

Miguel Cabañas Bravo

Arte desplazado a los hielos

Los artistas españoles
del exilio de 1939
en el país de los sóviets



BIBLIOTECA DEL EXILIO

Miguel Cabañas Bravo

ARTE DESPLAZADO A LOS HIELOS

Los artistas españoles del exilio
de 1939 en el país de los sóviets

© Miguel Cabañas Bravo

© 2017 Editorial Renacimiento

www.editorialrenacimiento.com

POLÓGICA MAYA S.R.L. • 41907 VALENCIA DE LA CONCEPCIÓN (SEVILLA)

tel: (+34) 955098212 • editorialrenacimiento.com



SEVILLA AÑO 2017

BIBLIOTECA DEL EXILIO

RENACIMIENTO

BIBLIOTECA DEL EXILIO

Director literario
MANUEL AZNAR SOLER

Comité editorial
JOSÉ ESTEBAN Y ABELARDO LINARES

Comité asesor
XESÚS ALONSO MONTERO, XOSÉ LUIS AXEITOS, FRANCISCO CAUDET,
JOSÉ-RAMÓN LÓPEZ GARCÍA, JOSÉ-CARLOS MAINER, MARIO MARTÍN GIJÓN,
CHARO PORTELA YÁÑEZ, JAMES VALENDER

Biblioteca del Exilio

Anejos n.º 31

Este libro se vincula a los resultados del proyecto de I+D
«50 años de arte en el Siglo de Plata español (1931-1981)»
(MINECO, P.E. de I+D, ref. HAR2014-53871-P).

© Miguel Cabañas Bravo
© 2017. Editorial Renacimiento

www.editorialrenacimiento.com

POLÍGONO NAVE EXPO, 17 • 41907 VALENCINA DE LA CONCEPCIÓN (SEVILLA)
tel.: (+34) 955998232 • editorial@editorialrenacimiento.com

Diseño de cubierta: Alfonso Meléndez

DEPÓSITO LEGAL: SE 402-2017 • ISBN: 978-84-16981-31-1

Impreso en España • Printed in Spain

A Teresa, Inés y Gloria, mis luceros, mis razones

ARTE Y ARTISTAS DESPLAZADOS,
HABITANTES DE LA NOSTALGIA ESPAÑOLA
Y LOS RIGORES SOVIÉTICOS

ARTE DESPLAZADO A LOS HIELOS

INTRODUCCIÓN

ARTE Y ARTISTAS DESPLAZADOS,
HABITANTES DE LA NOSTALGIA ESPAÑOLA
Y LOS RIGORES SOVIÉTICOS

ARTE y artistas desplazados fueron, según los llamamos aquí respecto a una ubicación española, los comprometidos con la política, la cultura y la sociedad de su tiempo, a las que prestaron y aplicaron su inspiración y creatividad; los cuales se vieron obligados luego, ante las adversas circunstancias y condicionantes bélicos, a abandonar su entorno y permanecer, en general, inadaptados a la lejana tierra y costumbres entre las que terminarían recalando, lo que en breve y de común haría brotar la nostalgia, transmitida también a las creaciones y temáticas. Artistas desplazados, pues, que tras la lucha por unos ideales y su derrota en el campo bélico se convertirán en mayor o menor medida en habitantes de nuevas realidades y situaciones, como las de la lejana y diferente URSS, país federal largo tiempo atrapado entre los hielos estalinistas; arte desplazado que, en buena medida, incorporará el desajuste entre las expectativas y la realidad de su nueva y diferente escena de creación y desarrollo, caso del difícil acomodo al rigor del ámbito soviético.

Parte tal trayecto y situación de alejamiento de su país, en los artistas y arte desplazados que analizaremos aquí, de la Guerra Civil Española. Su conocido desenlace provocó un notable y forzado exilio, que alcanzó de forma considerable a los intelectuales, escritores

y artistas. Durante el conflicto, dos países habían jugado un papel primordial –y prácticamente único– en el apoyo a la causa de la II República Española: la Unión Soviética y México. En consecuencia, tras la derrota republicana y la diáspora originada, hubiera cabido esperar una similar e importante ayuda y recepción de ambos países, pero fue muy diferente el selecto amparo de Stalin y la abierta oferta de Lázaro Cárdenas hacia los exiliados.

Derivado de ello, también fue muy distinta la instalación de este peregrinaje –y en concreto de intelectuales, escritores y artistas– en uno y otro solar, elevándose la acogida de México muy por encima no sólo de las tierras soviéticas, sino también del resto de los países receptores¹. El estudio y conocimiento de la actividad creativa, artística y promocional

1. La bibliografía y referencias a esta diáspora española de 1939 y en especial a los casos de México y la URSS resultan muy amplias. Como introducción general puede consultarse Zapatero, Virgilio (dir.): *Exilio*, Madrid: F. Pablo Iglesias/MNCARS, 2002; Pla Brugat, Dolores: «1939», en Jordi Canal (ed.): *Exilios. Los éxodos políticos en la historia de España. Siglos XV-XX*, Madrid: Sílex, 2007, pp. 241-269; Mancebo, M^a Fernanda: *La España de los exilios. Un mensaje para el siglo XXI*, Valencia: Universitat de València, 2008, pp. 129-137 y 240-242. Sobre el arte: Brihuega, Jaime (dir.): *Después de la alamburada. El arte español en el exilio, 1939-1960*, Madrid: SECC/Universidad de Zaragoza, 2009. Sobre el contexto cultural ruso-español del exilio: Iturrarán, Josefina; Kondratieva, Adelina, y Sánchez Megido, Luz: «La hazaña moral y cultural de la emigración española en Rusia. En memoria de los españoles que contribuyeron a la creación y al desarrollo del hispanismo en Rusia», *II Conferencia internacional de hispanistas en Rusia, Moscú*: Universidad Estatal de Lingüística de Moscú, 1999 [recurso: <http://hispanismo.cervantes.es/documentos/iturriaran.pdf> Consulta: 03/03/2016]; Aznar Soler, Manuel: «Teatro, literatura y cultura del exilio republicano español en la Unión Soviética (1939-1949)», *Exils et migrations ibériques*, n^o 6, París, 1999, pp. 61-76; Alted, Alicia: «El exilio español en la Unión Soviética», *Ayer*, n^o 47, Madrid, 2002, pp. 129-154; Alted, Alicia: *La voz de los vencidos: el exilio republicano de 1939*, Madrid: Ed. Aguilar, 2005; Elpátievsky, Andrey: *La emigración española en la URSS. Historiografía y fuentes, intento de interpretación*, (ed. A. Encinas), Madrid: Exterior XXI, 2008; Khari-tonova, Natalia: *Edificar la cultura, construir la identidad. El exilio republicano español en la Unión Soviética*, Sevilla: Renacimiento, 2014; Zafra, Enrique; Crego, Rosalía; Heredia, Carmen: *Los niños españoles evacuados a la URSS (1937)*, Madrid: Ediciones de

desarrollada en estos escenarios por los errantes artistas españoles, resulta también desigual, por lo que conviene aludir, desde el principio, a lo desatendido que, en general, se halla este aspecto en el caso soviético.

Se precisan estudios específicos sobre los diferentes ámbitos de desarrollo artístico con presencia de estos españoles y sobre los mismos artistas desplazados, pero en especial sobre los exiliados al suelo soviético, sobre aquellos que hubieron de hallar su ambiente entre los «hielos», respecto a quienes también se echan en falta estudios de síntesis y caracterización. Por ello, el propósito de estas páginas, dedicadas al ámbito artístico, es el de abordar de manera condensada e introductoria el panorama general y nominal de los artistas españoles exiliados en el país de los sóviets, pero incidiendo de modo especial, por un lado, en los antecedentes de la atracción por el país, el contexto de llegada y las dificultades del acomodo en la tierra soviética; por otro lado, en las características y medios para su desarrollo y aporte artístico-cultural dentro del colectivo arribado y la diversidad de sus protagonistas y trayectorias, que absorbieron tanto improntas individuales como tendencias generacionales. Trazos de complejos recorridos colectivos y personales cuyo hilván, en definitiva, también esperamos que luego pueda servir de arranque a nuevos trabajos o de complemento de otros aspectos sobre este exilio.

Los lazos histórico-culturales y las relaciones previas de España con los citados países, por otra parte, tampoco eran semejantes, ni iban a facilitar y posibilitar en idéntica medida el arribo e inscripción de estos españoles en sus escenas artístico-culturales. Con México existían afinidades idiomáticas, históricas y culturales, sumadas a múltiples intercambios e incluso a la cercanía ideológica. A su llegada, además, los refugiados se encontraron con una importante –aunque

la Torre, 1989; Barceló, Juan (comisario): *Los niños de la guerra cuentan su vida, cuentan su historia*, (cat. expo.), Moscú: Asociación Archivo, Guerra y Exilio, 2015.

conservadora— colonia española y cierta demanda artístico-cultural que les sería propicia, y todo ello facilitaría su integración. Con Rusia, en cambio, aunque en muchos exiliados existieran nexos ideológicos y voluntad de compromiso político-social, las relaciones histórico-culturales y diplomáticas eran mucho menores, el idioma y el país resultaban desconocidos y desde el principio los arribados tuvieron que luchar por adaptarse a una realidad y costumbres totalmente diferentes; además de habituarse al gélido discurrir de los rigores estalinistas, unido a los constantes cambios en la política oficial hacia el interior y el exterior y la burocratización de la vida cultural y creativa. De ahí el mayor desplazamiento que, respecto a ámbitos como el mexicano, sufrirían estos artistas españoles y sus producciones en la URSS.

Ciertamente, tampoco la heterogeneidad artística que portaron los artistas españoles arribados al país azteca estuvo exenta de encontronazos y susceptibilidades con los nativos, ocasionando situaciones que agravaron su convivencia durante los años cuarenta. Creyendo en la posibilidad de su regreso al término del conflicto bélico mundial, estos españoles no sólo trasladaron a México sus formas de vida, asociaciones y debates, sino incluso también sus predilecciones estéticas y sus nostálgicas temáticas o referencias hacia «lo español». Además, entre otros factores, las afinidades culturales —que, por ejemplo, hacían del icónico *Quijote* un símbolo común a lo hispano—² y la tendencia al apoyo y asociación existente entre los españoles emigrados, hicieron posible que se prolongara esa supervivencia creativa de las señas de

2. Sobre la presencia del *Quijote* entre los artistas del exilio y especialmente en México, véase Cabañas Bravo, Miguel: «Don Quijote entre los artistas del exilio», *eHumanista/Cervantes*, nº 3, Santa Barbara (California), 2014a, pp. 419-449; Cabañas Bravo, Miguel: «Quijotes en otro suelo, artistas españoles exiliados en México», en Miguel Cabañas, Dolores Fernández; Noemí de Haro; Idoia Murga (coords.): *Analogías en el arte, la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939*, Madrid: CSIC, 2010, pp. 25-50.

identidad. No obstante, en el proceso, también hubo mutua asimilación de lo mexicano y español.

De entrada, con todo, la mayoría de los artistas españoles arribados al país intentaron mantener cierta distancia prudencial respecto a la potenciación oficial del «espíritu nacional» o «mexicanidad», con sus componentes revolucionarios y de mestizaje, especialmente canalizados por el impositivo movimiento muralista y las paralelas tendencias estéticas y gráficas de alto contenido social. Pero, con el tiempo, tales orientaciones terminaron por calar o adaptarse entre los refugiados españoles. Acomodo que queda bien reflejado en el retraso con el que se generalizaría la abstracción internacional entre unos y otros artistas de México, la cual solo incidirá claramente en su panorama artístico a finales de los años cincuenta y, en buena medida, encabezada por artistas de la segunda generación de este exilio³.

Los años cuarenta, en cualquier caso, estuvieron llenos de dificultades para el establecimiento y las adaptaciones de este peregrinaje español en una u otra tierra, sobre todo si se quería preservar la identidad y no se participaba en los ajenos nacionalismos e imposiciones estéticas del país anfitrión. Fueron los años, también, en cuyo primer lustro se libró una segunda guerra mundial, en la que Rusia y México participaron muy activamente, lo que llamaba al posicionamiento ideológico y la combatividad. Y los nacionalismos y la creatividad, en este sentido, incluso adquirirían predisposiciones y tintes sociológicos y políticos.

Resultan así muy esclarecedoras las observaciones del adaptado y respetado pintor y poeta José Moreno Villa, exiliado en 1937 en tierra azteca, donde valoró su mestizaje cultural y acuñó el término de

3. Véase Cabañas Bravo, Miguel: «De la alambrada a la mexicanidad. Andanza y cerco del arte español del exilio de 1939 en tierras aztecas», en Jaime Brihuega (dir.), 2009, pp. 34-74 y Cabañas Bravo, Miguel: «México, refugio de los artistas españoles del exilio de 1939», en Elena Horz (ed.): *Pinceladas. Dos raíces, dos tierras, dos esperanzas*, México D.F.: Horz Asociados, 2014b, pp. 36-70.

«trasplantados» para aludir a la situación de los refugiados españoles. Pero, todavía en 1951 hallaba en México el asomo de suficientes dificultades en este trasplante como para hacer «que el español se sienta como el judío en la Alemania pre-nazi». Para el poeta-pintor, cuando «se verificó el trasplante español del 39, México sentía hondamente la preocupación revolucionaria, la suya, la nuestra y la de Rusia. Un triángulo de simpatía y adhesión puede imaginarse uniendo a Madrid con México y Moscú». Aquel caluroso ambiente, según el malagueño, hizo «propicio el trasplante»; pero, añadía, «la preocupación revolucionaria, no puede ser permanente en su máxima intensidad, ni es la única que conforma el ambiente o crea el clima duradero de un país», y ello pronto provocó que afloraran los problemas propios del mestizaje y el pasado común⁴.

Esa inicial corriente de simpatía y entusiasmo socio-político que, aún consciente de la finitud de las predisposiciones ideológicas y combativas, identificada Moreno Villa entre España, México y Rusia, sin duda había alcanzado muy de lleno a los intelectuales y artistas. Durante la II República, tanto en período de paz como de guerra, se habían fomentado notablemente las relaciones culturales y artísticas con uno y con otro país. No entraremos a considerar aquí el primer caso, que ya hemos analizado en otros lugares y que solo recordamos como contrapunto frente a la diferente defensa o «sobrevivencia» creativa de «lo español» que se impulsó durante el exilio en ambas tierras. Nos detendremos ahora, sin embargo, en la Unión Soviética, donde la contribución de nuestros artistas desterrados a la evocación raigal propia fue importante, dado que allí el «desplazamiento» era mayor y se hacía más necesario salvaguardar las señas de identidad. Así, la insistencia en el conocimiento y difusión de «lo español», especialmente

4. Moreno Villa, José: «Monólogos migratorios. El trasplante humano (4)», *El Nacional*, México D.F., 10-06-1951, p. 3.

entre los propios exiliados, resultó para los artistas de este peregrinaje un verdadero asidero creativo y cultural, con el que sin duda contribuyeron a preservar la identidad española, transmitirla a la joven generación acompañante y mostrarla directamente al pueblo soviético.

La comentada escasez de afinidades, relaciones y conocimiento socio-cultural, aumentaba en Rusia el peligro del desarraigo y aportaba caracteres más traumáticos a quienes habían seguido este exilio. La adaptación al nuevo idioma, el encuadre en nuevas formas de vida y entre sensibilidades diferentes, sumado a lo ajeno del paisaje y las referencias habituales, reforzaron el interés en la mayoría de estos artistas por conservar sus estilos e inspiraciones, con leves variantes, como forma de exteriorizar sus señas de identidad. Unas señas que, además, la generación adulta deseaba transmitir a la generación más joven, que representaba el porcentaje más alto de esta emigración.

Por otro lado, las condiciones para la producción y creación artísticas, además de absolutamente distintas, resultaban particularmente duras y rigurosas, ante la impuesta burocratización en la que el estalinismo fue sumiendo al arte y los restrictivos términos de interpretación del realismo socialista. De modo que, al menos durante los tres primeros lustros que siguieron a la llegada masiva de estos españoles, etapa de los grandes «hielos», en el sentido de la férrea rigidez burocrática e interpretativa que se fraguó en el país, el desarrollo creativo y el acoplamiento profesional de estos huéspedes resultó especialmente intrincado. Pero aunque, por lo general, los procesos y actividades de avance creativo heredados de España se detuvieron o, mejor, se congelaron por tiempo indefinido —pensando siempre en su reactivación—, la trasmisión y la transferencia de sus enseñanzas se mantuvieron. Y es que, en tal contexto de desplazamiento y ruptura de las expectativas, el diferente refugio en la cultura, estética y poética de lo español, que en cierto grado se toleraba a estos exiliados, iba a resultar clave para mantener el vínculo con el país de origen y las oportunas reavivacio-

nes que irían creciendo tras el «deshielo» estalinista. Derrotero que, tan clara y significativamente muestran casos como el del escultor y escenógrafo toledano Alberto Sánchez, asimismo reflejo paradigmático de las traumáticas limitaciones y el sustitutorio énfasis creativo, repleto de referencias y temáticas españolas, que acusarían la mayor parte de los de los creadores y creaciones desplazados a los hielos, de los artistas y arte exiliados en el país de los sóviets.

I

EL CONOCIMIENTO Y ACERCAMIENTO
AL MUNDO SOVIÉTICO EN LA ESPAÑA
DE LOS AÑOS TREINTA

EL proceso en la conexión político-diplomática y cultural entre España y la Unión Soviética, país surgido al término de la guerra civil rusa en 1922, no había sido fácil hasta 1936, y todavía sufriría en 1939 una nueva recesión tras el resultado del conflicto bélico librado en el solar ibérico. La España republicana incluso había tardado varios años en reconocer al nuevo país de los sóviets, con el que no estableció relaciones diplomáticas hasta julio de 1933, retrasándose tres años más el intercambio e instalación de embajadas¹. Esta falta de relaciones, sin embargo, había sido ampliamente suplida por otro tipo de organizaciones de proyección e introducción internacional del modelo político y cultural soviético, como la Sociedad para las Relaciones Culturales con el Exterior (VOKS en la grafía soviética), el Socorro Rojo Internacional (SRI, o MOPR), la Unión Internacional de Escritores Revolucionarios (UIER, o MORP) y la Asociación de Amigos de

1. Egidio León, María Ángeles: «Del paraíso soviético al peligro marxista. La Unión Soviética en la España republicana (1931-1936)», *Cuadernos de Historia Contemporánea*, nº 10, Madrid, 1988, pp. 139-154.

la Unión Soviética (AUS). Las tres últimas, que contaron con el apoyo transversal de la primera, se mostraron especialmente activas en la escena cultural y artística de la España de los años treinta².

