iconoclastic actions were driven by frustration with the Second Republic's failure to modernize Spanish society, and especially with its unsuccessful attempts to secularize education and public spaces. The "creative destruction" that iconoclasts applied, converting religious spaces into logistical, social and cultural centers to support the revolution and the war effort, further demonstrate this attempt to build a secular, modern society that the Republic had not been able to deliver to its citizens.

However, these attempts at political and social modernization did not mean that the iconoclasts completely rejected religious ways of thinking. As Renau's comment indicates, many iconoclasts "saw saints" in the objects they attacked, which explains why local objects associated with popular religion were often saved from destruction. Moreover, in a context in which Catholicism was still culturally dominant, the frantic and harsh methods used by iconoclasts to eliminate the targets of their rage indicated an emotional and spiritual link between the iconoclasts and icons, and a possible belief in the sacred power of those symbols. The "re-symbolization" of religious objects suggests that the iconoclasm of 1936 was, at least in part, provoked by, "the disappointment of someone who believes and loves and is betrayed," a recognition that the Church had failed in its mission to the poor and needed

to be cleansed of its materialistic sins (Serrahima in Fraser, 1979: 153). In a context of accelerated modernization and mass political mobilization, the iconoclastic attacks of 1936 also demonstrated the process by which beliefs, ways of thinking and Catholic discourse were transposed to ostensibly secular political movements. For many iconoclasts, then, the revolution of 1936 was a doorway to a new society, even a new religion.

POPULAR CULTURE, TRADITION AND MODERNITY: THE FILM INDUSTRY IN SPAIN DURING THE SECOND REPUBLIC

Marta García Carrión (*University of Valencia*)

The first film screenings in Spain were held some 35 years before the proclamation of the Second Spanish Republic in 1931. In those three decades, cinema had evolved from a fairground attraction in order to become a recognized art form as well as a consolidated mass entertainment industry. By 1935 there were over 2,700 permanent movie theaters in Spain, not counting traveling exhibitions and alternative screening venues. These permanent theaters offered a total of over one and a half million seats, which means there was one movie theater seat for every 16.3 inhabitants. More than 450 of these movie theaters were located in the Valencian territory, making it one of the regions with the greatest density of cinemas. Over the preceding decade, movie theaters had established themselves as one of the public's favorite leisure spots, and the competitive price of a movie ticket compared to other types of entertainment made it a very popular recreational activity. The film business moved tremendous amounts of money, and few could doubt its social influence or the fascination aroused by everything to do with the world of celluloid. For the cultural elite and the vast majority of intellectuals, film was no longer just a fun pastime for kids; it had become the language of modernity.

The new political regime established during the Republic had a rather limited impact on the film world in Spain. It has almost become cliché to affirm that the republican governments were not especially sensitive to the film business. But the fact is that, as a very timid response to the industry's demands, these governments did implement certain measures aimed at regulating the business, and they even passed a few protectionist regulations. The so-called Consejo de Cinematografía, or Film Council, was the most serious attempt to create an agency in charge of film policy. However, its existence was merely virtual, because the Council never actually managed to carry out any activities. So, the political change was a lot less decisive for the film world than the real revolution that had begun years earlier in the industry itself and in the filmic language.

THE SCREENS TALK! THE CHALLENGES OF TALKING PICTURES

In the late 1920's, the still young art form of film confronted one of the greatest transformations in its history: the

introduction of sound film. *The Jazz Singer* (1927) is often cited as the first production to introduce this new way of making, watching and listening to movies, even though, over the preceding years, various different formulas for incorporating sound in the filmstrip had been tested. In fact, as early as May 1926, Valencia had become one of the first cities in the Spanish State to host an exhibition of one of the many systems of talking pictures. The presentation was held at the Lírico Theater and organized by Armand Guerra. Despite conflicting reactions to sound film among professionals and fans alike, the fact is that, before long, it became clear that "talkies" were here to stay. In just a few years, the film industry had to confront a large scale transformation that required major investments, both in production (studios, equipment, technicians) and in exhibition. The high cost of refurbishing venues in order to project sound film made many exhibitors reluctant to make the change, and, because of this, during the early days of the Republic, "silent" and sound movie theaters coexisted. Among the latter, there were also various different solutions offered for exhibiting films in languages that Spanish audiences did not understand. In the early years of sound film, the North American industry's strategy was to produce "talkies" in Spanish for the Spanish-speaking market. With a few exceptions, these versions were not well accepted by audiences in Spain, and most film and cultural critics were outright hostile towards them, especially because of the use of South American actors (and, hence, accents). In addition to these Spanish versions, other alternatives for translating films made in other languages included subtitling and dubbing, which became increasingly widespread over the 1933-1934 season.

Due to a lack of adequate infrastructure for producing sound films in Spain, there was a significant time lag between the introduction of sound film screenings and the first autochthonous productions. In this sense, the most noteworthy fact about the early 1930's is that there was virtually no activity in production centers in Spain. Spanish companies interested in producing sound films had only two options: they could either shoot at a European studio, or add sound after the film had been shot. To make matters worse, many of the Spanish industry's technical and creative crewmembers at time were working abroad. In 1932, Orphea Studios, the first film production

sound stage in Spain, opened in Barcelona and Spanish production was thus reactivated. That same year marked the founding of Cinematografía Española Americana, SA (CEA), and construction began on Estudios Cine Español, SA (ECE-SA), with the idea of building a “Spanish Hollywood”. They began producing films in 1934. In response to the growing demand for Spanish films, these studios were soon joined by Iberia Film (later Cinearte), the Ballesteros Tona Film Studios, in 1933; and, in 1935, by Chamartín Studios, Lepanto Studios and Trilla-la Riva. Production activity gradually became more regular with companies such as Star Films, Exclusivas Diana, UCE, Ulargui Films, Index Films, Producciones Cifi, Seleccion Capitulo, Iberia Films, Filmófono and Cifesa.

As Andrés Carranque de Ríos so acidly satirizes in his 1936 novel *Cinematógrafo*, making films in Spain was not at all easy in those days. Given that there was no regular film production in Spain until about 1934, and that the start of the Civil War interrupted the normal development of the industry (though not film production itself), very few films were produced during the years of the Republic. Nevertheless, the 1935 and 1936 seasons have been heralded as a “Golden Age” of Spanish cinema thanks to the intense production activity during that period; and, especially, because of the box office success enjoyed by the films produced in those two years. Among the many production companies that existed, Cifesa, which was based in Valencia, was especially successful. With 10 films, Cifesa managed to consolidate the first great Spanish film production company, following the model established in Hollywood. Another company, Filmófono –founded by Ricardo Urgoiti and with Luis Buñuel as the head of production–, made 4 rather respectable films based on popular scenarios and targeted at the commercial circuit that also did fairly well at the box office.

And so, during the years of the Republic, Spanish film screens started talking. And they did so mostly in Castilian, the only peninsular language with a representative presence in these films. The movie industry reproduced the logic of the nation State and envisioned a national audience, thereby condemning minority languages to exclusion. Films such as *El faba de Ramonet* (J. Andreu, 1933), shot in Valencian; *El café de la Marina* (D. Ciruela, 1934) of which two versions were created, one in Castilian and one in Catalan, and the version of *Bric-a-brac et cie* dubbed into Catalan were exceptions in a context in which, overall, Castilian was the language used to produce and dub films. Although the political and cultural climate of the Republic helped foster a revival of cultural

works created in other languages, sound films only served to reinforce the hegemony of Castilian.