Junto a ellas, intelectuales, escritores y artistas españoles como Rafael Alberti, María Teresa León, Felipe Fernández Armesto, César Muñoz Arconada, Emilio Prados, Ramón J. Sender, Darío Carmona, Ramón Puyol, Josep Renau, Luis Lacasa, etc., propagaron el citado modelo y contribuyeron decisivamente al desarrollo de las relaciones entre ambos países, propiciando entre 1931 y 1934 el surgimiento de movimientos españoles de intelectuales y creadores comprometidos con la revolución socialista. La introducción en el mundo creativo y cultural español de las ideas estéticas y la revolución socialista, no obstante, parten de la evolución proyectiva del Buró Internacional de Literatura Revolucionaria, fundado en 1925 en la URSS y luego convertido en la MORP. En 1927 celebró su I Conferencia Internacional de Escritores Revolucionarios, donde se impuso como objetivo principal promover la formación de secciones nacionales para lograr unir a todos los escritores e intelectuales proletarios y revolucionarios del mundo. En la II Conferencia Internacional de Escritores Revolucionarios, celebrada del 6 al 12 de noviembre de 1930 en Jarkov (Ucrania)

2. Sobre estas organizaciones y su relación con España véase San Román Sevillano, Antonio: *Los Amigos de la Unión Soviética. Propaganda política en España (1933-1938)*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1994; Elorza, Antonio; Bizcarrondo, Marta: *Queridos camaradas. La Internacional Comunista y España, 1919-1939*, Barcelona: Planeta, 1999; Kowalski, Daniel: *La Unión Soviética y la Guerra Civil Española*, Barcelona: Crítica, 2004; Kharitonova, Natalia: «La Internacional Comunista, la MORP y el movimiento de artistas revolucionarios españoles (1931-1934)», en *Relaciones entre Europa y Rusia en los siglos XIX y XX*, Yuste: Fundación Academia Europea de Yuste, 2005, pp. 139-151; Garrido Caballero, Magdalena: *Compañeros de viaje. Historia y memoria de las asociaciones de amistad hispano-soviéticas*, Murcia: Editum, 2009; y Branciforte, Laura: *El Socorro Rojo Internacional en España (1923-1939). Relatos de la solidaridad antifascista*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2011.

—lo que le hará ser más conocida como la Conferencia de Jarkov—, se evidenció la diversidad de posiciones conceptuales entre los escritores y artistas de izquierda, pero también triunfó la tesis de la internacionalización de la experiencia soviética y se pusieron al día las directrices comunistas respecto a la creación literaria y artística. Ello, a la vez, supuso que se consumaran las aspiraciones de la MORP y comenzaran a reconocerse las secciones nacionales bajo un el estrecho control ideológico de la Internacional Comunista, responsabilizándose luego de crear la sección española al escritor Fernández Armesto, pese a que no había podido acudir a Jarkov, dejando al congreso sin representantes españoles. De este modo, ya proclamada la II República, este escritor promovió en Madrid en junio de 1931 la formación de la primera Unión de Artistas Revolucionarios, y poco después surgiría su homónima de Cataluña. Pero la MORP no quedó contenta con sus actividades y la falta de consenso, de manera que desde marzo de 1932 se comenzó a estimular su autodisolución, que la organización madrileña hizo realmente efectiva en diciembre de 1932.

Seguidamente se creó ese mismo mes, con ánimo de sustituirla, la Unión de Escritores Proletarios y Revolucionarios, que —además de Fernández Armesto como secretario— contó entre sus miembros con César M. Arconada, Isidoro Acevedo, Joaquín Arderius, Pedro de Repide, Emilio Prados, Rosario del Olmo y Wenceslao Roces. Pero tuvo escasa vida, puesto que fue más poderoso y del agrado del PCUS el ejemplo francés de la Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires (AEAR), impulsada por el PCF y constituida en París en marzo de 1932 bajo la presidencia de Paul Vaillant-Couturier (con la reputada colaboración de intelectuales del prestigio de Henry Barbusse y Romain Rolland), la cual serviría de modelo al resto de asociaciones europeas. De esta forma, cuanto Rafael Alberti y María Teresa León —que desde diciembre de 1932 se hallaban en Moscú invitados por la MORP para ampliar sus estudios sobre las nuevas tendencias

teatrales, de donde saldría su gran y significativa amistad con el filólogo hispanista Fédor Kélin—³ regresaron a Madrid en abril de 1933, dieron un impulso definitivo a la creación de la nueva y unificadora sección española de la Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios (AEAR), que, no obstante, no pudo tener una formalización plena en el país hasta que la Dirección General de Seguridad aprobó sus estatutos en septiembre de 1934.

Pronto, sin embargo, contó la AEAR española como órgano de expresión con la revista *Octubre*, fundada en Madrid por el matrimonio Alberti-León como iniciativa del colectivo. Su finalidad, ya desde el «Adelanto de la revista *Octubre*» que puso en pie la publicación en mayo de 1933⁴, fue la de divulgar una imagen positiva de la URSS y de la estética del arte comprometido. En la primera página de este avance, además, se publicaba una «Declaración de principios» donde se suscribían los puntos principales de Jarkov y se dejaba clara la orientación ideológica, estética y editorial que tendría esta revista antifascista, nacida «bajo el signo rojo de la gran epopeya revolucionaria». Pero, igualmente, también se publicaba allí un significativo «Manifiesto en favor de nuestros camaradas», en el que se denunciaban

3. Flores Pazos, Carlos: «Amigo Kélin: Ayúdenos. Rafael Alberti y la URSS, 1932-1934», en Carlos Pérez (ed.): *Entre el clavel y la espada. Rafael Alberti en su siglo*, (Cat. expo.), Madrid: MECD/SECC, 2003, pp. 251-281.

4. Aunque el primer número de la revista fue el correspondiente a junio-julio de 1933, previamente se publicó en el mes de mayo el citado «Adelanto» con motivo de la celebración del 1º de mayo, que fue costado por los Alberti-León y sus amigos. De este modo, incluyéndolo, la vida de la revista la conformaron seis entregas (una de ellas el doble número 4-5, de octubre-noviembre) hasta la última de abril de 1934 (nº 6). Su trayectoria, sin embargo, estuvo llena de demoras e interrupciones cautelares, entre ellas su suspensión indefinida decretada por orden gubernativa en diciembre de 1933, que aunque consiguió ser sorteada por la revista, que se reanudó en abril de 1934, no lograría luego superar la represión que sucedió al movimiento revolucionario de octubre de ese año.

las persecuciones de los escritores alemanes por el reciente régimen de Hitler; manifiesto que representaba un claro apoyo a los objetivos generales de la AEAR y que, entre otros escritores y artistas, firmaban encabezando la lista Federico García Lorca, César M. Arconada, Ramón J. Sender, Wenceslao Roces, Luis Lacasa, Manuel Ángeles Ortiz, Hernando Viñes, Juan Vicens, Alberto Sánchez, Luis Pérez Mínguez, Arturo Serrano Plaja, Xabier Abril, Rafael Alberti, César Vallejo, Rosario del Olmo, Rodolfo Halffter, María Luisa Vicens, Pedro Garfias, Emilio Delgado, María Teresa León, Armando Bazán, José E. Herrera Petere, Armando Bazán, Manuel Altolaguirre, Concha Méndez, Antonio Rodríguez Luna, Luis Buñuel y Eduardo Ugarte⁵.

Completando el frente de asociaciones culturales comunistas de carácter internacional, salidas de la proyección de los objetivos del citado Congreso de Jarkov, casi a la par que la AEAR de Madrid también aparecieron, a caballo entre finales de 1932 y los primeros meses de 1933, las AEAR filiales de Sevilla, en parte identificada con el Frente Antifascista⁶, y de Barcelona, impulsada por el escritor Antonio Olivares, el fotógrafo Rodrigo Fonseca y el pintor Ángel López-Obrero y con temprano órgano de expresión⁷. Pero sobre todo, previamente

5. «Declaración de principios» y «En favor de nuestros camaradas», *Adelanto de la revista Octubre*, Madrid, 01-05-1933, s./p.; Kharitonova, 2005, pp. 139-151 y Sobrino Vegas, Ángel Luis: *Las revistas literarias en la II República*, (tesis doctoral), Madrid: UNED, 2012, pp. 658-686.

6. En Sevilla, para prevenir el peligro antifascista, el PCE impulsó hacia marzo de 1933 la creación del Frente Antifascista, integrado por varios partidos, sindicatos y asociaciones de izquierda, cuya orientación refrendó el propio PCE en su Pleno madrileño del 7 de abril de ese mismo año.

7. En Barcelona se editó con la misma orientación que *Octubre*, como recuerda Manuel Aznar Soler, un *Butlletí de l'Associació d'Escriptors i Artistes Revolucionaris*, que sacó su primer número el 14 de marzo de 1933 (antes que el «Adelanto» de la revista madrileña). Sus redactores querían transformarlo en breve en un semanario, de título *Gorki*, que fuera órgano de expresión de la AEAR catalana. Sin embargo, el 1 de mayo

a todas ellas, había surgido en Valencia, en la misma línea, la Unión de Escritores y Artistas Proletarios (UEAP), nacida a finales de 1932 y que llamó a celebrar su asamblea constituyente en mayo de 1933, declarando cinco meses después en la misma revista *Octubre* (nº 4-5, de octubre-noviembre) la adhesión de la mayoría de sus afiliados a la revolución soviética, lo que objetivaba más el vínculo entre estos colectivos⁸. La organización valenciana estuvo impulsada por el joven cartelista y pintor comunista Josep Renau⁹ y a ella también pertenecieron los hermanos Manuela y Antonio Ballester, Francesc Carreño, Antonio Deltoro, Rafael Pérez Contel, Francesc Badía, Juan Renau,

de 1934 aparecía en Barcelona el primer número de la revista *Full Roig*, que se presentaba como tal órgano del colectivo catalán, con colaboraciones de Rodrigo Fonseca, Antonio Olivares, Ángel López-Obrero, Louis Aragon, Romain Rolland y César M. Arconada. Con todo, la AEAR catalana, nunca adquirió especial relevancia en el mundo intelectual catalán. (Aznar Soler, Manuel: *República literaria y Revolución (1920-1939)*, Sevilla: Renacimiento, 2010, pp. 237-238).

8. Aznar Soler, 2010, pp. 236-237. En la segunda página del citado nº 4-5 de *Octubre*, además de la adhesión de la UEAP con sus «125 afiliados», que firmaba por el Comité Pla y Beltrán, también figuraban las de la *Associació d'Escriptors i Artistes Revolucionaris de Catalunya* (firmada por su secretariado: C. González, Antonio Olivares, Rodrigo Fonseca y Ángel López-Obrero) y la del Sindicato Unitario de Ferroviarios.

9. El propio Renau se refirió tiempo después a la fundación en Valencia de este colectivo «a mediados o principios de 1932» como primera sección española de la *Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires* (AEAR) –fundada ese año en Francia por Paul Vaillant-Couturier, con Henry Barbusse y Romain Rolland–; aunque la negativa del gobernador valenciano al registro del término «revolucionarios», hizo que esta organización acabara denominándose UEAP, pese a que –apostilla– «por entonces no contábamos ni con un solo escritor o artista realmente proletario. [...] Al escaso año de su fundación, la UEAP contaba ya con unos setenta intelectuales valencianos de diversas disciplinas y matices ideológicos». (Renau, Josep: «Notas al margen de *Nueva Cultura*», *Nueva Cultura*, [introducción a la edición facsimilar], Vaduz-Liechtenstein: Topos Verlag AG, 1977, p. XVIII). Sobre los primeros vínculos políticos e influencias del artista, véase Cabañas Bravo, Miguel: *Josep Renau. Arte y propaganda en guerra*, Madrid: Ministerio de Cultura, 2007b, pp. 41-45.

Ángel Gaos, Emilio Gómez Nadal, José Bueno, Pascual Pla y Beltrán y otros artistas e intelectuales levantinos.

La UEAP también tuvo su propio vocero, en lo que siguió el modelo de la AEAR madrileña, cuya revista *Octubre* desaparecería en abril de 1934; aunque, no obstante, desde marzo de 1935 contaría *Octubre* con cierta continuidad en la revista *El Tiempo Presente*, dirigida por César M. Arconada y que siguió sirviendo de órgano de expresión de la AEAR, pese a que la organización fuera ilegalizada tras los sucesos de octubre de 1934¹⁰. Unos meses antes, sin embargo, el colectivo valenciano sacó a la calle la revista frentepopulista *Nueva Cultura*, cuyo primer número fue el de enero de 1935 y que realmente fungió como portavoz de un grupo de escritores y artistas diverso ideológica-

10. Alberti y María Teresa León fueron invitados por la MORP al I Congreso de Escritores Soviéticos, celebrado entre el 17 de agosto y el 1 de septiembre de 1934 en Moscú y donde querían plantear el trayecto y problemas de la AEAR española y *Octubre* para conseguir una subvención que las impulsara. El Congreso, no obstante, que sería –como luego veremos– donde se consagrara la preeminencia del realismo socialista, en otro orden afirmó la política de acercamiento hacia intelectuales, escritores y artistas de diferentes tendencias ideológicas y decidió prescindir del restrictivo concepto de «revolucionario» y adoptar el más amplio de «antifascista», lo que en España, además de la represión de los sucesos de octubre de 1934, sin duda influyó en la continuidad de la AEAR y de *Octubre*, de claras resonancias revolucionarias. De ahí también que la nueva revista, nacida en marzo de 1935 como portavoz del colectivo, se llamara *El Tiempo Presente*, y, dado que Alberti permanecería fuera de España hasta inicios de 1936, que Arconada asumiera en su ausencia las direcciones de la AEAR madrileña y la nueva revista mensual. Ésta, no obstante, solo llegó a publicar dos números, respectivamente con dibujos de portada de Miguel Prieto (nº 1, marzo) y Ramón Puyol (nº 2, abril-mayo), aunque mantuvo muy parecido a *Octubre* lo sustancial de sus redactores y colaboradores. Además, en lo artístico, si el primero recogió ilustraciones de Miguel Prieto y comentarios de Serrano Plaja sobre su teatro de guiñol La Tarumba, se criticó la falta de contenido ideológico de la exposición individual de Alfonso Ponce de León o el cine comercial; el segundo número promocionó a los expositores de la Feria del Libro madrileña y dio espacio para el comentario de los grabados de Yes en *La guerra al desnudo*, de las exposiciones de Julián Castedo y Ramón Puyol o nuevamente del guiñol de Miguel Prieto (Sobrino Vegas, 2012, pp. 1017-1029).

mente y esencial y genéricamente compuesto por antifascistas, lo que acababa sintonizando con las orientaciones salidas del I Congreso de Escritores Soviéticos celebrado en agosto de 1934 en Moscú.

Tuvo *Nueva Cultura* al mismo Renau como principal impulsor, además de destacado financiador y su diseñador gráfico, e inicialmente contó en su redacción con varios de los citados miembros de la UEAP vinculados al comunismo. La revista actuó como instrumento portavoz de la UEAP, mostrando una gran cohesión del grupo para la labor de orientación ideológica y estética, ampliada también a otros intelectuales, escritores y artistas antifascistas, a quienes se invitó a colaborar. De hecho, entre su segundo (febrero 1935) y quinto número (junio 1935), se desarrolló una interesante polémica respecto a la responsabilidad y compromiso político-social del artista, especialmente significativa en el ámbito artístico, iniciada con una carta abierta dirigida al escultor Alberto Sánchez por la redacción de la publicación (Josep Renau y Francesc Carreño) y en la que también tomaría parte el pintor Antonio Rodríguez Luna, quien se sumaba a la postura de la revista apostillando la necesidad de responder al compromiso social reclamado al artista y los límites que podía mantener la estética propuesta del realismo socialista a la que se remitía¹¹. No obstante, tras

11. En la citada y larga carta abierta a Alberto [(Renau, J., Carreño, F.): «Situación y horizontes de la plástica española. Carta de *Nueva Cultura* al escultor Alberto», *Nueva Cultura*, nº 2, Valencia, febrero 1935, pp. 3-6], los redactores, apelando a la responsabilidad social del artista, hacían un llamamiento al escultor para que encauzase su arte por la vía de la denuncia social que demandaban las nuevas circunstancias. La respuesta de Alberto en abril, que se publicaría en junio junto a la contestación de los redactores y la intervención en la polémica de Rodríguez Luna (Sánchez, Alberto, y otros: «Los artistas y *Nueva Cultura*. Carta del escultor Alberto. Carta del pintor R. Luna a Alberto», *Nueva Cultura*, nº 5, Valencia, junio 1935, pp. 13-15), contuvo poco entusiasmo, indicándoles el escultor toledano que pensaba que daban «excesiva importancia a los movimientos del arte español con relación al movimiento social» y que, simplemente, coexistía el «arte revolucionario y el contrarrevolucionario y éste dura el tiempo que se tarda en implantar el ideal por el que se lucha», aunque estaba dispuesto a sumarse «a

su número 13, de julio de 1936, la revista sufrió un parón a causa del estallido de la guerra y la preparación de la resistencia, reapareciendo en marzo de 1937 con nueva numeración y convertida en órgano de expresión de la Aliança d'Intel·lectuals per a Defensa de la Cultura valenciana, hasta su desaparición con el devenir bélico en el otoño de 1937 (número 6-7-8, de agosto-octubre)¹².

Muchos de los artistas citados, mostrando su adhesión, participaron de lleno en la ilustración y diseño de estas vinculadas y comprometidas publicaciones periódicas¹³. Con todo, el procedimiento de

este arte de lucha». Sin embargo, su amigo Rodríguez Luna, se tomó más en serio la llamada de la revista y envió dos cartas a la publicación: una para ésta (solo recogida fragmentariamente), conteniendo una verdadera autocrítica y adhesión a la llamada de la revista al compromiso de los artistas, y la otra, dirigida al toledano (publicada íntegramente), para solicitarle el abandono de su «posición de asceta cristiano, o alquimista de las nubes y campos castellanos» y pedirle su unión y solidaridad para la realización de lo que consideraba «un arte social», que no «político». (Cabañas Bravo, Miguel: *Rodríguez Luna, el pintor del exilio republicano español*, Madrid: CSIC, 2005, pp. 53-55).

12. Sobre esta revista, de amplia trayectoria y variados análisis posteriores, además de la citada introducción de su impulsor (Renau, 1977, pp. XII-XXIV), véase principalmente Aznar Soler, Manuel: «*Nueva Cultura*, revista de crítica cultural», *Debats*, nº 11, Valencia, 1985, pp. 6-20 y Sobrino Vegas, 2012, pp. 792-812.

13. Así, por ejemplo, la revista *Octubre*, no solo se distinguiría en el panorama hemerográfico incorporando y utilizando la fotografía como documento, siempre acompañado de pies que orientaran sobre la interpretación de la imagen y logran acercar la concienciación a todo tipo de público, incluido el analfabeto (Sobrino Vegas, 2012, pp. 666-667), sino que también contó para ilustrar sus números con dibujos, grabados y fotomontajes de L. Brunet y López-Obrero (nº 2, julio-agosto 1933), de López-Obrero, Francesc Carreño (Carreño) y Miguel Prieto (nº 3, septiembre octubre), de Josep Renau, Alberto Sánchez y Helios Gómez (nº extraordinario 4-5, octubre-diciembre 1933) y de varios de los artistas expositores en la muestra de diciembre de 1933 que comentaremos seguidamente (nº 6, abril 1934). *Nueva Cultura* también uso con profusión y similares características la fotografía, aunque en ella destacó más el uso del fotomontaje, con frecuencia conformando series de la mano de Josep Renau o en sueltos suyos, de Monleón o de Manuela Ballester. Igualmente fue frecuente la colaboración expresa con sus grabados, dibujos o reproducción de su obra de artistas como Rafael Pérez Contel,

las exposiciones colectivas, habitual y más específico entre los creadores plásticos, tampoco tardó mucho en aparecer para hacerles más presentes y mostrar su solidaridad con la referida línea de revolución social. Así, el primer síntoma realmente claro de la concienciación socio-política –visible de forma colectiva y activa por este cauce– de unos artistas españoles llegaría a finales de 1933, cuando un destacado grupo de ellos participó en la *I Exposición de Arte Revolucionario* [Fig. 1]. Se trató de una muestra organizada por la AEAR madrileña y su revista *Octubre* –entre cuyos responsables, además de Alberti y María Teresa León, también estuvieron artistas y escritores como Antonio Rodríguez Luna, Arturo Souto, José Bergamín, Rafael Dieste, Vicente Salas, Lorenzo Varela y otros–, publicación que se ocupó de cerca de la preparación de la citada exposición, que fue la primera manifestación plástica efectuada por la asociación.

Convocada bajo el lema del antifascismo, su inauguración se anunció para finales de octubre de 1933¹⁴, aunque finalmente fue celebrada entre el 1 y el 12 del mes de diciembre, en el saloncillo bajo del Ateneo de Madrid, donde un letrero sustentaba la siguiente leyenda: «El

Francesc Carreño, Manuela Ballester, Alberto Sánchez, Yes o Juanino Renau, a los que se añadirán en su segunda época y con las circunstancias de la guerra David Alfaro Siqueiros, Aurelio Arteta, Rodríguez Luna, Castela, Ramón Gaya, Ramón Puyol, Eduardo Vicente, Gori Muñoz, Antonio Ballester, Pablo Picasso, Arturo Souto, Miguel Prieto, Francisco Pérez Mateo, José Gutiérrez Solana y coyunturalmente, en sus dos últimas entregas, también los mexicanos Luis Arenal, José Chávez Morado, Diego Rivera, José Clemente Orozco, Julio Castellanos, Pablo O'Higgins, Leopoldo Méndez, Alfredo Zalce, Fernando Gamboa y el arquitecto y pintor suizo Alfred Baeschlin.

14. La inauguración de la muestra por parte de la Sección de Artes Plásticas del Ateneo de Madrid fue anunciada en la prensa para el día 28 de octubre de 1933, con perspectiva de permanecer abierta hasta el día 11 de noviembre («Ateneo de Madrid. Sección de Artes Plásticas», *La Libertad*, Madrid, 28-10-1933, p. 9). No sabemos, sin embargo, los motivos exactos del retraso sufrido, que posiblemente fueran de la misma índole que las suspensiones que sufría la revista *Octubre*, que estaba tras su organización.



Fig. 1: Doble página de la revista *Octubre* (nº 6, abril 1934) sobre la *I Exposición de Arte Revolucionario*, celebrada en el Ateneo de Madrid en diciembre de 1933.

hecho de concurrir a esta exposición significa: estar contra la guerra imperialista, contra el fascismo, por la defensa de la Unión Soviética, junto al proletariado». Aceptadas estas consignas, que en mayo también habían sido recogidas en la citada «Declaración» del *Adelanto de la revista Octubre* (donde expresamente se referían como resoluciones generales del Congreso de Jarkov de 1930), seguidamente se exhibía obra de Cristóbal Ruiz, Antonio Rodríguez Luna, Francisco Pérez Mateo, Julián Castedo, Miguel Prieto, Darío Carmona, Enrique Climent, Josep Renau, Isaías Díaz, Manuel Monleón, Alberto Sánchez, Ravassa, Salvador Bartolozzi, Karreño (Francesc Carreño), Ángel López-Obrero, Fersal, J. Muñoz, Yes (Esteban Vega), Ramón Puyol, José Carnicero, F. Galán y Rafael Pérez Contel.

Había en la producción expuesta por estos artistas –todos ellos procedentes tanto de AEAR madrileña, como de su homónima catalana, la UEAP valenciana y varios simpatizantes– una gran diversidad que no pasó desapercibida a la propia revista. Así, reprodujo ésta varias de sus obras a la vez que, con sus comentarios, hizo resaltar la presencia –tanto entre «los artistas mayores, como nuevos simpatizantes»– de Cristóbal Ruiz y Bartolozzi (además de aludir a las adhesiones, aunque ausentes de la muestra, del pintor vasco Aurelio Arteta y del escultor residente en París Mateo Hernández) y relacionó entre la diversidad de lo expuesto por los más jóvenes «desde el dibujo panfletario de periódico –Puyol, Galán, Yes, Carnicero, Fersal–, al cartel de agitación para la calle –Karreño–, el montaje fotográfico –Renau, Monleón– hasta la pintura, los dibujos y la escultura de tres de los más importantes y últimos valores –Miguel Prieto, Luna, Alberto». Además, en la misma crónica y doble página dedicada a la exposición, se citaban las conferencias que habían pronunciado allí, durante los días que permaneció abierta, Armando Bazán sobre «El niño en la escuela soviética» y Arturo Serrano Plaja sobre «Dos pinturas». Incluso, complementariamente, se indicaba resaltando los vínculos entre

las asociaciones que, en Sevilla, el Frente Antifascista había celebrado «una gran exposición de carteles», con «mucho éxito entre el proletariado sevillano» y que, en Valencia, «con enorme resonancia, nuestros camaradas de la UEAP también han celebrado una exposición de arte revolucionario y preparan otra, muy interesante, de dibujos infantiles y de arte aplicado a las necesidades revolucionarias de los niños»¹⁵.

El propio Ateneo de Madrid, además, reforzando esta línea, a comienzos de mayo de 1934 volvió a abrir otra exposición en su salón, en esta ocasión organizada por la Asociación de Amigos de la Unión Soviética (AUS) con objeto de ayudar al envío de delegados obreros a la URSS. Figuraron expuestas entonces obras de Alberto Sánchez, Rafael Alberti, Salvador Bartolozzi, Emiliano Barral, Norah Borges de Torre, Julián Castedo, José Carnicero, Carmona, Campos, Carril, Chacel, Darío, Ramón Gaya, Karreño, Lozano, López-Obrero, Alfonso Olivares, Rodríguez Orgaz, Timoteo Pérez Rubio, Miguel Prieto, Ramón Puyol, Cristóbal Ruiz, Josep Renau, Antonio Rodríguez Luna, Valmón y Vázquez Díaz, y escritos autógrafos de Fermín Galán, Juan Ramón Jiménez, Antonio y Manuel Machado, Rafael Alberti y Luis Cernuda. La variada muestra, además, estuvo acompañada de un breve ciclo de conferencias organizada por la misma AUS, en el que intervinieron conocidas figuras pro-soviéticas como María Teresa León –quien, en nombre de la AEAR, el 4 de mayo dictó la titulada «El arte de pisar las tablas»–, procediéndose el día 5 de mayo tanto a la clausura de la muestra como a la rifa de las obras presentadas¹⁶.

Con estos precedentes, pronto se volvieron a presentar nuevas muestras en el mismo Ateneo madrileño, que desde el 30 de mayo

15. «I Exposición de Arte Revolucionario», *Octubre*, nº 6, Madrid, abril 1934, pp. 16-17.

16. «Información de arte. La Asociación de Amigos de la Unión Soviética», *La Voz*, Madrid, 04-05-1934, p. 4; «Ateneo de Madrid. Sección de Artes Plásticas», *La Libertad*, Madrid, 04-05-1934, p. 5.

de ese año contó –pese a las prevenciones del Gobierno conservador hacia el movimiento revolucionario– con un nuevo presidente más proclive a este tipo de actividades: el intelectual, diputado socialista y ex-ministro del bienio reformista Fernando de los Ríos¹⁷. Una de ellas, nuevamente organizada por la AUS, fue la *Exposición de la vida de la mujer y el niño en Rusia*, inaugurada allí el 3 de julio con material procedente del país, pero nos interesa más por su perfil artístico y trascendencia la *Exposición de dibujos contra la guerra y el fascismo*, conmemorativa del XX aniversario de la declaración de la guerra de 1914, que en este caso fue organizada por la AEAR e inaugurada el 30 de julio. Se exhibieron en ella dibujos de obreros y niños de Madrid y Sevilla, fotografías de Díaz Casariego y dibujos, fotomontajes y carteles de varios de los artistas ya citados –como Ramón Puyol, Miguel Prieto, Renau, Monleón, Rodríguez Luna, Yes, etc.– y otros. Contó también la muestra con un ciclo de conferencias –asimismo organizando por la AEAR– en el que volvió a intervenir María Teresa León, que el 1 de agosto inauguró el ciclo en nombre de la AEAR y habló de «La literatura y la preparación de guerra»; aunque también lo harían el matemático y político Serafín Marín Cayre en nombre del Frente Antifascista, que disertó sobre «El fascismo contra la cultura» (el 6 de agosto), la delegada sindical del Metro Carmen Meana, que habló sobre «La mujer ante la guerra: La Unión Soviética y la paz» (el 7 de agosto), o el periodista Arturo Perucho, que intervino con el tema «La Prensa como instrumento para la guerra imperialista y el fascismo» (el 9 de agosto)¹⁸. Aunque, de cara a los artistas y el reclamo de su com-

17. Ruiz Salvador, Antonio: *Ateneo, Dictadura y República*, Valencia: Fernando Torres, 1976, pp. 207-208.

18. «Exposición de dibujos contra la guerra y el fascismo», *Luz*, Madrid, 30-07-1934, p. 13; «Exposición de dibujos contra la guerra y el fascismo», *El Socialista*, Madrid, 31-07-1934, p. 5; «En la Exposición de dibujos contra la guerra y el fascismo. Una conferencia de María Teresa León», *El Socialista*, Madrid, 02-08-1934, p. 2; «En la

promiso, resultaron más atrayentes las conferencias del dibujante y cartelista Ramón Puyol y del escritor Eugenio Mediano Flores, ambos miembros de la AEAR. Así, Puyol, que un año antes había viajado a la URSS, el 3 de agosto disertó sobre «La pintura, arte para el proletariado», aprovechando la conferencia para hacer un llamamiento a los artistas españoles y a las organizaciones culturales obreras con el que animarles a ingresar en las filas de la AEAR, centrándose luego en destacar las diferentes técnicas pictóricas y sus posibilidades de utilización por el arte revolucionario, con una especial atención al fotomontaje; mientras que, Mediano Flores, cuya intervención hubo de aplazarse al 14 de agosto, precisamente habló del papel de «El artista revolucionario»¹⁹.

Para el crítico Emiliano M. Aguilera, la temática e intención de la exposición presagiaban «un interés y una importancia considerables», como exigían los antecedentes «y sobre todo esta hora revolucionaria que vive España», pero lo cierto es que, para él, la muestra defraudaba: «La intención de la mayoría de los expositores –añadía– no va más allá de lo tópico. Las expresiones no tienen, generalmente, eficacia para servir a los propósitos de los artistas. La factura de casi todos los traba-

Exposición de dibujos contra la guerra y el fascismo. El fascismo contra la cultura», *El Socialista*, Madrid, 05-08-1934, p. 2; «Vida cultural. El ciclo de conferencias organizado por la Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios», *Heraldo de Madrid*, Madrid, 07-08-1934, p. 14; «La mujer ante la guerra. Conferencia de una delegada del Metro que ha visitado la URSS», *Heraldo de Madrid*, Madrid, 08-08-1934, p. 10. «En la exposición de dibujos contra la guerra y el fascismo. Conferencia de Arturo Perucho», *Heraldo de Madrid*, Madrid, 10-08-1934, p. 14; «En la exposición de dibujos contra la guerra y el fascismo. Una conferencia de Arturo Perucho», *El Socialista*, Madrid, 10-08-1934, p. 2.

19. «Exposición contra la guerra y el fascismo. Una conferencia del dibujante Puyol», *La Libertad*, Madrid, 04-08-1934, p. 7; «En la Exposición de dibujos contra la guerra y el fascismo. Una conferencia del dibujante Puyol», *El Socialista*, Madrid, 04-08-1934, p. 3; «El ciclo de conferencias de la AEAR. La de Margarita Nelken», *El Socialista*, Madrid, 15-08-1934, p. 5.

jos deja mucho que desear. Y lo mejor no son, a fin de cuentas, dibujos en esta “Exposición de dibujos”. Lo mejor, por su crudo realismo, son unas fotografías de Díaz Casariego. Unas fotografías tomadas en África, en el verano de 1921, a raíz del desastre de Annual. Y, después, unos dibujos de Puyol». De este modo, el crítico de *El Socialista* terminaba echando en falta «trabajos de nuestros mejores dibujantes de vena democrática u obrerista» como Bagaría, Helios Gómez, Ribas, Bardasano, Ferrer, Amster, Mateos, etc., que esperaba ver pronto en otra colectiva del Ateneo²⁰.

Sin embargo, a pesar del parecer de Aguilera, lo cierto es que la muestra exhibida fue muy visitada y alcanzó algunos de sus propósitos, llegando incluso a soliviantar a los sectores conservadores más turbulentos. De forma que, antes de cerrarse, terminó siendo asaltada el 9 de agosto por unos quince individuos pertenecientes a la Falange, que, pistola en mano, destrozaron buena parte de las obras. A ello siguieron enérgicas protestas y llamadas de apoyo a los organismos antifascistas; lo que asimismo originó la clausura de la exposición por parte del Juzgado el 13 de agosto²¹, pero no su ciclo de conferencias, que la AEAR prosiguió con nuevas sesiones, ahora más combativas y acusadoras. Fueron las protagonizadas, ese mismo día del cierre de la exposición, por Fernando Claudín en nombre del Frente Antifascista

20. Aguilera, Emiliano M.: «Notas de arte. Dibujos contra la guerra y el fascismo», *El Socialista*, Madrid, 08-08-1934, p. 4.

21. «El Ateneo, asaltado por un grupo de fascistas», *Heraldo de Madrid*, Madrid, 09-08-1934, p. 13; «En la Exposición de dibujos contra la guerra. Los imitadores de Hitler y Roehm cometen un atraco», *El Socialista*, Madrid, 10-08-1934, p. 4; «Una salvajada. Un grupo de individuos entra en el Ateneo y destruye los cuadros de una Exposición», *La Voz*, Madrid, 10-08-1934, p. 4; «Diligencias sobre el asalto al Ateneo», *Luz*, Madrid, 11-08-1934, p. 5; «Protestas contra el atraco fascista al Ateneo», *Heraldo de Madrid*, Madrid, 11-08-1934, p. 5. «El atraco de los fascistas al Ateneo», *El Socialista*, Madrid, 11-08-1934, p. 3; «Protestas contra un acto de barbarie. Juventud Republicana Radical Socialista», *El Socialista*, Madrid, 11-08-1935, p. 5.

sobre «El fascismo contra los intelectuales y el proletariado»; la citada sobre los artistas revolucionarios de Eugenio Mediano Flores del día 14 y, para finalizar el ciclo, la del día 15 de la escritora y diputada socialista Margarita Nelken, quien fue presentada por Isidoro Acevedo en un salón abarrotado de público entusiasta, que la saludó puesto en pie y con el puño cerrado en alto e interrumpió repetidamente su vibrante discurso de igual manera entre salvas y aplausos. Tituló su conferencia «Contra la guerra y el fascismo», comenzando en ella por analizar «la táctica fascista, que se manifiesta siempre contra la cultura, el libro, la obra de arte», para insistir luego ampliamente en la situación española y poner «en guardia al proletariado ante el peligro fascista y el de la guerra», intervención que el público aplaudió efusivamente a la diputada madrileña, entonando a su final la *Internacional* y la *Canción de Thaelmann*. De hecho, al día siguiente, el diario *El Socialista* calificó el acto de clausura del ciclo por Margarita Nelken de «un acontecimiento excepcional en la historia del Ateneo y, sobre todo, una jornada eficacísima para el Socialismo»²².

Así acabaron la exposición y el ciclo de conferencias, que supusieron –según comentó de inmediato la prensa– un gran éxito de público «perteneciente a todas las clases sociales», como demostraba que, la muestra, había originado «el caso –rarísimo en España– de tener que establecer turnos entre el público para entrar en el salón, por ser insuficiente este para contener a la enorme cantidad de personas que deseaban ver la interesante colección de dibujos contra la guerra y el

22. «El ciclo de conferencias de la AEAR, en el Ateneo», *El Socialista*, Madrid, 12-08-1934, p. 5; «El ciclo de conferencias de la AEAR», *Luz*, Madrid, 13-08-1934, p. 3; «Noticias. Ciclo de conferencias de la AEAR», *La Libertad*, Madrid, 15-08-1934, p. 2; *El Ciclo...*, 15-08-1934, p. 5; «Margarita Nelken clausura el ciclo de conferencias de la AEAR», *Heraldo de Madrid*, Madrid, 16-08-1934, p. 10; «Clausura del ciclo de conferencias de la AEAR. La de Margarita Nelken constituyó una gran jornada socialista», *El Socialista*, Madrid, 16-08-1934, p. 4.

fascismo que allí se exhibían»; al igual que había ocurrido con el ciclo de conferencias, cuyos intervinientes encontraban el salón de actos del Ateneo repleto de público antes de comenzar, habiéndose solicitado a su clausura la continuidad del ciclo, sin que se obtuvieran los permisos correspondientes²³. A finales de ese mes de agosto, además, la prensa también informó sobre el arresto de varias personas de filiación falangista acusadas del asalto, aunque sin esclarecimiento definitivo del suceso²⁴. Pero, en otro ámbito, la prensa también publicó análisis más reposados poniendo de relieve la orientación que había guiado la exposición y lo que representaba su éxito, como hizo el diario *Heraldo de Madrid*, cuya crónica entusiasta –con la que también se quiso contestar a la referida del crítico del diario *El Socialista*– merece la pena reproducirse en extenso:

Hace varios días ha sido clausurada con una conferencia de Margarita Nelken la Exposición organizada por el Frente Antifascista y la Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios en el Ateneo de Madrid [...].