CINEPHILIA IN TIMES OF POLITICAL CHANGE

Years earlier, film had already been legitimized as an art form, and, therefore, as an object of reflection, both with regards to aesthetics and as far as its role in society and its capacity to effect change. Names like Juan Piqueras, Luis Gómez Mesa, Guillem Díez Plaja, Josep Palau, Manuel Villegas López, Mateo Santos and Florentino Hernández Girbau played decisive roles when it came to promoting film criticism, aesthetic theory and the use of film as a weapon for political revolution—from various different platforms. On the other hand, the politicization of the cultural world in Spain starting in 1930 also included film culture. Political content made it on to the pages of certain film publications, particularly in magazines such as *Popular Film* and *Nuestro cinema*, and the reverse was also true, as the political press began covering film. Soviet cinema was the standard-bearer for the Spanish left –with the exception of certain anarchist groups–: amidst the expectations of change generated by the Republic, Soviet films were pitted against North American movies, reflecting the conflict between socialism and capitalism. The fact that –until the Popular Front’s arrival– the governments of the Republic did not completely eliminate censorship of Soviet films was a disappointment for many. For Catholic sectors, the cinema’s immorality was still the main issue of concern, and various media outlets –for instance the publication *Filmor*– made a point of offering Catholic viewers guidance as to which films were suitable and which might be harmful. The most ambitious film-related activity carried out by Catholic groups was the creation of Ediciones Cinematográficas Españolas, SA, a production company with connections to Acción Española and *El debate* (Spanish Action and Debate) and led by José María Pemán and Ángel Herrera Oria. The company’s mission was to promote films with a nationalist slant that defended Catholic morals.

One matter that generated intense debate during the years of the Republic was the use of film for educational and cultural purposes. This question had been raised practically from the moment film was born; but, in the 1930’s, interest in the matter increased noticeably with the publication of specially dedicated books and significant coverage in the specialized press. Very few of these reflections about educational film were ever put into practice. The most systematic use of films for educational purposes was carried out

by the Educational Missions, which organized traveling film exhibitions. Another initiative worth mentioning was Barcelona's Film Services Department, which organized traveling film screenings at some of the most important municipal and regional government schools.

The love of film was widespread throughout society, and this love continued to grow with the advent of talking pictures. The circulation of specialized film magazines played a key role in consolidating the popularity of cinema. About seventy film magazines were in circulation during the years of the Republic, and their quality in terms of graphics and contents was impressive. Magazines launched years earlier, such as *Arte y cinematografía*, *El cine* and *Popular Film* continued to be published. These were later joined by such outstanding titles as *Films Selectos*, *Cinema*, *Nuestro Cine*, *Cine-Art*, *Cine español*, *Sparta*, *Cinegramas*, *Cinema Variedades*, *Proyector* and *Cine-Star*. The circulation of these magazines and the inclusion of film sections in the general, cultural and political press established a space for learning about films and cultivating a love of cinema. Furthermore, the specialized film press played a key role in spreading the cult-like worship of movie stars, who had now become true cultural leaders and icons of modernity. These magazines allowed fans to keep track of every event in the lives of their favorite actors, learn about their tastes and lifestyles, collecting their photos and autographs, and even dreaming about becoming screen actors themselves by participating in talent contests with their photos. Alongside Hollywood stars (from Garbo to Chaplin, Gary Cooper or Shirley Temple), names like Imperio Argentina, Miguel Ligeró, Juan de Orduña, Raquel Rodrigo and Rosita Díaz Gimeno enjoyed extraordinary popularity and constituted a national star system promoted by Spanish production companies.

Aside from popular film fandom, other models of film-loving behavior were forged along more artistic lines. Film clubs emerged as exhibition venues that offered an alternative to commercial circuits, screening films that were not included in distributors' catalogs: films were distinguished from commercialized mass entertainment and became objects of art. In fact, by and large, the film club was a way to appropriate a means of popular entertainment and turn it into a cultured practice by gathering a community of viewers that was, by definition, limited to the search for different points of view, from the pedagogical to the aesthetic or political. During the years of the Republic several film clubs were active in Madrid, Barcelona and Valencia, though they were by no means as popular as in other European cities, like Paris, for example.

IN SEARCH OF A NATIONAL AND POPULAR CINEMA

Any attempt to summarize Spanish film production during the republican years would be over-simplified and probably unsatisfactory. Even so, we can undoubtedly affirm that the bulk of this production was composed of commercial and entertainment films, a far cry from the expressive avenues of the avant-garde or political content. Nevertheless, it is worth mentioning the emergence of less commercial projects, including documentary films, as exemplified by the work of Fernando G. Mantilla and Carlos Velo, as well as Luis Buñuel's hard to classify film *Land Without Bread* (1933). The 1930's were also witness to the development of amateur cinema, small format films used as vehicles for research and communication. Amateur film became especially popular in Catalonia, where it was associated with photographic institutions and hiking clubs like the Centro Excursionista de Cataluña (Catalonia Hiking Club), which created a new filmmaking sub-section in early 1931 that organized many activities.

Continuing with the trend that began in the previous decade, film production in Spain was marked by the effort to create a national cinema, a cinema that could obtain public support and connect with Spanish "traditions" and "essence". And so, cinema established an intense dialog with other manifestations of the national popular culture, such as the world of bullfighting, short plays, popular novels, the Spanish light opera called "zarzuela", light song and flamenco. In this sense, it is worth noting that there was still a certain continuity with silent film genres; and, in fact, several remakes were produced of titles that had premiered on the screens in previous years: *El negro que tenía el alma blanca* (B. Perojo, 1934), *Nobleza baturra* (F. Rey, 1935), *La hermana San Sulpicio* (F. Rey, 1934), *La verbena de la paloma* (B. Perojo, 1936), *El cura de la aldea* (F. Camacho, 1936), *Currito de la Cruz* (F. Delgado, 1936) and *Rosario la Cortijera* (L. Artola, 1935) are just some examples. Of course, sound film changed narrative film forms, and the films made within Spain's borders were no strangers to these developments in the film industry. As was the case elsewhere in Europe at the time, North American films became the inevitable model for Spanish cinema because of their hegemony on the screens and the success of the Hollywood industrial system. Some Spanish films expressly addressed Hollywood's appeal, as was the case with one of Edgar Neville's first works, *Yo quiero que me lleven a Hollywood* (1931), or with the popularity of genres ranging from adventure and horror to gangster films, as in the trilogy of comic short films

co-created by Eduardo García Maroto and screenwriter Miguel Mihura: *Una de fieras* (1934), *Una de miedo* (1934), *Y ahora... una de ladrones* (1935). It is obvious that the narrative models for North American commercial film, and particularly the musical and the comedy, had a huge influence in Spanish film production, as did European productions ranging from the German musical to films by directors such as René Clair. However, the creative horizons, spaces and themes referred to Spain and the culture defined as "national", with some successful exceptions such as Benito Perojo's films *Crisis mundial* (1934) and *Se ha fugado un preso* (1934). In this sense, films produced in Spain were not much different from those of other European cinemas, which were also trying to forge their own identity based on their own cultural traditions.