Durante dos semanas han desfilado diariamente centenares de obreros por el salón. En las paredes del mismo gritaban al visitante, en rojos transparentes, consignas de lucha: «Contra el fascismo y la guerra», «XX aniversario de la guerra de 1914». Por todos los lados del salón danzas de cifras siniestras. Estadísticas con el balance de muer-

23. «El éxito del ciclo de conferencias de la Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios», *Heraldo de Madrid*, Madrid, 18-08-1934, p. 2.

24. «El suceso del Ateneo. Tres asaltantes detenidos», *La Libertad*, Madrid, 26-08-1934, p. 7; «Detención de los autores del asalto al Ateneo», *Luz*, Madrid, 27-08-1934, p.13; «Del asalto al Ateneo de Madrid», *La Voz*, Madrid, 27-08-1934, p. 4; «Sucesos del domingo al lunes. Tres afiliados a la Falange Española detenidos como supuestos autores del asalto al Ateneo de Madrid», *Heraldo de Madrid*, Madrid, 27-08-1934, p. 15. Sobre el desarrollo de la exposición, el ciclo de conferencias y el asalto (que en cierto modo quedaría impune, provocando el malestar de los dirigentes del Ateneo) véase también Ruiz Salvador, 1976, pp. 208-216.

tos y heridos durante la Gran Guerra. Carteles con los presupuestos de la «defensa nacional» de España, etcétera. Y dominándolo todo, dibujos y carteles, cifras y estadísticas. Como enunciado de la Exposición, unas palabras rotundas, aceradas, de Romain Rolland: «Hoy contra la guerra todo depende de la coincidencia y la energía de la clase trabajadora».

Bajo el signo de la lucha activa contra la guerra y el fascismo, los organizadores han logrado reunir obras de los más variados matices, incorporando al movimiento artístico revolucionario a un crecido número de obreros. Al lado de las primeras manifestaciones artísticas de niños obreros de Madrid y de Sevilla, de técnica imprecisa, descuidados en la forma, pero con un profundo sentido de clase, presenta Puyol unos dibujos de vigorosos trazos contra la guerra. Prieto, siguiendo todavía las huellas de Grosz, pero cada día con una personalidad más definida, exhibe cinco dibujos, cinco disecciones agudas y penetrantes del capitalismo. Diversas fotografías de Díaz Casariego ponen al desnudo con un realismo implacable los horrores de la guerra. Montones enormes de cadáveres calcinados gritan claro y fuerte sobre la «belleza» que encierra el morir por la «patria».

Fotomontajes de Renau y Monleón realizados con la maestría en ellos habitual. Gran cantidad de dibujos y carteles de Agustina, Luna, Yes, Fuentes López, Espada, etc., y dos trabajos en chapa de Díaz (obrero metalúrgico), que han llamado grandemente la atención, por su originalidad, formaban el total de las obras expuestas.

En suma: la Exposición y conferencias han tenido un éxito rotundo, que debe servir de estímulo a los organizadores para celebrar actos de esta naturaleza con una preparación más amplia que permita atraer a gran cantidad de obreros y artistas revolucionarios, que han estado ausentes de esta Exposición por la premura de tiempo con que ha sido llevada a cabo.

No queremos terminar esta breve reseña sin antes dedicar unas líneas a un comentario del cual es autor el señor Aguilera. El mencionado crítico se sitúa ante la Exposición con un alto sentido «estético».

No comprende el significado fundamental de la misma, lo que ésta tiene al poner en juego nuevas fuerzas artísticas del proletariado, con todas las deficiencias y limitaciones que el Sr. Aguilera quiera encontrar, pero con un contenido auténticamente antifascista y como conquista para el movimiento revolucionario de artistas procedentes del campo de la burguesía. De esta forma es como se amplía el frente de lucha contra la guerra y el fascismo, y buena prueba de ello es el cobarde atentado de los fascistas a la Exposición, lo que calibra justamente el contenido antifascista de la misma²⁵.

Independientemente de los éxitos de público y los sucesos de intolerancia y al margen de las orientaciones y contenidos de las conferencias –con objetivos complementarios en alto grado combativos y propagandísticos–, lo que se evidenció respecto al avance artístico en estas exposiciones colectivas celebradas en el Ateneo madrileño fue el tono social y comprometido que empezaban a tomar las producciones de los artistas concurrentes. Como se pondría de relieve desde la primera de ellas en diciembre de 1933, lo que más sobresalió y se divulgó fue la primacía otorgada –por encima del plano estético– a la posición ideológica y a la defensa de la Unión Soviética. Predominó en el conjunto de la obra más profesional exhibida, no obstante, un gran eclecticismo formal y estilístico; aunque, ciertamente, a pesar de los tópicos temáticos y las ineficacias expresivas, la mayoría de los artistas concurrentes y otros que se irían sumando no tardarían mucho – como iban apuntando las crónicas de prensa– en ir depurando y acercando críticamente sus creaciones a las temáticas sociales y los medios con más alcance propagandístico. Las muestras del Ateneo madrileño de 1933 y 1934 registraron los síntomas y sirvieron de avanzadilla. Con todo, tampoco se había producido todavía un especial abandono de

25. «Arte de clase. La Exposición de carteles y dibujos contra la guerra y el fascismo», *Heraldo de Madrid*, Madrid, 05-09-1934, p. 5.

los recursos surrealistas, visibles en algunos de los artistas expositores; algo que, sin embargo, comenzaría a hacerse más evidente conforme fueran creciendo y sintiéndose con mayor intensidad los efectos de la crispación social sobrevenida en los meses siguientes y la experiencia bélica que en un par de años atenazaría a España²⁶.

La Revolución de Asturias en octubre 1934 y la dispersión de los promotores de las citadas asociaciones e iniciativas, en cualquier caso, pusieron fin a esta pionera etapa de experiencias y contactos, que no pudo volverse a reconstruir hasta la victoria del Frente Popular en las elecciones de febrero de 1936; pero que sirvió para la identificación política y combativa de las tendencias izquierdistas entre los artistas, escritores e intelectuales.

Con todo, en el plano agrupador, una vida paralela y más larga que la AEAR logró la Sección Española de la ya citada y activa Asociación de Amigos de la Unión Soviética (AUS), que aunque solo reconocida por la Dirección General de Seguridad desde el 23 de abril de 1933, en realidad fue creada el 11 de febrero de ese mismo año en Madrid por un importante grupo de intelectuales, escritores y artistas españoles. Indicaban en el manifiesto fundacional que la AUS española se creaba a los quince años de existencia de esa «República obrera rusa», durante los que se había convertido en «el acontecimiento económico y social más formidable del mundo moderno», despertando «en todos los países un ambiente más o menos difuso, pero manifiesto de curiosidad, de simpatía y de expectación» y que, al igual que las asociaciones homónimas creadas en estos países, la española se situaba al margen de partidos y tendencias políticas, con el único afán de «ayudar a conocer la verdad sobre la URSS». Seguidamente el grupo

26. Véase, entre otros, los ejemplos de la evolución de Alberto Sánchez y Antonio Rodríguez Luna, partícipes desde la de diciembre de 1933 en la mayoría de estas muestras colectivas del Ateneo y en la polémica de 1935 en *Nueva Cultura*, que ya hemos citado, sobre el compromiso social del artista (Cabañas Bravo, 2005, pp. 45-55).

fundador, realmente amplio y diverso en la orientación, reputación e influencia en el panorama artístico y cultural²⁷, elegiría a Ramón del Valle Inclán como su primer presidente y pondría en marcha una serie de actividades culturales y propagandísticas. Entre las primeras estuvo la organización del 8 al 13 de mayo de 1933, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, de una exposición de gráfica soviética, que tuvo mucho público y generó una gran polémica en la prensa madrileña del momento²⁸, ávida de saber más sobre la URSS; y ya hemos comentado también la realización de otras concurridas exposiciones, en mayo y julio de 1934, en el Ateneo de Madrid. Lograría así la AUS, que dispuso de la revista mensual *Rusia de Hoy*, adaptarse antes y

27. El citado manifiesto fundacional, de hecho, quedaba ampliamente firmado por arquitectos como Luis Lacasa, Manuel Aníbal Álvarez Bonquel, J. Bahamonde, Luis Blanco Soler, Santiago Esteban de la Mora, Fernando García Mercadal, Manuel Rodríguez Suárez, J. Vaamonde o Secundino Zuazo; pintores y dibujantes como Luis Bagaría, Ricardo Baroja, Julián Castedo, José María López Mezquita, Timoteo Pérez Rubio, Nicanor Piñole o Cristóbal Ruiz; escultores como José Capuz, Juan Cristóbal González o Victorio Macho, críticos de arte y músicos como Juan de la Encina y Regino Sáez de la Maza; además de reputados escritores (Pío Baroja, Jacinto Benavente, Concha Espina, Federico García Lorca, Manuel Machado, Ramón del Valle Inclán, Luis de Tapia, Eduardo Ugarte, Pedro de Répide, J. Díaz Fernández, Joaquín Arderius, Isidoro Acevedo), médicos (R. Díaz Sarasola, Roberto Novoa Santos, Gregorio Marañón, Juan Madinaveitia, Marcelino Pascua, J. Planell, Ángel Garma, Luis Calandre, Fernando de Castro, L. Vázquez López), abogados (Eduardo Ortega y Gasset, Eduardo Barriobero, Victoria Kent, Augusto Barcia, José Antonio Balbontin, Luis Salinas, Clara Campoamor, Rafael Salazar, Antonio Buendía), catedráticos (Luis Jiménez Asúa, Felipe Sánchez Román, Juan Negrín, Teófilo Hernando, Isaac Costero, Wenceslao Roces, José Sánchez Covisa, Agustín Viñuales), periodistas (Ramón J. Sender, M. Sánchez Roca, Roberto Castrovido, Julián Zugazagoitia, Luis Bello, Ezequiel Endériz, Francisco Galán, Francisco Mateo, Rosario del Olmo) y otros tantos intelectuales (véase Garrido Caballero, 2009; San Román, 1994, p. 136).

28. Encinas, Ángel L.: «Breves impresiones de la historia contemporánea de las relaciones hispano-rusas y de mi estancia en la URSS (a modo de prólogo)», en *Andréy Elpátievsky: La emigración española en la URSS. Historiografía y fuentes, intento de interpretación*, Madrid: Exterior XXI, 2008a, p. 15.

durante la guerra y mantenerse activa hasta 1938. Aunque la AUS, que tenía vocación de agrupación de masas y como todos los organismos homónimos creados en el resto del mundo estaría bajo el control y coordinación de la VOKS de Moscú, además de su propia intervención propagandista en la vida cultural española, tanto se ocupó de suministrar información y proyectar favorablemente el modelo político y cultural soviético a otras instancias, como de recoger datos sobre la situación político-cultural que atravesaba España, resultando este último tipo actividad de especial importancia a partir del estallido de la guerra en el país y la solicitud de la ayuda militar soviética para acabar con la sublevación interna²⁹.

En otro orden, esos sucesos de la referida revolución de Octubre de 1934 en Asturias y sus consecuencias también contribuyeron, por un lado, a la verdadera implantación en España de organismos como el Socorro Rojo Internacional, que logró emanciparse de la tutela del Secours Rouge Français y, en febrero de 1936, creó como órgano semiclandestino en Sevilla la revista quincenal *La Defensa*, dirigida por María Teresa León. Revista que pronto pasó a Madrid y, a partir del estallido de la guerra, se convertiría en semanal, cambiando su nombre en febrero de 1937 por el de *Ayuda*, revista que dirigió ya Lino Novás Calvo³⁰. Mas, por otro lado, esas consecuencias de lo ocurrido en 1934 también llegaron a convertirse, en cierto modo, en una especie de antecedente, a pequeña escala, del exilio soviético sobrevenido para muchos más españoles en 1939. Y es que, tales sucesos, terminaron originando el peregrinaje de algunos intelectuales comprometidos, entre los que, para el tema que nos ocupa, nos interesa destacar el de la comprometida escritora y política Margarita Nelken, también importante crítica de arte.

29. Kowalski, 2004, p. 3.

30. «¡Ha salido Ayuda..! Se ha cumplido el primer año de aparición de este periódico del Socorro Rojo», *Mundo Gráfico*, nº 1319, Madrid, 10-02-1937, p. 12.

Esta inquieta madrileña, que había comenzado su trayectoria pública como artista, se centró luego en la crítica de arte, la reivindicación de los derechos femeninos y las preocupaciones sociales de los oprimidos. Ello le conducirá a afiliarse al partido socialista (PSOE) y –llegada la II República– a convertirse en diputada socialista a Cortes por la provincia de Badajoz, por lo que fue conocida como «la diputada de los campesinos extremeños» [Fig. 2]. Su compromiso también le llevó a involucrarse en la huelga nacional de campesinos del verano de 1934, a sobresalir haciendo propaganda durante la revolución de Asturias del mismo año y a intentar llevar este levantamiento a los campesinos de Badajoz. La declaración del estado de guerra para sofocar esos desórdenes, conllevó la orden judicial del arresto y la retirada de la inmunidad parlamentaria a Margarita Nelken, que primero se escondió en la embajada de Cuba y luego consiguió llegar a París, donde se reunió con sus hijos e inició una gira por varios países europeos para recaudar fondos en favor de las víctimas de la insurrección de octubre; mientras, en su ausencia, era condenada a veinte años de cárcel. Gracias al Socorro Rojo Internacional llegó a la Unión Soviética en abril de 1935³¹, donde se la trató como a una gran figura española de la política y la cultura y le presentaron a muchos y destacados escritores, artistas y músicos europeos y rusos del momento.

Permaneció en la Unión Soviética un año y allí se casó su hija Magda con Adalberto Salas en 1935 y nació en marzo del año siguiente su nieta Margarita (Cuqui). Durante este tiempo, la escritora madrileña se interesó por el tema revolucionario y la aportación de la mujer al mundo del trabajo, a la vez que intimó en Moscú con la destacada figura del Partido Comunista Hélène Stassova, antigua secretaria de

31. Sobre los aspectos más políticos de la actividad de Margarita Nelken durante esta estancia en la URSS, que incluso pondrán de relieve su enfrentamiento con María Teresa León y su actividad, véase Elpátievsky, 2008, pp. 48-72.



Fig. 2: Margarita Nelken durante la campaña electoral de noviembre de 1933. (Foto Alfonso, AGA).

Lenin. Así, fruto de este exilio soviético y sus enseñanzas, surgieron los apasionados libros de Margarita Nelken *Por qué hicimos la Revolución* (1936), donde analizó y dio explicaciones sobre la génesis y desarrollo del movimiento revolucionario español de 1934, y *La mujer en la URSS y en la Constitución Soviética* (1938), donde expuso mucho de lo aprendido en esta estancia soviética³². Sin que fueran estas obras las únicas en las que, la madrileña, dejó traslucir sus experiencias soviéticas³³. Pero, además, desde el mismo Moscú, en cuanto a crítica de arte, no eludiría el envío de crónicas resaltando la emoción con la que vivía y se enfrentaba «en la Patria de los Trabajadores» a las nuevas realizaciones artísticas colectivas, especialmente visibles en los ámbitos de la escena y la arquitectura, como comentaba en enero de 1936 en *Nueva Cultura*:

Y es que [–decía Nelken–] hay que «vivir», aquí, en la URSS, las dos grandes creaciones artísticas colectivas: el teatro y la arquitectura, para percatarse bien de ese anacronismo, de ese absurdo de la obra nacida de la satisfacción única de su autor y de su adquisidor.

32. Nelken, Margarita: *Por qué hicimos la revolución*, Madrid: Ediciones Sociales Internacionales, 1936c, (la obra está dedicada «A mis camaradas socialistas, comunistas y sindicalistas víctimas de la represión del Movimiento Revolucionario de Octubre de 1934» con prefacio fechado: «En la patria de todos los trabajadores, septiembre de 1935» y *La mujer en la URSS y en la Constitución Soviética*, Valencia: Amigos de la Unión Soviética (AUS), 1938, (la obra se basa en la conferencia pronunciada en la sede de la AUS de Valencia el 4 de junio de 1937 y está dedicada a su amiga Hélène Stassova, ex-secretaria del Partido en la URSS, antigua colaboradora y secretaria de Lenin y redactora de la revista soviética *Contrabando*).

33. Referencias de Margarita Nelken a lo que conoció y experimentó en la Unión Soviética también existen en sus libros publicados en España, los primeros, y el exilio mexicano: *La epopeya campesina* (Madrid: Aldus, 1936b), *Niños de hoy, hombres de mañana* (Madrid: Socorro Rojo Internacional, 1937), *Las torres del Kremlin* (México D.F.: Industrial y Distribuidora, 1942) y *Primer frente* (México D.F.: Ed. Ángel Chaperó, 1944).

Quéjense, en los países capitalistas, los artistas, de su situación de *parientes pobres*, y hasta pudiéramos decir que de *sobrantes* de la sociedad. Salvando contadísimas excepciones –y por supuesto los *fabricantes* de obras pseudoartísticas, que nada tienen que ver con esta cuestión– el artista, fuera de aquí, se halla fatalmente destinado a morir de hambre. Fatalmente, pero lógicamente también: la obra que ya no es expresión colectiva, queda al margen de la colectividad; y la que aspira a expresar un sentimiento colectivo, tampoco hay razón ninguna para que los rectores de una sociedad basada en los privilegios contrarios al sentir colectivo, la acepten, aupen y premien. Y el artista queda solo; fatal y lógicamente encerrado en su soledad, ejemplo absurdo y anacrónico de una supervivencia imposible: pintores y escultores de Corte sin Corte que les asigne sueldo, arquitectos cuya obra no puede ya limitarse al encargo de un mecenas y que han de planear, a la vez que el trazado de su obra, la conquista estratégica de su encargo; escritores dependientes de un editor para quien toda literatura es a priori letra muerta, y dramaturgos cuyas obras han de aparecer castradas para agradar a un público que se asusta de todo acento viril, porque por virilidad no entiende sino la pornografía. Ahora bien: la URSS, civilización animada por un único espíritu, resucita, también fatal y lógicamente, las realizaciones artísticas colectivas de las épocas que dieron al arte grandes síntesis espirituales: ningún pueblo capitalista puede hoy ofrecer algo que prolongue la Catedral o el Acrópolis, obra de un pueblo; el director de escena o el arquitecto soviéticos, tienen a su disposición, para realizar su empeño, la adhesión de cuanto les rodea³⁴.

Aunque forzada a este destierro, la apertura de la campaña para las elecciones españolas de febrero de 1936, que acabaría ganando el Frente Popular, posibilitaron el regreso de Margarita Nelken, que cuando

34. Nelken, Margarita: «Arte nuevo del nuevo mundo», *Nueva Cultura*, nº 10, Valencia, enero 1936a, p. 10 (la crónica esta firmada en Moscú, en enero de 1936).

marchó al exilio era la mujer más sobresaliente y popular de la política española, pero que cuando volvió encontró ese puesto ocupado por la comunista Dolores Ibárruri, *Pasionaria*. En cualquier caso, el exilio de Nelken en la URSS sin duda contribuyó a su giro ideológico hacia el comunismo, consumado luego con su radicalización durante la guerra civil española; aunque la madrileña nunca consiguió desplazar a *Pasionaria*, mientras los socialistas no le perdonaron lo que consideraron una traición y los comunistas siempre miraron a esta vehemente militante política con desconfianza³⁵.

Al igual que en el caso de Margarita Nelken, la misma irrupción de la Guerra Civil y el apoyo soviético a la causa republicana, no solo intensificarían notablemente los acercamientos a la URSS, sino que también lograron que otros muchos artistas, escritores e intelectuales de izquierda radicalizaran su posición, se acercaran al frentepopulismo más pro-soviético y más tarde al comunismo. Un ejemplo significativo, en cuanto al corto trayecto y pasos intermedios de algunas agrupaciones en este sentido, se advierte en la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura (AIADC), nacida en Madrid en el mes de mayo de 1936 como sección española de la Asociación Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura (a su vez surgida del I Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, celebrado en París en junio de 1935 y donde España acudió con una delegación presidida honoríficamente por Valle-Inclán y Rafael Alberti y Álvarez del Vayo como secretarios)³⁶.

35. Sobre el trayecto político e intelectual de Margarita Nelken véase Cabañas Bravo, Miguel: «Margarita Nelken, una mujer ante el arte», en *La mujer en el arte español*, Madrid: Alpuerto-CSIC, 1997, pp. 463-484, y Preston, Paul: *Palomas de guerra. Cinco mujeres marcadas por el enfrentamiento bélico*, Barcelona: Random House Mondadori, 2002, pp. 261-351.

36. Véase sobre el Congreso Bazán, Armando: «Reseña del Congreso», *Nueva Cultura*, nº 5, Valencia, junio-julio 1935, pp. 2-4, y, sobre la AIADC, Ferragut, Juan: «Los

Aunque su verdadero manifiesto constitutivo no aparecería hasta el 30 de julio de ese mismo año, espoleado por los acontecimientos que sufría España y ampliamente firmado por reconocidos artistas y escritores, quienes querían dejar constancia, ante la situación bélica, de su lealtad al Gobierno del Frente Popular y su defensa de la cultura³⁷.

La Alianza, que vino a sustituir a la AEAR –disuelta para dejarle sitio, pues desde 1935 se había cambiado la causa a la que debían servir el intelectual y su obra, transitando de la revolución al anti-

trabajos de la Alianza de Intelectuales Antifascistas», *Mundo Gráfico*, nº 1304, Madrid, 28-10-1936, p. 6; Martínez Gandía, Rafael (R.M. G.): «La Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura», *Crónica*, nº 364, Madrid, 01-11-1936, p. 3.

37. Así, terminaba explicando el escrito: «Contra este monstruoso estallido del fascismo, que tan espantosa evidencia ha logrado ahora en España, nosotros, escritores, artistas, investigadores científicos, hombres de actividad intelectual, en suma, agrupados para defender la cultura en todos sus valores nacionales y universales de tradición y creación contante, declaramos nuestra unión total, nuestra identificación plena y activa con el pueblo, que ahora lucha gloriosamente al lado del Gobierno del Frente Popular, defendiendo los verdaderos valores de la inteligencia al defender nuestra libertad y nuestra dignidad humana, como siempre hizo, abriendo heroicamente paso, con su independencia, a la verdadera continuidad de nuestra cultura, que fue popular siempre, y a todas las posibilidades creadoras de España en el porvenir». Manifiesto seguidamente firmado por numerosos artistas y arquitectos (Emiliano Barral, Luis Quintanilla, Ángel Ferrant, Manuel Sánchez Arcas, Luis Lacasa, Santiago Esteban de la Mora, Rodolfo Halffter, Timoteo Pérez Rubio, Luis Buñuel, Antonio Rodríguez Luna, Miguel Prieto, Gustavo Durán, Delia del Carril, Acario Cotapos, Santiago Ontañón), escritores (Ramón J. Sender, Ramón Gómez de la Serna, Vicente Salas Viu, Miguel Pérez Ferrero, José Fernández Montesinos, A. Rodríguez Moniño, Rosa Chacel, Concha Albornoz, Antonio Porras, Rafael Dieste, Antonio Sánchez Barbudo, Alfonso R. Aldave, Arturo Serrano Plaja, Rafael Sánchez Ventura, Adolfo Salazar, Juan Chabás, Emilio Niveiro, Julio del Camino, José Ribas Panera, Pedro Garfias, Jaime Menéndez, José Herrera, Eduardo Ugarte, María Alfaro, Luis Pérez Infante, Emilio Delgado, Armando Bazán, Xavier Abril, A. del Amo, Luis Cernuda, Manuel Altolaguirre, María Zambrano, José Bergamín), etc. («Manifiesto de la Alianza de Escritores Antifascistas para la Defensa de la Cultura», *La Voz*, Madrid, 30-07-1936, p. 3).

fascismo—, pasó a ser presidida ahora por el escritor José Bergamín (con Rafael Alberti como secretario político) y se instaló en el palacio madrileño de Heredia Spínola, incautado por el PCE, desarrollando la agrupación en este clima bélico una notable actividad de agitación y propaganda. Su comité ejecutivo se organizó en secciones (Literatura, Propaganda, Música, Artes Plásticas, Teatro, etc.) y con sus asociados comenzaron a realizar muy diversas tareas: pequeñas películas de instrucción militar y de propaganda para los frentes; un servicio de propaganda que diariamente recorría Madrid y los frentes cercanos en coches dotados de altavoces; un taller en la nueva sede, a cargo de la sección de Artes Plásticas (guiada por Gabriel García Maroto, Miguel Prieto, Juan Antonio Morales, Antonio Rodríguez Luna, Arturo Souto y otros artistas), desde el que se elaboraban carteles, gráficos, dibujos, pasquines, periódicos murales, cabeceras de publicaciones, banderas, rótulos, decorados de teatro o exposiciones de temas bélicos con el Quinto Regimiento³⁸; representaciones estimuladoras gestionadas desde la sección de Teatro, que obtuvo del Ayuntamiento el Teatro Español (en el que se constituyó en régimen cooperativo la Compañía *Nueva Escena*, dirigida por Rafael Dieste, que estrenó allí tres pequeñas obras de índole política: *La llave*, de Sender, *Al amanecer*, de Dieste, y *Los salvadores de España*, de Al-

38. En este taller aliancista también trabajaron pintores, dibujantes, cartelistas y escultores como Santiago Pelegrín, Gil Guerra, Daniel y Andrés Conejo, Cristino Mallo, Francisco Arias, Núñez, Francisco Lozano, César Prieto, Jiménez Toledo, Horacio Ferrer, Desmarvil, Francisco Pérez Mateos, Juan Cristóbal, Jesús Helguera, Cristóbal Ruiz, Santaella, Esteban Abril, Blanco Vara, Palacios, Salazar, Garay, Eduardo Vicente y otros. Atendían a encargos para el frente, la ciudad e instituciones muy diversas (el SRI, el Batallón 1º de Mayo, Milicias Populares, etc.) y, entre otras, realizaron la citada muestra del Quinto Regimiento, organizada por García Maroto, Ferrant, Souto, Jesús Molina, Rodríguez Luna y Miguel Prieto. (Otero Seco, Antonio (A. O. S.): «Madrid, erizado de gritos de color. El taller de Artes Plásticas de la Liga de Intelectuales Antifascistas», *Mundo Gráfico*, nº 1301, 07-10-1936, Madrid, p. 7).

berti); cooperación en la evacuación del tesoro artístico en lugares como el Monasterio de El Escorial; colaboración de sus secciones en la reforma de los estudios de bellas artes y los musicales; organización de diferentes cauces de propaganda internacional tutelados por el Ministerio de Estado; etc. Desde finales de agosto, además, la Alianza ya dispuso y comenzó a distribuir ampliamente su órgano de expresión, la revista *El Mono Azul*, cuyos responsables fueron María Teresa León (secretaría de la sección de Propaganda), Alberti, José Bergamín, Rafael Dieste, Lorenzo Varela, Antonio Rodríguez Luna, Arturo Souto y Vicente Salas Viu, colaborando también en sus páginas los poetas Manuel Altolaguirre, Luis Cernuda, Vicente Aleixandre o Emilio Prados. Y a todo ello sumó la Alianza la solidaridad de los escritores de Barcelona, quienes le regalaron un camión equipado para cine, radio e imprenta, y de la Asociación Internacional de Escritores de París, que le regaló otro igualmente equipado, el cual se encargaron de acercar hasta Madrid el poeta Louis Aragon, su esposa Elsa Triolet y el escritor alemán Regler³⁹.

La Alianza y sus miembros no pararon de crecer durante los primeros meses de guerra, pero también sus posicionamientos y denuncias, que se hicieron especialmente fuertes cuando, a partir del 14 de noviembre de 1936 y para conseguir la desmoralización, comenzaron en Madrid los bombardeos aéreos masivos del bando sublevado sobre objetivos no militares, la población civil, el Palacio de Liria, el Museo del Prado, el Jardín Botánico, la Biblioteca Nacional, la Academia de San Fernando, etc. Ello de inmediato provocaría una enorme indignación sobre los miembros de la Alianza, que firmarían un escrito dirigido a «los intelectuales antifascistas del mundo entero», desmintiendo la propaganda en torno a la «provocación roja» del bando sublevado y denunciando enérgicamente los ataques a la población civil indefensa

39. Ferragut, 28-10-1936, p. 6, y Martínez Gandía, 01-11-1936, p. 3.

y la agresión contra la cultura que representaban el bombardeo del palacio de Liria, custodiado por las milicias del PCE⁴⁰.

Respecto a las actuaciones propagandistas con amplio despliegue oficial y aceptación popular, surgidas de los entornos de las ahora prósperas asociaciones pro-soviéticas, encontramos una buena muestra en la celebración en Madrid y Barcelona, en esta atmósfera bélica y exaltadora del apoyo militar ruso, del XIX Aniversario de la Revolución Soviética en noviembre de 1936, indicativo reflejó y anuncio de un creciente acercamiento ahora también impulsado por las instituciones oficiales, en el que no se dejaría de contar con el apoyo artístico de los creadores más comprometidos.

De esta suerte, en la Ciudad Condal se celebró con dicho motivo un gran desfile-manifestación que discurrió, entre otros lugares, por los paseos de Gracia y de Pi i Margall y las plazas de Catalunya y Sant Jaume, donde la multitud fue saludada desde el balcón del Palacio de la Generalitat por el presidente de Lluís Companys, el cónsul de la Unión Soviética y otras autoridades, culminándose la jornada con una fiesta en el Palau de la Música Catalana⁴¹. Mientras, en Madrid, con idéntico móvil, se colocó un enorme retrato de Stalin en la Puerta del Sol y otros más pequeños en carteles por diversas calles y espacios propagandísticos, acompañados de los de Lenin y

40. La declaración estaba firmada por los siguientes miembros de la AIADC: José Bergamín, Manuel Altolaguirre, Luis Cernuda, Miguel Prieto, Antonio Rodríguez Luna, Alberto Sánchez, Manuel Sánchez Arcas, Eugenio Imaz, Vicente Aleixandre, Miguel Hernández, Salvador Bacarise, Gabriel García Maroto, Vicente Salas Viu, Rafael Dieste, Arturo Souto, Antonio Aparicio, León Felipe, María Teresa León, Felipe Camarero, Rafael Alberti, Emilio Prados y Arturo Serrano Plaja. (Bergamín, José y otros: «A los intelectuales antifascistas del mundo entero», *El Sol*, nº 6009, Madrid, 19-II-1936, p. 2).

41. «Cómo ha celebrado Barcelona el Aniversario de la Revolución Soviética» (Reportaje gráfico de Torrents y Merletti, hijo), *Mundo Gráfico*, nº 1307, Madrid, 18-II-1936, pp. 2-3.

otros líderes, motivos y leyendas pro-soviéticos. A la vez, los cines y escaparates de las librerías, se llenaron de títulos soviéticos de acento revolucionario y los espacios públicos se colmaban de pasquines⁴². No se olvidó tampoco a los niños, para los que el Ministerio de Instrucción Pública preparó en las calles periódicos murales infantiles con información, cartas de aliento de los niños soviéticos y propaganda adaptada a ellos⁴³.

Incluso, avanzado el mes de noviembre, también se unió a la celebración el reciente organismo de agitación y propaganda Altavoz del Frente, creado en agosto de 1936 por el escritor comunista César Falcón, bajo los auspicios de la revista *Mundo Obrero* y orientado por el Partido Comunista de España (PCE); el cual, para sus fines de propaganda y proselitismo, también se dividió en diferentes secciones (Cine, Música, Exposiciones, Artes Plásticas, Periódicos, Conferencias, Teatro) y llegó a contar —entre los doscientos y pico integrantes que alcanzó— con más de un centenar de dibujantes y cartelistas. De este modo, para el citado XIX Aniversario, Altavoz del Frente preparó la inauguración de una exposición de carteles rusos de propaganda, complementada con otros tantos carteles españoles, que fue celebrada en el Salón de Artes Plásticas de su sede madrileña, en la calle Alcalá 62. Exposición con la que se insistía, intentando implicar más a los artistas, en que, al igual que la Revolución de Octubre había sido y continuaba siendo «para el arte ruso una fuente inagotable de inspiración», «la española, lo está siendo para nuestros dibujantes y pintores»; lo que, como la soviética, llevaría la producción generada por ellos a los museos: «En Rusia han quedado como piezas de Museo, como

42. Araceli, Gabriel: «La hora rusa de Madrid. En el aniversario de la Revolución Soviética», *Mundo Gráfico*, nº 1307, Madrid, 18-II-1936, p. 8.

43. Otero Seco, Antonio: «La hora rusa de Madrid. Cartas de los niños rusos a los de España», *Mundo Gráfico*, nº 1307, Madrid, 18-II-1936, p. 9.

ejemplares de valor incalculable, muchas de aquellas interpretaciones artísticas. Aquí ocurrirá otro tanto»⁴⁴.

La misma AUS, utilizada como escaparate de la Unión Soviética y de sus logros tras el triunfo de la revolución socialista, que durante el anterior periodo conservador había tenido serios problemas para prosperar en el solar ibérico –problemas que incluso quedaron reflejados en la discontinua y accidentada trayectoria de su órgano de expresión, la mencionada revista *Rusia de Hoy*–⁴⁵, ahora, tras el estallido de la guerra, se reorganizó internamente y se orientó más combativa y activamente hacia la lucha e ideario antifascista, desarrollando una importante delegación de Propaganda y Prensa, con un amplio y diversificado método de difusión [Fig. 3]⁴⁶. Su sede madrileña (previamente en la Casa del Pueblo de la calle Flor Baja 5) quedó fijada en el

44. Serena, Antonio de la: «Los Museos de la Revolución. Moscú en Octubre de 1917 y Julio de 1936, temas de arte», *Mundo Gráfico*, nº 1309, Madrid, 02-12-1936, p. 12.

45. La revista echó a andar mensualmente en junio de 1933, pero la llegada en septiembre de los gobiernos conservadores también supusieron su suspensión por tres meses y, luego, hicieron que la revista cambiara su nombre al de *Hechos de la Unión Soviética*. Los sucesos de octubre de 1934 volvieron a afectarla y a suspender su publicación, hasta que, con la victoria del Frente Popular en febrero de 1936, volvió a reanudarse nuevamente bajo el anterior título de *Rusia de Hoy*.

46. Según comentaba en marzo de 1937 su secretario, Daniel González Rosado, la AUS había nacido de la necesidad de contrarrestar en todos los países la propaganda fascista que se lanzaba contra la URSS, con la misión de propagar por todos los medios la verdad sobre el país y su progreso. Y, preguntado sobre cómo se realizaba esa difusión en España, respondía: «Por medio de una intensa propaganda, que se realiza diariamente en las calles, en las fábricas y en los talleres. Repartimos gran cantidad de impresos, revistas, periódicos, folletos; enviamos a la Prensa traducciones de artículos que del magnífico desarrollo social, económico y cultural de Rusia. Damos charlas, que algunas veces, por medio de altavoces, llegan hasta las trincheras enemigas. En las fábricas y talleres se organizan “Rincones de Amigos de la URSS”, a los que se facilitan libros, periódicos y películas sobre Rusia. Para la propaganda callejera disponemos de varios periódicos murales y uno ambulante, que llevamos diariamente por las calles céntricas, además de fijar numeroso affiches de temas soviéticos». (Real, Álvaro (A. R.):



Fig. 3: Reportaje de Álvaro Real sobre la AUS en *Mundo Gráfico*, nº 1323 (17/03/1937).

antiguo Palacio del Hielo (C/ Duque de Medinaceli 4-8), que también albergó a la Asociación de Amigos de México, al destacado Sindicato de Profesionales de las Bellas Artes (formado a partir de la Unión de Dibujantes Españoles –UDE– y que, tras las evacuaciones, mantuvo buena parte de la actividad artística en Madrid)⁴⁷ y –desde su crea-

«La Asociación de Amigos de la Unión Soviética. Obras de propaganda y adhesión», *Mundo Gráfico*, nº 1323, Madrid, 17-03-1937, p. 7).