Resorting to regional customs and folklore, especially from the region Andalusia—but also from Aragon and so-called "typical" Madrid *casticismo*—, was a constant in some of the most popular films during the Republican period. Moreover, with the advent of sound film, folklore and elements of Spanish theater or *zarzuela* took on a new role and assumed a greater presence in film language. We should highlight the work of directors such as Florián Rey, Benito Perojo, Jean Gremillon and Luis Buñuel—who did not appear in the credits but was the executive producer and de facto director for many of the films produced by Filmófono—for their use of narrative devices and photographic effects. And we should also point out the commitment of production companies such as Filmófono and Cifesa that invested whatever resources were necessary in order to produce films of remarkable technical quality. *La Dolorosa* (J. Gremillon, 1934) and *La verbena de Paloma* (B. Perojo, 1935) are two good examples of "zarzuelas" (light operas) that were adapted for the screen using modern film techniques. The Hollywood musical formula was combined with Spanish music and themes in films like *Morena clara* (F. Rey, 1936) and *El bailarín y el trabajador* (L. Marquina, 1936). Well-known couplet and flamenco singers such as Angelillo, and flamenco dancers like Carmen Amaya successfully crossed over to celluloid in films like *La hija de Juan Simón* (J. L. Sáenz de Heredia, 1935), *María de la O* (F. Elías, 1936) and *¡Centinela alerta!* (J. Gremillon, 1936), reviving Andalusian folklore in the process.

Most of these titles have now acquired a pejorative connotation, often referred to as "españoladas" or "typical Spanish acts". In fact, the debate around the idea of the "españoladas," as an excessively picturesque and falsified representation of Spanish identity, occupied a central space

in critical debates about Spanish cinema during the years of the Republic. But what is definitely true is that these films were not, for the most part, perceived as "españoladas" at the time, nor was the use of folklore or regional customs equated with a false or extravagant vision of Spain. It is surprising that these sort of representations were used to portray popular culture during the Second Republic, a period of cultural and political effervescence with a modernizing bent, and also coinciding with the precise moment that popular culture had begun to transform itself, especially in urban areas. Nevertheless, it is important to note that these films, which, from today's perspective, may at times seem to offer excessively stereotyped images of regional folklore and imaginary, do not necessarily have to be seen as outdated elements, or symptoms of a society afflicted by underdevelopment. We would also be fooling ourselves if we were to associate these films only with right wing or reactionary politics based on the affects of the filter that Francoism later applied. In the 1930's, these forms of cinematic portrayal could be interpreted as the legitimate representation of the "real" people of Spain, even from the perspective of the left. In fact, along with the music industry and radio, the cinema made possible to incorporate those representations to the modern mass culture and its transformations. Themes and icons that were familiar to audiences, understood as part of a national popular "tradition", adopted new forms that viewers enthusiastically welcomed.

The July 1936 military coup and the ensuing war changed the priorities and objectives of Spanish film production. Making propaganda was the main objective of film production in the territories on either side of the conflict, although this was sometimes done by resorting to commercial formulas, as in the case of *Nosotros somos así* (V. González, 1936). Even so, movie theaters in various territories around Spain showed hits from previous years, and Imperio Argentina or Angelillo's musical numbers were still part of the everyday life of a country at war.

IMMEDIATE LINE OF DEFENCE

Amador Griñó (*MuVIM Exhibition Director*)

*Each meter of the trench represents
the life of a comrade¹.*

The photographs by José Aleixandre presented here are, in the strictest sense, literal testimonies of the relics of defensive military structures: the trenches at the front in Valencia during the Civil War.

According to the dictionary, a trench is a ditch dug in the ground that protects soldiers from enemy fire or partly conceals them in order to enable them to fire at the enemy. It is basically a furrow or cut in the ground that slopes up on either side, like a path or a road. In essence, a trench is the path that winds around the boundary between the two sides at war and also serves to demarcate “no man’s land”, the area between the two sets of trenches.

These photographs were taken at the defensive line known as Línea Puig - Els Cara-sols, located about 12 kilometres from the capital and also known as Valencia’s Immediate Line of Defence. It was built as the city’s last line of defence and as a protective barrier in case the troops of the Levante Army were forced to retreat south. The line starts at El Puig Beach and ends at Cara-sols in Riba-roja.

The Republican Chiefs of Staff entrusted Sebastián Carrer Vilaseca, Lieutenant Colonel of the Corps of Engineers, with its construction, which began on July 22, 1938 and continued until the end of the war in 1939. A report issued by the Republican command describes it: “*The Puig-Los Carasoles Defensive Line (north-east of Manises). Up to the 11-km marking on the road from Valencia to Liria, the line incorporates a series of slight elevations that overlook the plains of the garden district, then it continues along La Cañada, across the River*

Turia and the road to Manises, leaving the Manises Reservoir behind; the line is backed by the mountain range through the hills of Los Carasoles, from where, if necessary, it may be continued upstream along the right bank of the River Turia.”²

The fighting never reached this line, because the advance of Franco’s troops was halted at the XYZ Line, which made it possible to perfect the Immediate Line’s quite singular design. The republican government’s intention was to resist long enough to negotiate an agreement with the other side based on Negrin’s 13-point proposal.³

During construction, “*thousands of men and women were recruited for the task; volunteers, prisoners and conscripts, where all organised to form the so-called Works and Fortification Battalions.*” In all, over 9,000 people were put to work on the various segments of the trench. It was a collective effort aimed at containment and protection.

In these photographs, we can appreciate a number of *sgraffito* slogans carved into the fresh mortar. Many of these were probably taken from or inspired by posters from the Republican public school system encouraging the line’s construction in order to defend Valencia with maxims such as: “By building fortifications and shelters, we’ll avoid much agony and become stronger,” or “Turn the whole country into a fortress. Do not leave an inch of land without defence!” or “Fortification Brigades. Let’s make Valencia unassailable.” Other inscriptions were more personal, ideological or even pornographic. In any event, these maxims reflect the soldiers’ level of awareness and the humanity of their authors.

José Aleixandre has taken it upon himself to research the defensive line’s construction. His work is certainly a historical document, but Aleixandre is primarily a photographer,

¹ Catchphrase reported in a study by Joan Antoni Vicent Cavaller and Estanislau Martínez *Inscripciones y grabados republicanos del chalet de la finca de Gil (La Vall d’Uixó): nuevas aportaciones*. [...] Above the phrase there is a schematic drawing of a man at work with a pick. No paint was used to create this inscription; instead it was made using a method similar to *sgraffito* to scrape the design on the wall. [...] Article published in *ORLEYL. Revista de l’Associació Arqueològica de la Vall d’Uixó*, Number 4, November 2007, pp. 105-129.

² Description given in a report by the Republican Military Command, entitled *Informe complementario al superponible escala 1:200.000 de la línea XYZ y posteriores*.

and aside from presenting his particular compositions, he has also chosen to display these works in colour, presenting the trenches just as they are today: completely degraded, restored or in ruins, overrun by weeds, like unhealed scars. The decision to use colour was not unintentional. Although he is well-aware of Renau's conviction that black and white confers a dramatic effect on the image that colour photography⁴ lacks, Aleixandre's use of colour makes the impact even more horrific, with the act of documenting more closely approximating reality. The verisimilitude achieved with colour photography brings us much too close to real life, and the result is that nothing is closer to death than life itself.