47. La formación de este Sindicato, vinculado a la UGT, partía de la UDE, lo que explica la abundancia de artistas publicitarios en su composición y el empleo de muchas características comerciales en sus producciones. Se había constituido a finales de septiembre de 1936 con la finalidad de dar trabajo a estos profesionales de la publicidad, a quienes la guerra se lo había arrebatado. Estuvo presidido por Gustavo de la Fuente y en él trabajaron muy diferentes artistas: Luis Quintanilla, José Bardasano, Juana Francisca Rubio, Cañavate, Pedraza Blanco, José Espert, Carlos Girón, Amado Oliver, Enrique Garrán, Emeterio Melendreras, Manuel Moyano, Alma Tapia, Juan Parrilla e incluso escultores como Francisco Vázquez Díaz Compostela, pues disponía de diferentes secciones y talleres y pudo ir ofreciendo a los artistas un «sueldo de guerra» cuando se les encargaban trabajos. Sin embargo el Sindicato no funcionó de manera autónoma, sino que recibía las ideas a desarrollar de la Junta Delegada de Defensa de Madrid y dependió en su totalidad, primero, de la Delegación de Propaganda y Prensa y, posteriormente, de su heredera, la Delegación de la Subsecretaría, ambas dirigidas por José Carreño España. En cualquier caso, los cartelistas y dibujantes de este Sindicato ejecutaron decenas de bocetos y producciones, contribuyendo tanto a crear y fijar la imagen heroica y militar del Madrid sitiado, como a implantar un tipo de cartel de guerra en el que la idea de revolución se veía sustituida por la de enfrentamiento bélico. De sus primeros momentos en la sede citada, se conservan varias fotografías de Baldomero, con carteles de Espert, Melendreras, Oliver, Parrilla y otros sindicatos, editados por el Ministerio de Propaganda e instalados a pie de calle. Más adelante, tras su iniciativa de hacer propaganda fuera de España, también se encargaron de los álbumes de dibujos *Madrid* (en homenaje al general Miaja, con poema introductor de Antonio Machado e ilustraciones de Enrique Climent, Gutiérrez Solana, Victorio Macho, Teodoro Miciano, Souto, Jesús Molina, José Bardasano, Ramón Puyol, José Espert, Julián Lozano, Servando del Pilar, Francisco Mateos y Eduardo Vicente) y *Recuerdos de España* (con una decena de dibujos de Cañavate, Ortells, Molina, del Pilar, Miciano, Girón, Lozano, Juana Francisca Rubio, Luis Quintanilla y Parrilla y comentarios de Antonio Porras, Antonio Machado, Jacinto Benavente, Antonio Zozaya, Enrique Moles, Díaz Canedo, Corpus Barga, Zamacois, Alberti, José Más y León Felipe), ambos patrocinados por los ministerios de

ción el 4 noviembre de 1936– al mismo Ministerio de Propaganda (y luego a su Delegación, al producirse en diciembre la marcha del Ministerio con el Gobierno a Valencia); cercanía que propició el contacto y el impulso de iniciativas⁴⁸. Y no resulta extraño, dadas estas conexiones, cada vez más frecuentes, que el joven cartelista comunista Josep Renau, apenas nombrado director general de Bellas Artes el 9 de septiembre de ese mismo año, ya realizara para la AUS y la citada celebración del XIX Aniversario de la Revolución Soviética su potente y conocido cartel de leyenda *19 años de Unión Soviética y de lucha por la libertad y la paz mundial* (1936) [Fig. 4]⁴⁹.

Traslada la capital republicana a Valencia y asentado allí el Gobierno, otras asociaciones pro-soviéticas, de dirección menos proselitista y más orientadas a la formación y el intercambio cultural y científico, como Cultura Popular (CP) o la Asociación Española de Relaciones Culturales con la URSS (AERCU)⁵⁰, también hicieron ahora acto de

Instrucción Pública y Presidencia del Consejo para que estuvieran presentes y a la venta en la Exposición Internacional de París de 1937, para la cual los del Sindicato también colaboraron seleccionando la obra procedente de Madrid. Igualmente, la agrupación convocó concursos de dibujo con diferentes temas, con objeto de realizar álbumes; organizó exposiciones de bellas artes con itinerario en varias provincias y programó diferentes iniciativas de propaganda. (Véase Otero Seco, Antonio: «Madrid. El Sindicato de Profesionales de las Bellas Artes, trinchera antifascista», *Mundo Gráfico*, nº 1354, Madrid, 13-10-1937, p. 8; Álvarez Lopera, José: «Arte para una guerra. La actividad artística en la España republicana durante la guerra civil», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. III, nº 5, Madrid, enero-junio 1990, pp. 127-129; Gamonal Torres, Miguel Ángel: *Arte y política en la guerra civil española. El caso republicano*, Granada: Diputación Provincial, 1987, pp. 31-32; Cabañas Bravo, 2007b, pp. 103 y 206-209).

48. Cabañas Bravo, 2007b, pp. 95-106.

49. Cabañas Bravo, 2007b, pp. 106 y 117.

50. CP fue un organismo cercano al PCE, que había nacido en abril de 1936 y, durante la guerra, se fue especializando en la creación de bibliotecas en el frente y la retaguardia. La AERCU, por su parte, fue un organismo cultural y propagandista – también apoyado por la VOKS– complementario de la AUS, de la que se diferenciaba



Fig. 4: Josep Renau: *19 años de Unión Soviética y de lucha por la libertad y la paz mundial*, Cartel (mustrario fotográfico de la época), Madrid, AUS, 1936. (AGA).



Fig. 5: Portada de *Mundo Gráfico*, nº 1357 (03/11/1937), con carteles de varios artistas sobre la celebración en Madrid del XX Aniversario de la Revolución Soviética.

presencia resaltado el interés de la Unión Soviética hacia las manifestaciones artísticas que producía el desarrollo de la guerra, con una especial sensibilidad en acercar al pueblo lo generado creativamente por los niños⁵¹. Sin embargo, nuevamente sería la AUS, la asociación cultural pro-soviética más nutrida y con mayor alcance popular, la que en 1937 ofreciera el mejor y más apoteósico ejemplo del compromiso adquirido por los intelectuales y artistas, en cuya actuación premeditadamente se llegaría a confundir lo cultural y lo propagandístico.

En efecto, con motivo del vigésimo aniversario de la Revolución Soviética, la AUS no solo volvió a editar y llenar las calles madrileñas con nuevos carteles, que firmaban José Bardasano, Santiago Ontañón y otros artistas [Fig. 5], alusivos a la efeméride⁵², sino que también y

por su enfoque más elitista y dirigido al intercambio científico-cultural. Fue creado el organismo en Valencia el 30 de enero de 1937 y tuvo como presidente al decano de la Facultad de Medicina de Madrid, Manuel Márquez y, como secretario, al arquitecto Manuel Sánchez Arcas. Su órgano de expresión fue la revista *Cultura Soviética* (1937-1938) y dirigió su actividad hacia el patrocinio de diferentes eventos culturales, como conciertos, proyecciones de cine y exposiciones.

51. Así, por ejemplo, la misma AERCU solicitaba en junio de 1937 trasladar íntegramente a Moscú la *Exposición Infantil de Dibujos Antifascistas*, celebradas esos días en Valencia, organizada por Cultura Popular. Se trataba de una muestra dirigida por el pintor y profesor José Manaut Viglietti, secretario general del Comité Provincial de Cultura Popular, quien había impulsado la iniciativa reclamando con el envío de una circular la colaboración de los maestros nacionales y profesores de dibujo de primera enseñanza. Se recibieron cerca de tres mil dibujos, seleccionados luego por un jurado compuesto por el cartelista Josep Renau, como director general de Bellas Artes; el poeta León Felipe, por la Casa de la Cultura; el pintor Salvador Bartolozzi; el escritor y dibujante Antonio Robles; la profesora Emilia Elías y, por Cultura Popular, Arturo Aceber y José Manaut Viglietti; siendo luego instalada en Valencia por los artistas Elena Verdes Montenegro, Juan Ferrer Carbonell y Francisco Povo. (Véase Lamata, Fausto: «Los niños sienten la guerra. Una Exposición Infantil de Dibujos Antifascistas en Valencia», *Mundo Gráfico*, nº 1335, Madrid, 02-06-1937, pp. 13-14).

52. Pueden verse reproducidos algunos ejemplares de estos carteles en la portada del primer número de noviembre de la revista *Mundo Gráfico* («1917-1937. En estos días

sobre todo organizó ahora, con gran intensidad, la llamada *Semana de Homenaje al XX Aniversario de la Revolución Soviética*, celebrada en Madrid en la primera semana de septiembre de 1937, con el apoyo de diferentes asociaciones y organizaciones políticas y sindicales⁵³. Toda la ciudad, que en paralelo quiso celebrar el año de resistencia a su acoso bélico, se engalanó para la ocasión con referencias en sus más destacados monumentos y edificios a la confraternidad entre la URSS y España [Figs. 6 y 7]⁵⁴. Se realizaron muchas publicaciones y decenas de actos, pero destacó muy singularmente la exposición «Homenaje a la URSS», que la AUS celebró en los mismos salones del Palacio del Hielo donde tenía su sede. Muestra presidida por los retratos de Stalin y Azaña en la que se exhibieron gráficos, estadísticas, carteles, fotografías, escudos, banderas, maquetas sobre la URSS, pinturas, un grupo escultórico de *Compostela* alegórico a la solidaridad hispanorusa y otras piezas y objetos, que incluían diferentes regalos de la artesanía y gusto popular (abanicos, mantillas, trajes de luces, cerámicas, cobres, muebles antiguos, instrumentos musicales, trofeos, etc.) que obsequiaba el pueblo español al soviético [Fig. 8 y 9]⁵⁵.

en que se celebra el XX Aniversario de la nueva vida rusa», *Mundo Gráfico*, nº 1357, Madrid, 03-11-1937, p. 1).

53. En la organización de la conmemoración del XX Aniversario de la URSS, la AUS contó con la asistencia de una Comisión Nacional que también integraba al SRI, la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura (AIADC), Cultura Popular (CP), la Asociación Española de Relaciones Culturales con la URSS (AERCU), Mujeres Antifascistas y otras muchas organizaciones, partidos políticos y sindicatos.

54. Véanse, como ejemplos, los reportajes gráficos de Videa en la portada del 10 de noviembre de la revista *Mundo Gráfico* («El homenaje de Madrid a la URSS en el XX Aniversario de la Revolución Soviética», *Mundo Gráfico*, nº 1358, Madrid, 10-11-1937, p. 1) o los del 7 de noviembre en *Crónica* de los fotógrafos Díaz Casariego y Panta («La semana de homenaje del pueblo madrileño a la Unión Soviética», *Crónica*, nº 417, Madrid, 07-11-1937, p. 6).

55. «En el XX Aniversario de la Revolución rusa. La ofrenda del pueblo español a la URSS», *Crónica*, nº 415, Madrid, 17-10-1937, p. 5; Cabañas Bravo, 2007b, pp. 154-161,



Fig. 6: Puerta de Alcalá engalanada con vivas a la URSS y retratos de los líderes de la Revolución Soviética (Trotski, Lenin y otros) en la semana de celebración en Madrid del XX Aniversario de la Revolución Soviética. Noviembre 1937. (Foto M.P., AGA).



Fig. 7: Estatua del General Espartero engalanada con logotipos de la AUS y símbolos de la URSS en la semana de celebración en Madrid del XX Aniversario de la Revolución Soviética. Noviembre 1937. (Foto M.P./Aguayo, AGA).



Fig. 8 y 9: Aspectos de la exposición «Homenaje a la URSS», durante la celebración del XX Aniversario de la Revolución Soviética en Madrid. Noviembre 1937. (Foto M.P., AGA).



Fig. 10: Reportaje de Luisa Carnés en *Estampa* (nº 511, 13/11/1937) sobre el homenaje fallero y obsequios de Valencia a la URSS en noviembre de 1937.

Por otro lado, también Valencia se movilizó con esta iniciativa de la AUS para celebrar en todo el territorio leal a la República, entre el 1 y 7 de noviembre, la *Semana de Homenaje a la URSS*, y activó a los artistas y artesanos para preparar exposiciones según sus medios y posibilidades. De este modo, durante esos días se programó la exhibición en el local de Cultura Popular, en la calle de la Paz, de una muestra con colecciones de fotografías, dibujos y libros sobre la actividad cultural, artística, laboral y deportiva del pueblo ruso. Además, desde las industrias y artesanías populares de la ciudad, se confeccionaron diferentes presentes para enviar a los trabajadores soviéticos previa exposición, al igual que se había hecho en Madrid. Así se prepararon numerosos abanicos con temas típicos españoles por la industria abaniguera valenciana, además de sombrillas, peinetas, hebillas, bastones, etc. Igualmente, el gremio de la madera, fabricó guitarras, castañuelas, panderetas y otros objetos y, sobre todo, los artistas falleros produjeron dos fallas alegóricas a la lucha española, una de ellas simbolizando la defensa de Madrid, en la que no faltaba ni la fuente de la Cibeles ni la mujer alegórica con el niño en brazos y el fusil [Fig. 10], que fueron enviadas a la Unión Soviética⁵⁶.

Un comentario especial merece en este contexto, como ejemplo, el escultor *Compostela* (seudónimo de Francisco Vázquez Díaz) y su pieza exhibida en la muestra de Madrid. El escultor gallego, alistado tras estallar la guerra al Quinto Regimiento y su Batallón del Talento, conformados por el PCE y las Juventudes Socialistas Unificadas (JSU), pronto formó parte también del Sindicato de Profesionales de las Bellas Artes surgido entonces, estando a la cabeza de los escultores

y García García, Isabel: «Semana de Homenaje al XX Aniversario de la Revolución Soviética (noviembre de 1937)», en Miguel Cabañas, Amelia López-Yarto y Wifredo Rincón (coords.): *Arte en tiempos de guerra*, Madrid: CSIC, 2009, pp. 307-315.

⁵⁶. Carnés, Luisa: «Valencia envía su arte a la URSS», *Estampa*, nº 511, Madrid, 13-11-1937, p. 13.

que se ofrecieron a la II República para crear un Museo de la Guerra y la Revolución. Proponían para ello llevar a la escultura imágenes de la gesta republicana y sus caudillos, proyecto que fue apoyado por el comandante Lister y su División, a la que se incorporó Compostela y desde la que fue realizando diferentes bustos de los líderes militares (Lister, López Iglesias, etc.), incluidos los fallecidos (Moreno, Cordovilla, etc.). Además organizó un taller para ir obteniendo mascarillas mortuorias de los caídos en los frentes; las cuales, por encima de servir de modelo, se quería también que luego formaran parte, junto a las esculturas realizadas y los trofeos de guerra recogidos, del citado museo⁵⁷. Pero, también en 1937, Compostela realizó en Madrid varias esculturas alegóricas en las que volvió al arte animalista de sus inicios para, a modo de fábulas, aludir metafóricamente a situaciones o episodios de la guerra⁵⁸.

De entre ellas se sabe que, en la citada exposición del Palacio del Hielo, figuró un pequeño grupo, primero labrado en piedra negra

57. Arana, José M.: «Los artistas que no le vuelven la cara a la guerra. El escultor gallego Compostela lleva a los frentes su gubia como un arma», *Crónica*, nº 400, Madrid, 11-07-1937, p. 10.

58. Entre ellas, además de la exhibida en noviembre que comentaremos, estuvo el pequeño grupo en bronce *El león ibérico y la loba romana (Alegoría de la Batalla de Guadalajara)* (1937), hoy en paradero desconocido, en el que un león ibérico acata a la loba de Roma, en alusión a la derrota de los italianos en la batalla de Guadalajara, o el grupo modelado en yeso –sin que llegara a fundirse y solo conocido por fotografía– *El oso madrileño defiende a Madrid de los franquistas (Alegoría de la defensa de Madrid)* (1937), que mostraba al oso madrileño expulsando «a madroñazos», como si blandiera una escoba, al enemigo fascista representado en forma de militar o el mismo Franco; pieza que, por iniciativa del Socorro Rojo Internacional, a comienzos de noviembre de 1937 y celebrando el aniversario de la defensa de Madrid, recorrió en una carroza engalanada las calles principales de Madrid en versión muy agrandada y con las inscripciones «Ayer, 7 de noviembre de 1936, Madrid aplastó al fascismo nacional. Hoy, Madrid aplasta al fascismo internacional. ¡Viva Madrid, capital del mundo!». (Cosmos: «Una carroza alegórica», *Solidaridad Obrera*, nº 1727, Barcelona, 09-11-1937, p. 4).

y luego pasado a bronce, titulado *El oso madrileño y el oso soviético. (Alegoría de la solidaridad de la URSS con España)* (22,5 x 21,5 x 14 cms.), en el cual, acudiendo a sus símbolos y en homenaje a la Unión Soviética, se tienden la mano el oso madrileño, pertrechado con un fusil de miliciano a la espalda, y un gran oso ruso, que porta un cuerno de la abundancia con frutos. Del grupo escultórico de *Compostela*, luego fundido en bronce en Madrid, se conocen al menos dos copias, una conservada en una colección particular de Poitiers, Francia, y otra en el Museo Galego de Arte Contemporáneo «Carlos Maside» en Sada, A Coruña. Aunque también existe de entonces su reproducción fotográfica [Fig. 11] y se sabe que la versión expuesta en Madrid –a través de la XI División de Lister, para la que trabajaba el escultor– fue ofrecida como obsequio a la URSS por la ayuda prestada a la causa republicana⁵⁹. Fue un gesto que también repitieron otros jóvenes escultores, como Clemente Caramazana, miliciano de la Cultura, que talló un relieve con el retrato en busto de Stalin y lo donó al Grupo «Primitivo González», del SRI de Madrid, para su envío a la URSS entre los regalos ofrecidos al país con motivo del XX Aniversario de su Revolución⁶⁰. Una acción que quizá también debamos asociar con otros obsequios de artistas comprometidos y considerados entonces jóvenes promesas, como el que seguidamente comentaremos del pintor andaluz Antonio Rodríguez Luna.

59. Existe su reproducción (dos fotografías por los lados frontales opuestos de la escultura) en el Archivo Moreno del Instituto del Patrimonio Cultural Español (AM, IPCE, MECD, 25.504/B y 25507/B). La pieza del Museo Carlos Maside tiene una inscripción con dedicatoria a José Díaz. (Véase sobre la producción referida de Compostela y su ilustración: Vázquez Arce, Carmen: *Compostela. Escultor (Francisco Vázquez Díaz, 1898-1988)*, San Juan de Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico/ Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2015, pp. 125-127 y 383).