But these photographs do not present us with the actual terror of that fratricidal war; for literal photography, as Roland Barthes affirmed, immerses us in the scandal of horror, not in the horror itself, no matter terrible the images evoked may be. What we see here are the relics of those trenches, of those open wounds on the face of the earth inflicted by

a conflict that was more than just a struggle between two approaches to governing a nation and two worldviews; it was also, because of its own unique characteristics, the cruellest war imaginable: an armed confrontation between acquaintances, neighbours and family members, the result of which, inevitably, left permanent scars, as the wounds inflicted upon the citizenry will take generations to heal.

As Bachelard pointed out, let's not forget that *if a chance image fails to conjure a buzzing hive of aberrant images, a visual explosion, then there is no imagination*.⁵ These vestiges of defensive constructions are evocative precisely because of their intended purpose, leading us to imagine a series of universal dramas about the need to build trenches and the aftermath of war.

War, any war, is every war. We can never fail to take stock of the horror of armed confrontation and its consequences; and this is why it makes us shudder to think of the terribly disheartening premise put forward by Immanuel Kant

³ There were three lines of defense: Line XYZ, the Intermediate Line and the Immediate Line. The Immediate Line was organized into various centers of resistance, with the main fire positioned on the first line while the rear-guard was equipped with shelters to protect troops from enemy bombardments. It is 26-kilometers long and runs through the municipalities of El Puig, Rafelbunyol, Nàquera, Bétera, Moncada, San Antonio de Benagéber, Paterna, L'Elia and Riba-roja. There are three Centers of Resistance:

Zone 1. Includes the Centers of Resistance at El Puig, Rafelbunyol and Nàquera

Zone 2. Includes the Centers of Resistance at Moncada and Bétera.

Zone 3. Includes the Centers of Resistance at San Antonio de Benagéber, Paterna and Riba-roja.

Along the line, there are artillery platforms, small forts for housing heavy machine-guns, machine-gun emplacements, command centers, trenches and underground shelters to protect the troops. Construction began in late June and early July of 1938 near Mas Blau in Moncada and near Rafelbunyol (*Diario Verdad*, July 6). The press reported its commencement: "The President of the Provincial Council of Valencia, Comrade Juan Murria, declared to reporters that he had visited the fortified sections closest to the capital and had had basic supplies, work tools and other useful items delivered there on behalf of the Council. He added that he had come across a parliamentary committee from Valencia." (*Diario El Pueblo*, July 27).

The casemates, small fortresses, bunkers and machine-gun emplacements were made of concrete, with walls 60 to 100 cm thick and a platform or two for heavy machine-guns like the Hotchkiss. The entrance was Z-shaped and cavities on the wall near the seat were used to stash munitions.

⁴ José Aleixandre Porcar, *La Comunidad Valenciana en Blanco y Negro*, Espasa-Calpe, 2001.

[...] "The series of photomontages of Negrín's Thirteen-Point Plan really tested my psycho-technical experience with black and white photography and made me realize that this technique is inadequate when it comes to extolling the virtues of a program of popular political action with bright prospects and brimming with faith in the future. Introducing color in my photomontage work was not a purely aesthetic, snobby or technical choice, but rather, the result of a dynamic reasoning imposed by the psychological and political function of this graphic technique." [...]

⁵ Gaston Bachelard, *La poética de la ensoñación*, Mexico, FCE, 1993, p.19

in his essay *Perpetual Peace*, where he notes that living together in peace is actually unnatural, that war is our natural state as human beings and that this is why we must work and pass laws in order to strive for a lasting peace upon which to build a more just society.

Even now, well into the 21st Century, humankind has not yet managed to eliminate armed conflict. War, in its many manifestations, continues to spread, transforming itself, disguising itself as holy war, as terrorism or as the struggle amongst major corporations over economic gain. Let's not forget that wars would not break out if no one were willing to allow them happen. And, as General Sherman pointed out, war is a cruelty and you cannot refine it: in it, men become parts, replaceable and disposable pieces, killing machines. Nothing could be more dehumanizing.

The evidence, the atrocities of war, as James Hillman reminds us, gather dust in institutional archives, whereas its inhumanity does not fade over time. These images serve as a terrible testimony to a conflict that was perhaps unnecessary and has left deep scars in our collective soul or consciousness, despite time's capacity to modify, with nature's help, every trace that humans leave behind and transform these relics of horror into bucolic landscapes of fields, orchards, trees and flowers.

On the other hand, the fact that trenches are not part of an offensive strategy but rather a defensive tactic, makes them a powerful symbol: a metaphor that evokes the image of resistance to aggression and that, as such, we can also apply to other situations in our personal or collective lives. The trenches shown here were built to curb the advance of fascism, to stop the onslaught of rebel forces that had risen up against a legally constituted government; but every trench represents an attempt to curb an act of aggression.

To conclude, let's go back to the conflict for a moment. The confrontation itself offers us distorted perceptions, that is to say, a self-generated imaginative scenario that witnesses describe as unreal, unimaginable; due to the personal implications, the wounds this fratricide inflicted upon participants outrival the effects of the much-studied post-traumatic stress disorder suffered by the soldiers who fought in World War I. For, in our case, the "enemy" had familiar names and distinct faces, and the psychological damage inflicted was of such proportions that it, sadly, prevented the rapid healing of wounds as in the case of great wars between enemy nations. There were victors, perhaps as many as there were vanquished; but, beyond any impositions, death sentences,

humiliations or punishments, both sides were condemned to live eternally side-by-side and to continue to see each other.

A prime example is the extract from a letter supposedly sent by a young soldier to his mother during the Spanish Civil War that was turned into a song by the groups *La Oreja de Van Gogh* and *Bruma Folk*. Though the letter's authorship and publication are dubious, it is written in a sentimental, apologetic tone, perhaps a bit too mature for a 19-year-old youth. The letter portrays the drama of a soldier killing his friend-enemy. It makes little difference whether the event described here is fact or fiction –it could have happened–, the emotional impact of the text is what matters and, to some extent, the letter summarizes the fratricidal conflict and the discord between families and neighbours during the Civil War:

"...Mother, last night in the trenches I saw an enemy soldier running towards me. I pointed my rifle at him and, without giving him time to react, I shot him; then something strange happened, I have killed others before, but there was something different about this boy. A light lit up his face, the face of the enemy I was killing; and, Mother, it was my friend José, my schoolmate, our neighbour, Francisca's son, my best friend with whom I often played war, pretending to be soldiers at the trenches".

May these photographs bear witness to the horror of a war between family members, differentiated from other conflicts by the extremes of pain and cruelty it inflicted, because it was not an anonymous scuffle. We hope that the images we are now looking at serve to protect human beings and ward off the need to build any more trenches in our country. And may all wounds be healed, all ghosts dispelled; for, although it is easy to kill the living, it is far more difficult to kill the dead.

BIBLIOGRAFIA ESMENTADA
BIBLIOGRAFÍA CITADA
WORKS CITED

La Segona República, la modernitat democràtica
La Segunda República, la modernidad democrática
The Second Spanish Republic: Democratic Modernity

Ismael Saz Campos
Universitat de València
Ferran Archilés Cardona
Universitat de València

- Comes, Vicent (2003): *El filo de la navaja: biografía política de Luis Lucia Lucia (1888-1943)*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Cruz, Rafael (2014): *Una revolución elegante. España, 1931*, Madrid, Alianza Editorial.
- Duarte, Ángel (2013): *El republicanismo: una pasión política*, Madrid, Cátedra.
- Forcadell, Carlos i Manuel Suárez Cortina (coords.) (2015): *La Restauración y la República, 1874-1936*, Madrid-Saragossa, Marcial Pons-PUZ.
- González Calleja, Eduardo (2011): *Contrarrevolucionarios*, Madrid, Alianza Editorial.
- González Calleja, Eduardo et al. (2015): *La Segunda República Española*, Barcelona, Pasado y Presente.
- Juliá, Santos (2008): *Vida y tiempo de Manuel Azaña 1880-1940*, Madrid, Taurus.
- Kershaw, Ian (2015): *To Hell and back, Europe 1914-1949*, Londres, Allan Lane.
- Mainer, José-Carlos (2006): *Años de visperas. La vida de la cultura en España*, Madrid, Espasa.
- Mazower, Mark (2001): *La Europa negra. Desde la Gran Guerra hasta la caída del comunismo*, Barcelona, Ediciones B.
- Saz, Ismael (2004): *Fascismo y Franquismo, València, PUV.*
- Stallworthy, John (1995): *Louis Macneice*, Londres, Faber and Faber.
- Traverso, Enzo (2009): *A sangre y fuego: de la guerra civil europea (1914-1945)*, València, PUV.

El cos femení de la nació: de l'alegòrica llibertat a la realitat de la moderna ciutadana republicana
El cuerpo femenino de la nación: de la alegórica libertad a la realidad de la moderna ciutadana republicana
The Female Body of the Nation: From the Allegory of Liberty to the Reality of the Modern Female Republican Citizen

M^a del Carmen Agulló Díaz
Universitat de València

- Barbeito, María (1934): *La mujer ahora, antes y después, La Coruña, Agrupación Republicana Femenina de la Coruña*, Tipográfica obrera.
- Campoamor, Clara (1981): *El voto femenino y yo*, Barcelona, La sal. Edicions de les dones.
- Campos Pérez, Lara (2010): «Los rostros de España. Evolución iconográfica del conjunto alegórico de la matrona y el león en el siglo XX a través de los manuales escolares», *Archivos de la filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 66, 68-83.
- De la Cueva, Almudena i Margarita Márquez (2015): *Mujeres en vanguardia. La Residencia de Señoritas en su centenario (1915-1936)*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

- Fuentes, Juan Francisco (2002): «De la idea de España en la segunda mitad del siglo XIX», *Cercles d'Història cultural*, 5, 8-25.
- (2010): «La matrona y el león: imágenes de la nación liberal en la España del siglo XIX», *Archivos de la filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 66, 44-6.
- Kirkpatrick, Susan (2003): *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*. Madrid, Ediciones Cátedra. Universitat de València. Instituto de la Mujer.
- Llonja, Miren (2002): *Entre señorita y garçon: historia oral de las mujeres bilbaínas de clase media (1919-1939)*, Málaga, Universidad de Málaga.
- Mangini, Shirley (2001): *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*, Barcelona, Península.
- Moreno, Amparo (1986): *El arquetipo viril protagonista de la historia: ejercicios de lectura no androcéntrica*, Barcelona, La sal.
- Nielfa, Gloria (coord.) (2015): *Mujeres en los gobiernos locales. Alcaldesas y concejalas en la España contemporánea*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Orobon, Marie-Angèle (2010): «El cuerpo de la nación: alegorías y símbolos políticos en la España liberal (1808-1874)», *Género e imagen del poder en la historia contemporánea (Feminismo/s, 16)*, 39-64.
- Oyarzábal, Isabel (2013): *Mujer, voto y libertad. Textos periodísticos*. Sevilla, Los cuatro vientos. Renacimiento.
- Quiles Faz, Amparo i Teresa Sauret Guerrero (coords.) (2002): *Prototipos e imágenes de la mujer en los siglos XIX y XX*, Málaga, Universidad de Málaga.
- Rodríguez López, Carolina (2009): «Las universitarias», en *La Facultad de Filosofía y Letras de Madrid en la Segunda República. Arquitectura y Universidad durante los años 30*, Madrid, Ministerio de Cultura.
- Sanfeliu, Luz (2005): *Republicanas. Identidades de género en el blasquismo (1895-1910)*, València, Publicacions de la Universitat de València.

Recorregut a través de la creació artística valenciana dels anys trenta

Recorrido a través de la creación artística valenciana de los años treinta

Overview of valencian artistic creation in the 1930's

Francisco Javier Pérez Rojas

Càtedra Pinazo Universitat de València

- AA.VV., Catálogo de la exposición *Josep Renau. Pintura. Cartel. Fotomontaje. Mural*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1978.
- AA.VV., Catálogo de la exposición *Luis Bagaría (1882-1940)*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1983.
- AA.VV., Catálogo de la exposición *Valencia capital de la República*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1986.
- AA.VV., Catálogo de la exposición *Mauricio Amster, tipógrafo*. Valencia: IVAM, 197.
- AA.VV., Catálogo de la exposición *Imágenes en guerra. Memoria estampada en la España de los años 30 (Colección J. Díaz Prosper y J. Roca Boix)*. Valencia: Col·legi Major Rector Peset, Universitat de València, 1998.
- AA.VV., *Arte valenciano años treinta*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1998.
- AA.VV., *Los tres ibéricos valencianos. Enrique Climent, Genaro Lahuerta, Pedro Sánchez*. Valencia: IVAM, 1998.
- AGRAMUNT LACRUZ, Francisco; BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel; DE LA CALLE, Roman, et al. *Pérez Contel, escultor*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1987
- AGRAMUNT, LACRUZ, Francisco, *La vanguardia artística valenciana de los años treinta. Arte y compromiso político en la II República*. Valencia: Biblioteca Valenciana, Generalitat Valenciana, 2006.