60. Véase la noticia, ilustrada con fotos de Videá, en «El joven escultor Clemente Caramazana», *Crónica*, nº 415, Madrid, 17-10-1937, p. 8 y «La acción del Socorro Rojo Internacional. Un busto de Stalin», *Mundo Gráfico*, nº 1356, Madrid, 27-10-1937, p. 5.



Fig. 11: Compostela: *El oso madrileño y el oso soviético*. (*Alegoría de la solidaridad de la URSS con España*), grupo escultórico, 1937. (Foto Moreno, IPCE).



Fig. 12: A. Rodríguez Luna: *La guerra civil española*, 1937, óleo. (Museo del Hermitage, San Petersburgo).



Fig. 13: Sección de Artes Plásticas en la 2ª planta del Pabellón de España en la Exposición Internacional de París de 1937. Al fondo, óleos de Rodríguez Luna. Julio 1937. (Foto Roness-Ruan, CDMH).

Y es que, el estrechamiento de relaciones diplomáticas entre ambos países durante este período, indujo a la II República a realizar estimables obsequios artísticos a la URSS, entre los que nos interesa destacar ciertas producciones de artistas implicados en el arte de avanzada y el compromiso socio-político. Es el caso de algunos ejemplos citados, que si para la República añadían colaboración supletoria a su llamada de atención sobre su situación bélica, a la Unión Soviética también le servirían para conocer mejor el arte que se hacía en esos duros momentos en España. En tal sentido, pues, asimismo debemos considerar casos como el del descarnado óleo del pintor cordobés Antonio Rodríguez Luna, hoy en el Museo del Hermitage de San Petersburgo, *La guerra civil española* (1937) [Fig. 12], tela de grandes dimensiones (149 x 199,5 cms.) que el gobierno republicano español regaló en 1938 a la Unión Soviética, donde en principio fue destinado al Museo de Arte Moderno Occidental de Moscú⁶¹, que era el espacio museográfico reservado para acoger obra, esencialmente, de los movimientos y artistas foráneos del nuevo arte.

Se trata de una pintura, por otra parte, sobre la que puede constatar que fue exhibida en el Pabellón Español de la Exposición Internacional de París de 1937, en la sección de artes plásticas de la segunda planta, junto a otras pinturas y grabados de José Gutiérrez Solana, Arturo Souto, Eduardo Vicente, Horacio Ferrer, Jesús Molina, Ramón Puyol o Miguel Prieto y varias esculturas de Picasso, entre otras producciones. Nos ilustra tal presencia, pocos días después de su inauguración –producida el 12 de julio–, las fotografías adjuntas a un

61. Tras su desaparición, la obra pasó en 1948 al Museo del Hermitage de Leníngrado (hoy San Petersburgo), siendo parte en la actualidad de la recreación virtual que, sin mover los fondos, se ha realizado del citado Museo de Arte Moderno Occidental (Inv.: 9049, Inv. GMNZI: 1492). Véase el enlace al <NeWestMuseum. Museum of Modern Western Art: http://www.newestmuseum.ru/data/authors/1/luna_ar/ge_9049/index.php?lang=en> [Consulta 19-04-2016].

informe [Fig. 13], muy documentado gráficamente, remitido por el comisario general del Pabellón, el filósofo y rector valenciano José Gaos, al presidente del Gobierno republicano, Juan Negrín, informe en el cual le ofrecía detalles sobre dicha inauguración, lo realizado hasta entonces y lo que faltaba por hacer⁶². Además, entre lo comentado allí por Gaos, que venía a suplir al informe que debiera haber enviado el director general de Bellas Artes, Josep Renau, desplazado a París para participar en la organización del Pabellón⁶³, resulta de inte-

62. Se trata de la copia de la carta-informe sobre el Pabellón remitida por José Gaos a Juan Negrín el 21 de julio de 1937 (Centro Documental de la Memoria Histórica –en adelante CDMH–, PS-Madrid, Caja 2760, doc. 7). Esta carta-informe se acompañaba de una importante información gráfica sobre la inauguración, vistas de las instalaciones y un conjunto de imágenes ilustrativas del Pabellón y sus actividades, encabezadas por los planos del edificio, sus instalaciones y las grandes creaciones de arte exhibidas, a las que se adjunta otro texto descriptivo del comisario (CDMH, PS-Madrid, Caja 2760, doc. 10). Así, además de siete imágenes contenido el alzado y vista general del pabellón, un corte transversal y los planos de sus plantas, firmados por los arquitectos Lacasa y Sert (CDMH, PS-Madrid, Caja 2760, PS01 a PS07), el conjunto de esta documentación gráfica lo componen 36 fotografías realizadas por Roness-Ruan (33), Dora Maar (1) y Kollar (2) (CDMH, PS-Madrid, Caja 2760, PS23 a PS69). En una de las fotografías tomadas por Roness-Ruan (anotada con el número 34-20), se aprecian claramente, al fondo, dos obras juntas de Rodríguez Luna: una de ellas es el conocido óleo *Composición con figuras* (185 x 137 cms.), conservado hoy en el Museo Reina Sofía, y que originalmente también pudo titularse *Negro mensaje* o *Sangre, dolor y lágrimas*, pero que, en cualquier caso, con toda probabilidad fue una obra retocada, alterando la posición de algunas de figuras en 1938 (véase sobre ella Cabañas Bravo, 2005, pp. 88-93); la otra obra de Rodríguez Luna visible a su lado en esta fotografía, más al fondo, sin duda se trata del óleo ya referenciado que hoy se conserva en el Museo del Hermitage de San Petersburgo, adonde pasó en 1948 desde el Museo de Arte Moderno Occidental de Moscú; óleo que pudiera corresponderse, por su temática de horror con un fosa central, con el lienzo titulado *Otra víctima inocente*, de cuya presencia en aquel momento en París se ha hablado en varias ocasiones.

63. Hay que tener muy en cuenta en todo el proceso de organización del Pabellón Español de París a la figura de Josep Renau, por entonces director general de Bellas Artes y que, al frente de una Comisión y varios artistas colaboradores, estuvo en París seis meses (con alguna discontinuidad) entre mayo y octubre de 1937, trabajando en el diseño y organización del Pabellón. De hecho, como dice Gaos a Negrín en la referida

rés no solo que se cite expresamente la asistencia a su inauguración de los embajadores de Rusia y México –invitados siguiendo indicaciones de Embajada de España–, sino también las observaciones hechas sobre la sección de artes plásticas del Pabellón –de la que dirá el filósofo valenciano que era, a esa altura, «la única que puede considerarse acabada», estando compuesta «de una parte de pintura, formada exclusivamente con las obras de Solana, Luna, Souto, Eduardo Vicente»– y las indicaciones que resaltaban al personal colaborador (considerado por Gaos indispensable para seguir renovando las instalaciones), entre el que, además de los dos arquitectos del edificio –Luis Lacasa y Josep Lluís Sert–, se insistía en el escultor Alberto Sánchez:

Aparte Lacasa y Sert, creo indispensable a Alberto, cuya inventiva y algo más, cuyo genio es una esperanza para subsanar deficiencias como las producidas precisamente en lo popular. Así, gracias a la presentación que va a dar a la cerámica, ocupará con ésta mucho más de lo primitivamente pensado, y es posible que la sección entera sea presentable como una exposición de cerámica. Su escultura de la entrada del pabellón es también el éxito más general de éste. Place a los doctos y a los indoctos. Y ha sido una sorpresa. Lo que no ha sido la gran pintura de Picasso [*El Guernica*], cuyo éxito estaba descontado⁶⁴.

carta-informe que le envió el 21 de julio, con ella pretendía sustituir al informe que debía haberle enviado Josep Renau «sobre la inauguración y el estado del pabellón». La consulta a Renau y su colaboración con esta empresa de París, además, prosiguió incluso por correspondencia cuando volvió a España. (Véase sobre la interesante actuación e intervención de Renau en torno al Pabellón, las comunicaciones, informes e ilustraciones fotográficas enviadas por Gaos a Negrín y la gestión general en torno al mismo: Cabañas Bravo, 2007b, pp. 167-206 e ilus. cat. 189-12). La fundamental relación de Renau con la gestión del Pabellón y su diversa e interesante actividad a su paso por París y desde España, bien pudo estar detrás o servir de apoyo al obsequio que se hizo a la URSS del citado cuadro de Rodríguez Luna.

64. Carta-informe de José Gaos a Juan Negrín, 21-07-1937 (CDMH, PS-Madrid, Caja 2760, doc. 7). También recogido en Cabañas Bravo, 2007b, p. 264, nota 317.

Había entre todos estos creadores, además, cierta amistad y complicidad que no hace casual la presencia de su obra en París, ni las conexiones entre ellos. El mismo Alberto Sánchez era amigo íntimo de Rodríguez Luna y, ambos, previamente partícipes tanto en oposiciones y asociaciones como en exposiciones y conocidas polémicas artísticas –ya hemos referido las muestras del Ateneo en 1933-1934 y la polémica de 1935 en *Nueva Cultura*, revista precisamente dirigida por Renau⁶⁵, tras el estallido de la guerra trabajarían estrechamente con la Dirección General de Bellas Artes liderada por el joven cartelista valenciano. Un trabajo que, incluso, se extendería al Pabellón Español de París⁶⁶, el cual precisamente se construyó frente al Pabellón de la

65. Alberto Sánchez y Rodríguez Luna fueron «Cursillistas del 33». Esto es, ambos se prepararon juntos, entre 1932 y 1933, el cursillo de formación y examen de acceso a Profesores de Dibujo de Enseñanza Secundaria que convocó la II República, obtenido destino el primero en San Lorenzo de El Escorial y el segundo en Mataró. Cuando, ese mismo año 1933, Rodríguez Luna se casó en Madrid, Alberto fue su testigo de boda. Ambos también, en 1933, pertenecieron a la citada AEAR y expusieron en Madrid en la *I Exposición del Grupo de Arte Constructivo*, en el marco del Salón de Otoño, y en la comentada *I Exposición de Arte Revolucionario*, que subrayaba su compromiso antifascista y pro-soviético; así como, en el mismo sentido, en la nueva muestra organizada en mayo de 1934 por la AUS en el Ateneo. En estas muestras del Ateneo asimismo participó Renau. Entre febrero y junio de 1935, igualmente, ya vimos que ambos tomaron parte en la revista *Nueva Cultura*, junto a Renau y Francesc Carreño, en la citada polémica sobre la responsabilidad social del artista. Estallada la guerra, de un modo u otro, todos ellos también terminarían trabajando para la Sección de Artes Plásticas de la Alianza de Intelectuales y Artistas Antifascistas y colaborando en el Pabellón de París. (Cabañas Bravo, 2005, pp. 31-65).

66. Respecto al trabajo de Rodríguez Luna durante la guerra y su participación en el Pabellón Español de París en 1937, ha de considerarse que, como declaró el propio pintor en 1981, además de los conocidos óleos allí exhibidos, tuvo en aquel otra participación directa; ya que, por encargo de Wenceslao Roces y Josep Renau, realizó para el Pabellón una serie de dibujos, consistentes en diez personajes del franquismo. Incluso se fue a trabajar directamente con Renau, al tiempo que Renau invitaba a participar en el Pabellón a Alberto, Miró o Picasso. De hecho, desde comienzos de la guerra, Rodríguez Luna ya venía trabajando en la Dirección General de Bellas Artes, a cuyo frente

URSS [Figs. 14 y 15], y esta situación durante la magna muestra, en parte, quizá podría ayudar a explicar algo más el establecimiento de contactos o las facilidades respecto al obsequio del cuadro del pintor cordobés. Un cuadro que, sin duda, hay que poner en relación tanto con la dramática producción de Rodríguez Luna en esos tiempos bélicos como con el mismo fomento artístico republicano de entonces, dirigido desde lo oficial tanto hacia el interior –con los concursos artísticos nacionales– intentando incentivar la colaboración de los artistas–, como hacia el exterior –con el Pabellón español de París en 1937– buscando solidaridad mediante la propaganda internacional⁶⁷.

estaba Renau, a quien propuso –dentro de la labor de propaganda– levantar torres en las plazas de Madrid con carteles y consignas de guerra; propuesta que el valenciano apoyó y para la que Rodríguez Luna formó un equipo de artistas (Santiago Pelegrín, Eduardo Vicente, etc.) que trabajó en este sentido en el Ministerio de Instrucción Pública. (Véase la entrevista recogida en García, Manuel: *Memorias de posguerra. Diálogos con la cultura del exilio (1939-1975)*, Valencia: PUV, 2014, p. 326).

67. Estilística e intencionalmente, el óleo *La guerra civil española* del Museo del Hermitage de San Petersburgo podemos relacionarlo con dibujos a tinta del pintor cordobés como *La guerra* (1935-1937), *Defensa de Madrid* (1936) y, especialmente por su gran parecido, con el dibujo *Ellos también dan tierra a los campesinos*, que durante la guerra primero apareció publicado como adelanto en la revista valenciana *Nueva Cultura* [(Rodríguez Luna, Antonio): «Dos dibujos de Rodríguez Luna», *Nueva Cultura*, año 3, nº 2, Valencia, abril 1937a, entre pp. 14-15] y luego integrado en la monografía de dibujos de guerra que publicó su editorial al dibujante (Rodríguez Luna, Antonio: *Dieciséis dibujos de guerra*, Valencia: Ediciones Nueva Cultura, 1937b). No obstante, el óleo también ha de relacionarse con la producción de Rodríguez Luna enviada en 1937 al Pabellón de París y la presentada a convocatorias oficiales. Tal es el caso de sus obras concurrentes al Concurso de Pintura, Escultura, Grabado y Dibujo, convocado en 1937 en Valencia, y las Competiciones Trimestrales de Artes Plásticas, convocadas en 1938 en Barcelona con premios de adquisición (el primer premio de dibujo en 1938 precisamente fue ganado por el propio pintor cordobés). Exhibió en ellos una producción de temas bélicos, centrada en las trágicas consecuencias del conflicto armado y de estilo semejante a la obra del Pabellón Español obsequiada a la URSS, estilo que también se puede apreciar en sus óleos *Bombardeo de Colmenar Viejo* (1937), *Composición con figuras/Negro mensaje* (1937), *Defensa de Madrid* (1937-1938), etc. (Véase Cabañas Bravo, 2005, pp. 61-98).



Fig. 14: Construcción del Pabellón de España en la Exposición Internacional de París de 1937. Al fondo el Pabellón de la URSS, de Yofan, coronado con el grupo escultórico de Vera Mujina. Mayo 1937. (CDMH).



Fig. 15: Exterior del Pabellón de España en la Exposición Internacional de París de 1937. En primer plano escultura de Alberto Sánchez *España tiene un camino y al final una estrella* y fotomontajes exteriores de Josep Renau. Julio 1937. (Foto Roness-Ruan, CDMH).

El hecho refleja que, en el progresivo estrechamiento de las relaciones políticas y culturales entre España y la URSS, la actividad de los artistas en apoyo del establecimiento de tales vínculos fue un aliado notable. Algunas organizaciones, como las Juventudes Socialistas Unificadas y su taller madrileño de Artes Plásticas, dirigido por el pintor y cartelista José Bardasano, tempranamente se encargaron de atender el requerimiento del Ministerio de Instrucción Pública –al frente del que, desde comienzos de septiembre de 1936, se encontraba Jesús Hernández, destacado dirigente del PCE y su sección de *agit-prop*– para organizar y llevar a la URSS una exposición de un material derivado de la guerra española, que también interesaba mucho allí: los carteles, las insignias y, en definitiva, una selección de la labor creadora y propagandista surgida de la España en lucha⁶⁸. Las exposiciones e intercambios de sus producciones, en tal sentido, además sirvieron para avanzar tanto en la introducción y conocimiento en España de la cultura soviética como en el incipiente conocimiento en la URSS de la actualidad de la cultura española y sus orientaciones. Un proceso de intercambios, en consecuencia, en el que también fueron importantes los mismos viajes a la Unión Soviética protagonizados por reconocidos intelectuales y creadores españoles.

En aquellos viajes, sin embargo, a estos españoles no les despertó una gran admiración la pintura y escultura soviéticas, tan marcadas por el realismo y la epopeya revolucionaria rusa. Ni siquiera cuando eran aplicadas miméticamente a la escena y cuando el realismo no se había vuelto tan impositivo. De hecho, lo resaltaba así Max Aub en 1933, aunque vislumbrando, en el academicismo que reflejaba su utilización

68. En este Taller de Artes Plásticas, además de Bardasano, también trabajan Moisés Rojas, Irañeta, Huguet, Baos, Iglesias, Rueda, Arribas y otros artistas, incluido Mitrofan Altujov, de la Columna Internacional («La labor de las J. S. U. Cómo se trabaja en el Taller de Artes Plásticas. Unas aleluyas para el frente y una Exposición en Rusia», *Mundo Gráfico*, nº 1319, Madrid, 10-02-1937, p. 13).

en el teatro, señales de autonomía y futura madurez⁶⁹. Señales que, en 1937, seguía sin encontrar Julián Zugazagoitia en la obra plástica que colgaba de los museos y colecciones soviéticas, la cual permanecía cargada de imperativos académicos e insistencia en resaltar episodios de la Revolución⁷⁰. Pero, por el contrario, al igual que el valor de las realizaciones artísticas colectivas que, respecto a la arquitectura y el teatro soviéticos, vimos elogiar a Margarita Nelken a inicios de 1936 desde Moscú⁷¹, la mayoría de estos viajeros siempre pondrían de relieve a su retorno a España, según su inclinación, el excepcional desarrollo en el país de los sóviets del ámbito urbanístico y arquitectónico o del mundo de la escena y sus potencialidades educadoras y propagandistas.