- AGRAMUNT LACRUZ, Francisco, *Arte y represión en la guerra civil española. Artistas en checas, cárceles y campos de concentración*. Valencia-Salamanca: Generalitat Valenciana & Junta de Castilla y León, 2005.
- AGUILERA CERNI, Vicente, Tónico Ballester. *Sesenta años de esculturas y dibujos*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1986.
- AGUILERA CERNI, Vicente, «Valencia años 30: notas sobre ideología y compromiso», en *Arte Valenciano años 30*. Valencia, Generalitat Valenciana, Consell Valencià de Cultura, 1998, pp. 9-35.
- ALCAIDE, José Luis, «La ilustración gráfica valenciana en la década de los años 30», en *Arte Valenciano años 30*. Valencia: Generalitat Valenciana, Consell Valencià de Cultura, 1998, pp. 91-123.
- ALCAIDE, José Luis, *Manuel González Martí y la ilustración gráfica de su época, 1890-1918*. Tesis doctoral inédita, Dpto. de Historia del Arte, Universitat de València, 1999.
- ALCAIDE, José Luis; PÉREZ ROJAS, F. Javier, *Cien años de expresión artística en Godella. Pinazo, Navarro y las primeras generaciones del novecientos*. Godella: Ayuntamiento de Godella, Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, 2010.
- ALCAIDE, José Luis; PÉREZ ROJAS, F. Javier, *Impresionismo valenciano 1874-1930*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2014.
- ALCAIDE, José Luis, véase Pérez Rojas 1991, 2001
- ALTEO VIGIL, Alicia, *La voz de los vencidos. El exilio republicano de 1939*. Madrid: Aguilar, 2005.
- ANÓNIMO: *Carteles de la Guerra Civil Española. Selección de los 110 más significativos de ambos bandos*. Madrid: Ediciones Urbión, S.A., 1981.
- ARIAS Fernando, *La Valencia de los años 30*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1996.
- AZNAR SOLER, Manuel (ed.), *Valencia, capital cultural de la República (1936- 1937). Antología de textos i documents*. Valencia: Conselleria de Cultura, Generalitat Valenciana, 1986.
- A ZNA R SOLER, Manuel; BLASCO, Ricard, *La política cultural al País Valencià (1927- 1939)*. Valencia: IVEI, 1985.
- BALAGUER, Doro, *Renau, pintura i política*. Alzira (Valencia): Germania, 1994.
- BARNICOAT, John, *Los carteles. Su historia y lenguaje*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.
- BENITO GOERLICH Daniel, «Arquitectura y guerra Civil en Valencia», en *Valencia, capital de la República*. Valencia: 1986
- BENLLOCH, Pep, «Valencia: pictorialismo y vanguardia en los años 30» en *Arte Valenciano años 30*. Valencia: Generalitat Valenciana, Consell Valencià de Cultura, 1998, pp. 125-142.
- BLASCO CARRASCOSA, Juan Angel, *La escultura valenciana de la Segunda República*. Valencia: Ajuntament de Valencia 1988.
- BLASCO CARRASCOSA, Juan Angel, «1937. El pabellón español en la exposición internacional de París. La participación valenciana», en *Arte Valenciano años 30*. Valencia: Generalitat Valenciana, Consell Valencià de Cultura, 1998, pp. 195-212
- BLASCO CARRASCOSA, Juan Angel; MORANT MAYOR, Vicente Juan, Ricard Boix *escultures i dibuixos, 1924-1932*. Valencia: Ayuntamiento, 2005.
- BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel; MORANT MAYOR Vicente Juan; ALIX Josefina et al, *Perez Contel un siglo de escultura*. Valencia: IVAM, 2009.
- BONET, Juan Manuel, *Diccionario de las vanguardias en España, 1907-1936*. Madrid: Alianza, 1995.
- BONET, Juan Manuel; BLASCO CARRASCOSA, Juan Angel; ALIX Josefina, *Antonio Ballester escultura y dibujos*. Valencia: IVAM, 2000.
- BONET SOLVES, Victoria E.; Peiró López, Joan, B., *José Gumbau Vidal (1907-1989)*. Valencia: Museo de Bellas Artes-Centro del Carmen, 2007.
- BOZAL, Valeriano, «La Guerra Civil», en *Pintura y Escultura españolas del siglo XX. (1900-1939)*. (Summa Artis, vol. XXXVI). Madrid: Espasa-Calpe, 1993, pp. 625-662.

- BRIHUEGA, Jaime, *La vanguardia y la República*. Madrid: Cátedra, 1982.
- CALLE, Román de la, «La cultura pelegrina. Reflexions al voltant del paper de l'art i de la cultura, quan València va a ser la capital de la II República Espanyola», véase Galdón, 2008, pp. 65-90.
- CARBONELL Amparo; BLASCO CARRASCOSA, Juan Angel, *Vicente Beltrán Grimal en el centenario de su nacimiento*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1996.
- CARULLA, Jordi; CARULLA, Arnau, *España en 1000 carteles. Festivo-taurinos-exposiciones-turísticos*. Barcelona: Postermil, 1995.
- CARULLA, Jordi; CARULLA, Arnau, *La guerra civil en 2000 carteles. República. Guerra Civil. Posguerra*, II vols. Barcelona: Postermil, 1997.
- CLARK, Toby: *Arte y propaganda en el siglo XX. La imagen política en la era de la cultura de masas*. Madrid: Akal, 2000.
- ELORZA, Antonio, Luis Bagaría. *El humor y la política*. Barcelona: Anthropos, 1988.
- ENEL, Françoise, *El cartel. Lenguaje. Funciones. Retórica*. (Prólogo de Abraham Moles). Valencia: Fernando Torres, 1979.
- ENJUTO, Esther, véase Pérez Rojas 2004.
- FONTSERÉ, Carles, «Consideraciones sobre el cartel de la guerra civil», en el catálogo de la exposición *La Guerra Civil Española*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1980; pp. 37-46.
- FORMENT, Albert, Josep Renau. *Història d'un fotomuntador*. Catarroja (Valencia): Afers, 1997.
- GALDÓN, Edelmir et al., *En defensa de la cultura: València, capital de la República (1936-1937)*. Valencia: Universitat de València, 2008
- GARCÍA, Manuel, Catálogo de la exposición *Arturo Ballester*. Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, 1986.
- GARCÍA, Manuel, et al., *Carteles de guerra, 1936 -1939*. Colección Fundación Pablo Iglesia Barcelona: Lunweg Editores, 2004.
- GARCÍA ALIX, Josefina, cat exp. *Escultura española 1900/1936*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1985.
- GIRONA, Albert, *Guerra i revolució al País Valencia*. Valencia: Tres i quatre, 1986.
- GIRONA, Albert; MANCEBO, M^a Fernanda, *El exilio valenciano en América. Obra y memoria*. Valencia: Instituto de Cultura Juan Gil Albert. Universitat de València, 1995.
- GÓMEZ LÓPEZ, Javier, *Catálogo de carteles de la República y la Guerra Civil españolas en la Biblioteca Nacional*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1990.
- GRIMAU, Carmen, *El cartel republicano en la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra, 1979.
- JIMÉNEZ BUENDÍA, Paloma, Catálogo de la exposición *Carteles de la Guerra Civil Española*. Salamanca: Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy, 1980.
- JULIÁN GONZÁLEZ, Inmaculada, *El cartel republicano en la Guerra Civil española*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1993.
- LAGARDERA, Juan (ed.), *La ciudad moderna. Arquitectura racionalista en Valencia*. Valencia, IVAM, 1998.
- LEÓN, María Teresa, *La historia tiene la palabra. Noticia sobre el salvamento del tesoro artístico*. Madrid: Hispamerca, 1977.
- MELENDRERAS, Emeterio; SÁNCHEZ GUZMÁN José Ramón; GARCÍA FERNÁNDEZ, María Soledad, Catálogo de la exposición *100 años del cartel español. Publicidad comercial (1875-1975)*. Madrid: Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1985.
- MENDELSON, Jordana (ed.), *Revistas y guerra, 1936-1939*, Madrid-Valencia, Ministerio de Cultura, MNCA RS- MuVIM, 2007.
- MIRAVITLLES, Jaume; TERMES, Josep; FONTSERÉ, Carles, *Carteles de la República y de la Guerra Civil*. Barcelona: Centre d'Estudis d'Història Contemporània. La Gaya Ciencia, 1978.
- MORANT MAYOR, véase Blasco Carrascosa, 2005 y 2009.

- PEÑÍN, Alberto, Valencia 1874-1954. *Ciudad, arquitectura y arquitectos*. Valencia: Escuela Superior de Arquitectura, 1978.
- PEÑÍN, Alberto, «Arquitectura y ciudad (1931-1939)», en *Arte Valenciano años 30*. Valencia: Generalitat Valenciana, Consell Valencià de Cultura, 1998, pp. 143-166.
- PÉREZ CONTEL, Rafael, *Artistas en Valencia. 1936-1939*, II vols. Valencia: Generalitat Valenciana, 1986.
- PÉREZ i MORAGÓN, Francesc, «Las dificultades de la vanguardia. Nuevos pintores en Valencia, 1928-1939», en *1880-1980, un siglo de pintura valenciana. Intuiciones y propuestas*. Valencia: IVAM, 1994. pp. 131-143
- PÉREZ ROJAS, Javier, *Art Déco en España*. Madrid: Cátedra, 1990.
- PÉREZ ROJAS, F. Javier; ALCAIDE, José Luis, Catálogo de la exposición *Del Modernismo al Art Déco. La ilustración gráfica en Valencia*. Valencia: Universitat de València- Calcografía Nacional, 1991.
- PÉREZ ROJAS, F. Javier, «De la crisis sorollista a un cierto realismo mágico», en *1880-1980, un siglo de pintura valenciana. Intuiciones y propuestas*. Valencia: IVAM, 1994. pp. 47-61.
- PÉREZ ROJAS, F. Javier; ALCAIDE, José Luis, «Aproximación a la colección de carteles», en *Los tesoros de la Universitat de València*. Valencia: Universitat de València, 1999; pp. 163-176.
- PÉREZ ROJAS, F. Javier; ALCAIDE, José Luis, Catálogo de la exposición *Un segle de cartells. Fira de Xàtiva, 1889-2000*. Colecció del Museu de l'Almodí. Xàtiva: Ajuntament de Xàtiva, 2001.
- PÉREZ ROJAS, F. Javier, *La ciudad placentera. De la verbena al cabaret*. Valencia: Museo del siglo XIX, 2003.
- PÉREZ ROJAS, F. Javier «La obra de Joaquín Rieta Sister entre 1825 y 1940», en *Historia de la ciudad III. Arquitectura y transformación urbana en la ciudad de Valencia*. Valencia: Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana y Universitat de València, 2004, pp. 143-158.
- PÉREZ ROJAS, F. Javier, ENJUTO, Esther, Ramón Stolz Viciano. *El oficio de pintar*. Valencia: Museo del Siglo XIX, 2004.
- PÉREZ ROJAS, F. Javier, «La impronta del Art Déco en la arquitectura valenciana» en *Arquitecturas y ciudades hispánicas de los siglos XIX y XX en torno al Mediterráneo occidental*. Melilla: Centro Asociado de la UNED de Melilla, 2005, pp. 54-94.
- PÉREZ ROJAS, F. Javier, «La Exposición Internacional de Artes Decorativas y Industriales Modernas de París de 1925 y la crítica española», en *Art Déco y arquitectura. Imágenes de Modernidad*, revista Aldaba, núm. 33, monográfico Art Déco modelos de modernidad, Antonio Bravo Nieto (ed.) (edición bilingüe en español y francés). Melilla: UNED, 2008, pp. 17-101.
- PÉREZ ROJAS, F. Javier «París 1925. El cocktail está listo para servir», en *El gusto moderno. Art Déco en París 1910-1925* [cat. exp]. Madrid: Fundación Juan March, marzo junio 2015, pp. 65-107.
- PÉREZ ROJAS, F. Javier, «Presencia del Art Déco en España», en *El gusto moderno. Art Déco en París 1910-1925* [cat. exp]. Madrid: Fundación Juan March, marzo junio 2015, pp. 187-203.
- RENAÚ, Josep, *Función social del cartel*. (Prólogo de Vicente Aguilera Cerni). Valencia: Fernando Torres, 1976.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *Cine y Guerra Civil española. Del mito a la memoria*, Madrid: Alianza Editorial, 2006.
- SATUÉ, Enric, *El diseño gráfico en España. Historia de una forma de comunicación nueva*. Madrid: Alianza, 1997.
- SATUÉ, Enric, *Los años del diseño. La década republicana*. Madrid: Taurus, 2003.
- SERRA DESFILIS, Amadeo, *Eclecticism tardío y art deco en la ciudad de Valencia (1926-1936)*. Valencia: Ajuntament de Valencia, 1996
- TIMMERS, Margaret (ed.), Catálogo de la exposición *The power of the poster*. Londres: Victoria and Albert Museum, 1998.
- TOMÁS, Facundo; ÁLVAREZ, Amparo; GARCÍA MARTÍNEZ, Sebastián, *Guía de l'Exposició La Guerra Civil. Cartells, llibres i documents*. Valencia: Imprenta universitaria, octubre, 1981.
- TOMÁS, Facundo, *Los carteles valencianos en la Guerra Civil española*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1986.

- TOMÁS FERRÉ, Facundo, «Los carteles valencianos en la Guerra Civil Española», en *Arte Valenciano años 30*. Valencia: Generalitat Valenciana, Consell Valencià de Cultura, 1998, pp. 167-194.
- TORRES, Jorge, «Los primeros modernos. Los arquitectos valencianos entre la permanencia del academicismo y la renovación de los lenguajes», cat. ex. *La ciudad moderna. Arquitectura racionalista en Valencia*. Valencia, IVAM, 1998, pp. 41-67.

El passat en flames: la iconoclàstia a Espanya entre el 1931 i el 1939

El pasado en llamas: la Iconoclastia en España entre 1931 y 1939

The Past in Flames: Iconoclasm in Spain Between 1931 and 1939

Maria Thomas

University of Exeter

- Argerich, Isabel, i Judith Ara (2009): *Arte protegido: memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*, Madrid, Ministeri de Cultura.
- Álvarez Junco, José (1985): «El anticlericalismo en el movimiento obrero», en Gabriel Jackson (ed.), Octubre 1934. *Cincuenta años para la reflexión*, Madrid, Siglo XXI.
- Álvarez Lopera, José (1982): *La política de bienes culturales del gobierno republicano durante la Guerra Civil Espanyola*, vol. 1, Madrid, Ministeri de Cultura.
- Brenan, Gerald (1960): *The Spanish Labyrinth: An Account of the Social and Political Background of the Spanish Civil War*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Cabañas Bravo, Miguel (2007): *Arte y propaganda en guerra*, Madrid, Subdirecció General dels Arxius Estats.
- Callahan, William James (2000): *The Catholic Church in Spain, 1875-1998*, Washington, D.C., Catholic University of America Press.
- Carreras, Luis (1939): *The Glory of Martyred Spain: Notes on the Religious Persecution*, Londres, Burns Oates and Washbourne.
- Casanova, Julián (2005): *La Iglesia de Franco*, Barcelona, Crítica.
- Collier, George A. (1987): *Socialists of Rural Andalusia: Unacknowledged Revolutionaries of the Second Republic*, Califòrnia, Stanford University Press.
- Cueva Merino, Julio de la (2005): «Clericalismo y movilización católica en la España de la Restauración», en Julio de la Cueva Merino i Ángel Luis López Villaverde (eds.), *Clericalismo y asociacionismo católico en España: de la restauración a la transición*, Conca, Universidad de Castilla la Mancha.
- Delgado, Manuel (1992): *La ira sagrada: anticlericalismo, iconoclastia y antiritualismo en la España contemporánea*, Barcelona, Humanidades.
- Ealham, Chris (2005a): «The myth of the maddened crowd: class, culture and space in the revolutionary urbanist Project in Barcelona, 1936-1937», en Chris Ealham and Michael Richards (eds.), *The Splintering of Spain: Cultural History and the Spanish Civil War, 1936-1939*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Ealham, Chris (2005b): *Class, Culture and Conflict in Barcelona, 1898-1937*, Londres / Nova York, Routledge / Cañada Blanch.
- Fernsworth, Lawrence (1957): *Spain's Struggle for Freedom*, Boston, Beacon Press.
- Fraser, Ronald (1979): *Blood of Spain: An Oral History of the Spanish Civil War*, Nova York, Pantheon Books.
- Freedberg, David (1991): *The power of images: studies in the history and theory of respon-se*, Chicago, University of Chicago Press.
- González Posada, Carlos (2011): *Diario de la revolución y de la guerra: 1936-1939*, Granada, Comares.

- Langdon Davies, John (2007): *Behind the Spanish Barricades*, Londres, Reportage Press.
- Ledesma, José Luis (2003): *Los días de llamas de la revolución: Violencia y política en la retaguardia republicana durante la Guerra Civil*, Saragossa, Institución Fernando el Católico
- (2009): «Delenda est ecclesia: de la violencia anticlerical y la guerra civil de 1936», Madrid, Seminario de historia · UCM/UNED/Fundación José Ortega y Gasset.
- (2010): *Qué violencia para qué retaguardia o la República en guerra de 1936*, Ayer 76.
- López Martín, Juan (1993): *Tras las pisadas del buen pastor: Diego Ventaja Milán, Obispo Mártir*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- Millás, Jaime (2015): «Josep Renau: “Realizo continuos esfuerzos por unir el arte con la vida”», en *Crónicas de la transición valenciana (1972-1985)*, València, Institució Alfons el Magnànim de la Diputació de València.
- Montero Moreno, Antonio (1961): *Historia de la persecución religiosa en España, 1936-1939*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- Montoliú Camps, Pedro (1998): *Madrid en la Guerra Civil: La Historia*, Madrid, Sílex.
- Ors Montenegro, Miguel, i José Miguel Santacreu Soler (2006): *La Guerra Civil en la Comunidad Valenciana*, vol. 9: *Violencia y represión en la retaguardia*, València, Editorial Prensa Valenciana.
- Romero, Pedro G. (2009), Silo: *Archivo F.X*, Barcelona, Abadía de Santo Domingo de Silos.
- Sevilla Corella, Manuel, i Carlos Sevilla Corella (2012): *El rescate de la Virgen de los Desamparados en 1936*, València, Nau Llibres-Edicions Culturals Valencianes.
- Shubert, Adrian (1996): *A Social History of Modern Spain*, Nova York, Routledge.
- Souchy Bauer, Augustin (1982): *With the Peasants of Aragón*, Orkney, Cienfuegos Press.
- Spender, Stephen (1974): «Pictures in Spain», en Murray A. Sperber, *And I Remember Spain: A Civil War Anthology*, Londres, Hart-Davis, MacGibbon.
- Thomas, Maria (2014a): «La civilización que se está forjando entre el tronar de los cañones: violencia anticlerical y reconfiguración social (julio-diciembre de 1936)», en Miguel Ángel Del Arco Blanco i Peter Anderson, (eds.), *Lidiando con el pasado: Represión y memoria de la guerra civil y el franquismo*, Granada, Comares.
- (2014b): *La fe y la furia: violencia anticlerical popular e iconoclastia en España, 1931-1936*, Granada, Comares.

Cultura de masses, tradició i modernitat: el cinema a l'Espanya de la II República

Cultura de masas, tradición y modernidad: el cine en la España de la II República

Popular Culture, Tradition and Modernity: The Film Industry in Spain
During the Second Republic

Marta García Carrión
Universitat de València

- Benet, V. (2013): *El cine español. Una historia cultural*, Barcelona, Paidós.
- Caparrós, J. M. (1981): *Arte y política en el cine de la República*, Barcelona, Ediciones Siete y Medio.
- Díaz Puertas, E. (2003): *Historia social del cine en España*, Madrid, Fundamentos.
- Fanés, F. (1989): *El cas Cifesa: vint anys de cinema espanyol (1932-1951)*, València, Filmoteca Valenciana.
- Fernández Colorado, L., J. Cerdán (2007): *Ricardo Urgoiti. Los trabajos y los días*, Madrid, Filmoteca Española.
- García Carrión, M. (2013): *Por un cine patrio. Cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)*, València, Publicacions Universitat de València.

- García Fernández, E. C. (2002): *El cine español entre 1896 y 1939. Historia, industria, filmografía y documentos*, Barcelona, Ariel.
- García Fernández, E. C. (coord.) (1993): *El paso del mudo al sonoro en el cine español*. Actas del IV Congreso de la AEHC, Madrid, Editorial Complutense/AEHC, 2 vols.
- Gubern, R. (1977): *El cine sonoro en la II República, 1929-1936*, Barcelona, Lumen.
- - (1995): «El cine sonoro (1930-1939)» en *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra,
- - (1996): «El cortometraje republicano» en *Historia del cortometraje español*, Madrid, Festival de Cine de Alcalá de Henares, pp. 35-55.
- Gubern, R., P. Hammond (2009): *Los años rojos de Luis Buñuel*, Madrid, Cátedra.
- Heinink, J. B., A. Vallejo (2008): *Catálogo del cine español. Films de ficción, 1931-1940*, Madrid, Filmoteca Española.
- Hernández Eguiluz, A. (2010): *Testimonios en huecograbado. El cine de la II República y su prensa especializada (1930-1939)*, València, Ediciones de la Filmoteca-IVAC.
- Martínez Bretón, J. A. (2000): *Libertad de expresión cinematográfica durante la II República*, Madrid, Fragua.
- Pérez Perucha, J., A. Rubio (eds.) (2011), *Aurora y melancolía. El cine español durante la II República (1931-1939)*. Actas del XIII Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine, A Coruña, Vía Láctea.



Aques-
ta segona
edició es va
acabar d'imprimir
a València, als tallers de
l'impressor Martín en el mes de
maig de l'any 2016. El cos de text i
titulars estan compostats amb les tipografies
Nobel i Schneidler. La primera –dissenyada per
Sjoerd Henrik de Roos i Dick Dooijes– entre 1929 i
1935, representa l'esperit renovador de principi
de segle. La segona, de F. H. Ernst Schneidler
dissenyada en 1936, amb el seu caràcter
calligràfic i els seus particulars sig-
nes d'interrogació, és hereva
del vessant tradiciona-
lista del disseny
tipogràfic de
l'època