De esta manera, no es extraño que, los factores y valores soviéticos resaltados en este segundo ámbito, cada vez fueran más apreciados e influyentes en la escenografía de la España de los años treinta. Y, de seguido, resulta indicativo que posteriormente, a la llegada del contingente de españoles a la URSS como exiliados, el diverso mundo de la escena fuera la orientación creativa preferente adoptada por artistas y escritores destacados y con alguna experiencia en el sector, como fue el caso de Alberto Sánchez, José Sancha o César Muñoz Arconada; un

69. Decía Aub: «Es curioso notar cómo en Rusia, después del triunfo del cubismo, del expresionismo, de las formas artísticas más en boga, sobre todo en la Alemania de 1920, [se] torna a un concepto académico del arte, a veces perfectamente “pompié”. En todos los órdenes se han convencido que estas formas extremas no interesaban –no eran comprendidas, si algo hay que comprender en ellas– por la masa. A ello se debe la boga extraordinaria de Stanislavski y los suyos; ese arte meticuloso y exacto parece hecho, hoy, para la mayoría. De ese realismo acusado por una tendencia natural al ensalzamiento de lo particular y nacional nace lo académico. Es el primer arte académico de la URSS, la primera señal de una mayoría de edad, de una próxima madurez». (Aub, Max: «El teatro en Rusia. Las almas muertas», *Luz*, Madrid, 23-08-1933, p. 6).

70. Zugazagoitia, Julián: «Mi viaje a Rusia en recuerdos. (7). Los artistas soviéticos. En un museo de Moscú», *Estampa*, nº 471, Madrid, 30-01-1937, pp. 20-21.

71. Nelken, 1936a, p. 10.

asunto que, significativamente, se viene estudiando en los últimos años como un singular aporte de esta emigración política⁷². Esta orientación, además, no solo permitió a los desterrados adultos acercarse al público soviético, por esta vía, el conocimiento directo de «lo español», sino que, paralelamente, también logró hallar continuidad en la generación más joven de exiliados. Una generación muy bien formada en el país comunista y de la que surgirían directores de escena, de cine y coreógrafos como Ángel Gutiérrez, Violeta González, Gerardo Viana («Vladimiro»), Alfredo Nilo Álvarez, Carlos de los Llanos Mas, Miguel Delgado Ballesteros, Emilio Gómez Parejo o Arnaldo Ibáñez Fernández, entre otros profesionales sobre los que luego volveremos y cuyo retorno ya formados a España –sobre todo a partir de las expediciones oficiales de 1956 y 1957–, no hay que perder de vista como una notable contribución al desarrollo artístico-cultural ibérico del momento.

Pero conviene insistir en que, el interés por la escena soviética, luego tan útil para perfeccionar o desarrollar allí la creatividad y acercarse a la cultura española, tiene en la España de los períodos republicano y bélico sus más inmediatos precedentes. Y es que los viajes a la Unión Soviética durante ambos períodos, aunque también incluyeron otros propósitos, acabaron resultando una correa de transmisión creativa fundamental. Son significativos los casos, por ejemplo, de los realizados a Moscú durante los años 1932-1933, 1934 y 1937 por el matrimonio de Rafael Alberti y María Teresa León, quienes luego volverían a viajar al país durante su exilio. Tales estancias previas, pese a sus finalidades concretas –que evolucionaron en los años treinta del conocimiento del

72. Entre otros recientes trabajos sobre estos aportes a la escena de los exiliados españoles en la URSS, véase Kharitonova, Natalia: «Escena y literatura dramática del exilio republicano de 1939 en la Unión Soviética», en Mario Martín Gijón (ed.): *El exilio teatral republicano de 1939 en Europa*, Sevilla: Renacimiento, 2015, pp. 153-185, y Arias de Cossío, Ana y Murga Castro, Idoia: *Escenografía en el exilio republicano de 1939. Teatro y danza*, Sevilla: Renacimiento, 2015, pp. 30-39, 116-121.

modelo político-social soviético que primó en la estancia primera, a la búsqueda de alianza en la lucha común contra el fascismo que predominó en la última—, de retorno también sirvieron para promover la reorientación cultural y la nueva proyección de la escena⁷³.

El conocimiento de la escenografía soviética, por otro lado, había comenzado a interesar con mayor intensidad a los artistas, escritores e intelectuales españoles progresistas desde 1933, cuando se inició la celebración anual de los famosos festivales y congresos de teatro proletario —el Festival de Teatro de la URSS, también conocido como Olimpiadas del Teatro Revolucionario de Masas—, que pronto fueron atrayendo con fines formativos, entre otros españoles, a los mismos Alberti y María Teresa León, a los pintores Ramón Puyol, Helios

73. El primer viaje, iniciado en diciembre de 1932, duró dos meses y fue complementario —por invitación del MORP— de la pensión que les había concedido la Junta para Ampliación de Estudios para estudiar las nuevas tendencias del teatro europeo; viaje que también les permitió conocer los logros del régimen soviético y sus nuevos cauces de expresión, así como reafirmarse en su ideología comunista y en su voluntad de agrupar a los escritores y artistas revolucionarios españoles en torno a un proyecto común. Volvieron en agosto de 1934 para asistir al I Congreso de Escritores Soviéticos, que significó la intromisión definitiva del Partido Comunista en el terreno artístico con la implantación del realismo socialista como dogma estético. El estallido en octubre de la Revolución de Asturias y las posibles represalias contra ellos, hizo que se prolongara la estancia, así como originaría la unidad de acción antifascista y la creación en junio de 1935 de Asociación Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura (AIE-DC). El siguiente viaje se produjo en marzo de 1937, en plena guerra española y entre un claro compromiso de los escritores y artistas republicanos con la causa antifascista. El matrimonio perseguía un triple objetivo: movilizar a favor de la República al pueblo ruso mediante mítines y actos, una entrevista con Stalin y la solicitud de asistencia a los escritores soviéticos al II Congreso Internacional de los Escritores para la Defensa de la Cultura, que la AIEDC quería celebrar en Barcelona, Valencia y Madrid en julio de 1937. (Véase León, María Teresa: «Recuerdos de la Unión Soviética», *Realidad*, nº 15, Roma, octubre 1967, pp. 81-85, y Taillot, Allison: «El modelo soviético en los años 1930: los viajes de María Teresa León y Rafael Alberti a Moscú», *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, nº 9, otoño 2012. Recurso URL: <<http://ccec.revues.org/4259> DOI: 10.4000/ccec.4259. Consulta: 05/03/2016>).

Gómez o Maruja Mallo, al dramaturgo Max Aub, al sociólogo José Medina Echevarría, al escritor Ramón J. Sender, al crítico teatral Santiago Masferrer Cantó o a la periodista y política Irene Falcón⁷⁴.

Luego, adentrada España en la guerra, la República también promovió viajes específicos para potenciar el conocimiento y aprender de la escenografía soviética asistiendo a estos referidos festivales anuales. Así, este fue el objetivo de la expedición que, entre finales de agosto y septiembre de 1937, realizó al Quinto Festival de Teatro Soviético una delegación oficial de profesionales republicanos, compuesta por el director teatral —y responsable de la delegación— Cipriano Rivas

74. Está última, por ejemplo, que a su vuelta de Rusia ya realizó una crónica de la experiencia (Falcón, Irene: «En el teatro, en Moscú», *Estampa*, nº 287, Madrid, 08-07-1933, pp. 24-25), más tarde también recordó ese viaje de 1933 a Moscú en sus memorias, donde comenta que acudió acompañada de Ramón Puyol, invitados por la dirección del Teatro de Moscú para asistir al I Congreso Internacional de Teatros Proletarios, también conocido como la I Olimpiada Internacional de Teatro Revolucionario de Masas. (Falcón, Irene: *Asalto a los cielos. Mi vida junto a Pasionaria*, Madrid: Temas de Hoy, 1996, pp. 109-111). María Teresa León, ya en el mismo «Adelanto» publicado por *Octubre* en mayo de 1933, escribió sobre la actividad teatral en la URSS («Experiencia y eficacia del teatro proletario internacional», s./p.). El diario *Luz*, asimismo, ofreció diferentes entrevistas, crónicas y reportajes sobre los viajes y experiencias en la URSS tanto de Max Aub («Una mirada sincera al estado actual de Rusia. El joven Max Aub cuenta a nuestros lectores sus impresiones de la República de los Sóviets», *Luz*, Madrid, 18-07-1933, p. 12; y la serie de artículos de Aub titulada «El teatro en Rusia», de 02-08-1933, p. 6; 03-08-1933, p. 6; 15-08-1933, p. 6; 19-08-1933, p. 6; 23-08-1933, p. 6; 26-08-1933, p. 6, y 30-08-1933, p. 6; y véase también Aznar Soler, Manuel: *Max Aub y la vanguardia teatral: escritos sobre teatro 1928-1938*, Valencia: Universitat de València, 1993, pp. 37-43), como de Rafael Alberti (serie bajo el título «Noticiero de un poeta en la URSS», de 22-07-1933, p. 8; 26-07-1933, p. 9; 28-07-1933, p. 9; 01-08-1933, p. 8, y 08-08-1933, p. 9). Por su parte, Ramón J. Sender, que viajó a la URSS en 1933 invitado con el mismo motivo, también publicó la serie de crónicas «Madrid-Moscú» en el diario *La Libertad*, donde aludió especialmente a las representaciones teatrales y la compañía de Helios Gómez en «Madrid-Moscú. Moscú, campamento general» (*La Libertad*, Madrid, 17-06-1933, pp. 5-6) y «Madrid-Moscú. En Moscú amanece más temprano» (*La Libertad*, Madrid, 18-06-1933, pp. 5-6). La serie completa de crónicas la recogería luego en su obra *Madrid-Moscú* (Madrid: Pueyo, 1934).

Cherif, el pintor y escenógrafo Miguel Prieto, la actriz Gloria Álvarez Santullano, el poeta Miguel Hernández y el director teatral Francisco Martínez Allende [Fig. 16]. Este último, fundador de las Guerrillas del Teatro, precisamente declaraba al diario moscovita *Izvestia*, el 2 de septiembre, sobre la misión de la delegación: «Hemos venido a la URSS para aprender a poner al arte al servicio del pueblo»⁷⁵. Pero había, además, otra finalidad en ese envío al Festival de 1937 de esta delegación, que incluso fue recibida a su paso por París en el Pabellón Español de la Exposición Internacional por el escritor José Bergamín, el arquitecto Luis Lacasa y el escultor Alberto Sánchez, el primero presidente de la AIADC y los otros dos –luego exiliados en la URSS– destacados artífices del edificio y su contenido, que los expedicionarios aprovecharon para visitar y conocer de primera mano. Finalidad supletoria, por encima de lo meramente formativo y más práctica y de inmediato aprovechamiento, que se visibilizaría a su regreso, cuando todos los miembros de la expedición –salvo la actriz y el poeta– a mediados de octubre entraron a formar parte como vocales del recién creado Consejo Central del Teatro, el cual quedó presidido por Josep Renau como director general de Bellas Artes y María Teresa León como vicepresidenta segunda.

Incluso, aquella experiencia soviética, también trascendería al exilio y se sabría aprovechar en suelo mexicano en los tiempos de la siguiente guerra mundial; puesto que, en noviembre de 1942, con

75. Recogido en Domingo Cuadrillero, Jorge: «Francisco Martínez Allende y su labor teatral en Cuba», en Manuel Aznar Soler y José Ramón López García (eds.): *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*, Sevilla: Renacimiento-GEXEL, 2011, p. 878. Una crónica de los festivales de ese año, que citará la presencia y recogerá una de las imágenes de la delegación española en el Museo del Teatro de Moscú, puede verse en Boleslavskaja, B.: «El teatro en Moscú», *Estampa*, nº 508, Madrid, 23-10-1937, pp. 8-9. Sobre la delegación y desarrollo del viaje véase también Cabañas Bravo, Miguel: «Miguel Prieto y la escenografía en la España de los años treinta», *Archivo Español de Arte*, nº 336, Madrid, octubre-diciembre 2011, pp. 374-375.



Fig. 16: La delegación española del Festival de Teatro de la URSS (Gloria Álvarez Santullano, Cipriano Rivas Cherif, un funcionario soviético y Miguel Prieto) en el Museo del Teatro de Moscú. Septiembre de 1937 (*Estampa*, nº 508, 13/10/1937).

la finalidad de ilustrar en México sobre las actitudes rusas ante la situación, la Sociedad de Amigos de la URSS mexicana organizó en la Sala Shiefer de la capital un ciclo de conferencias sobre «El arte y la guerra en la Unión Soviética». En ella participaron Josep Renau y el también comprometido pintor y escenógrafo Miguel Prieto, ambos exiliados en aquella capital, exponiendo el primero su experiencia sobre las artes plásticas y su proyección y, el segundo, sobre todo lo aprendido respecto a la escena en ese viaje a la URSS de 1937, resumiendo así lo visto:

Permanecí en este país un mes, que casi dediqué por entero al estudio del teatro en las ciudades de Moscú, Leningrado, Kiev, Rostov y Karkov. Asistí diariamente, cuando menos a una función teatral y, por las mañanas, a las diferentes escuelas teatrales, conservatorios, academias de danza y ensayos de obras en preparación. Y durante este período de tiempo pude ver representaciones en los teatros dramáticos más importantes, la ópera y el ballet de Moscú y Leningrado, teatro para niños, opereta, vodevil, teatro de muñecos y, en fin, toda esa maravillosa diversidad de géneros y estilos que forman el inmenso panorama del teatro en la URSS⁷⁶.

Pero no fue la escenografía, como indicábamos, el único área creativa cuyo desarrollo en la Unión Soviética captó la atención y el deseo de aprender visitando el país entre los españoles. Los nuevos proyectos arquitectónicos y urbanísticos soviéticos, con sus soluciones para la vivienda y la ciudad, también fueron fuente de interés en la España republicana y motivaron viajes de algunos arquitectos que, posteriormente, terminaron exiliándose a la URSS. Este fue el caso, sintomáticamente, de Luis Lacasa, que, como miembro del Comité Nacional

76. Además de Prieto y Renau, también expuso su experiencia sobre la música Otto Mayer-Sierra (Cabañas Bravo, 2011, pp. 374-375).

de la AUS, primero viajó a la Unión Soviética en 1934 acompañando a una delegación y luego, durante la guerra, volvió a Moscú en el verano de 1937 para asistir al I Congreso soviético sobre vivienda, aunque esta vez acompañado de varios arquitectos implicados en la causa republicana: Jesús Martí, José Lino Vaamonde y Manuel Sánchez Arcas⁷⁷, quienes respectivamente acabarían exiliándose tras el conflicto bélico español a México, Venezuela y la misma Unión Soviética.

En consecuencia, al igual que indicábamos para el ámbito de la escena, tampoco sorprenderá que, el desarrollo soviético de la arquitectura y el urbanismo, que había atraído al exilio en la URSS a reconocidos profesionales como Manuel Sánchez Arcas y Luis Lacasa, lograra con la presencia de tales destacados representantes españoles extender allí el conocimiento –cuanto menos a nivel teórico– de experiencias que ellos mismos habían protagonizado en su país. Pero además –y también en paralelo al ámbito de la escena– la arquitectura y el urbanismo conseguirían hallarse entre las vocaciones con una singular representación en la generación más joven de este exilio soviético. Generación de la que saldrían, así, arquitectos como José Manuel Argüelles, Marcelino Galán Madera, Mario García Ordóñez o Antonio Mije Moreno, entre otros profesionales de los que luego hablaremos y que, en algunos casos, con su retorno a España o el intercambio de experiencias vehiculado entre ambos países, también contribuirían a ampliar y mejorar el desarrollo de su especialidad.

77. Sambricio, Carlos: «El exilio arquitectónico en el Este de Europa», en J.J. Martín Frechilla y C. Sambricio (dirs.): *Arquitectura española del exilio*, Madrid: Lampreave, 2014, pp. 230-231.

II

EL ARRIBO DE LOS EXILIADOS
Y LAS CIRCUNSTANCIAS DE SU ACOMODO
A LA UNIÓN SOVIÉTICA

PARALELAMENTE al crecimiento en la España de los años treinta de las relaciones diplomáticas y el conocimiento general de la URSS, prosperaron entre los intelectuales, escritores y artistas las buenas expectativas artístico-culturales sobre este ensalzado país. Aunque luego, sin embargo, los escenarios reales y la adaptación a la que habrían de hacer frente quienes arribaron al mismo como exiliados, iban a resultar muy diferentes a lo esperado.

Sintéticamente digamos que, tanto la situación político-social, dominada por las imposiciones del Partido Comunista y la afirmación de Stalin en el poder, como la supeditada situación artística, marcada por el pleno sometimiento del arte a la ideología del Estado, realmente no eran las idóneas para que florecieran en el solar soviético muchas de las inquietudes creativas que portaban estos idealistas españoles errantes. Puesto que, en efecto, desde 1934 Stalin no sólo había ido concentrado en sus manos todos los resortes del poder, sino que también, con la celebración ese mismo año en Moscú del I Congreso de Escritores Soviéticos, propició que se fueran fijando e imponiendo un conjunto de principios ideológicos, estéticos y organizativos que, en diferente grado, regirían la vida literaria y artística soviética durante más de medio siglo. Es decir, se comenzó a implantar desde

entonces el llamado «realismo socialista», una doctrina de imposición del arte figurativo y su forma de relación con la sociedad que se caracterizaría por su voluntad autoritaria y su entera subordinación al proyecto político.

La medida se enmarcó dentro de los ideales de dirigismo y control estatal impuestos por Stalin para la construcción del Nuevo Estado soviético y, entre 1934 y la muerte del dictador en 1953, la instauración del realismo socialista en las artes plásticas pasó por su período más impositivo y rígido; durante el cual no sólo consiguió establecer su imagen, contenidos y procedimientos, sino que en paralelo también logró consolidar sus principios. El proceso de «desestalinización» o «deshielo» subsiguiente a la desaparición del férreo caudillo, más claro a partir del XX Congreso del PCUS en 1956, dio paso a una nueva fase del realismo socialista; fase que fue ya la de su decadencia y en la que se comenzó a denunciar el estancamiento artístico al que había conducido, aunque sin cuestionar ni impugnar las bases y estructuras del sistema ni poner la suficiente intensidad en la superación de sus fórmulas¹.

Este fue el severo ámbito creativo con el que se toparon y en el que hubieron de desenvolverse los españoles que, expulsados por el resultado de su guerra civil, fueron acogidos de una manera selectiva por la Unión Soviética. País que, volviendo más compleja su situación, al iniciarse en junio de 1941 su invasión por Alemania, se adentraría en la que llamarán Gran Guerra Patria, la cual le obligó a grandes rigores y sacrificios y que no finalizó hasta la rendición incondicional del invasor en mayo de 1945. Los españoles arribados que hubieron de adaptarse a esta situación, con todo, no fueron tantos como hubiera cabido esperar de un país aliado de la II República, ni todos ellos

1. Véase Cabañas Bravo, Miguel: *El arte posicionado. Pintura y escultura fuera de España desde 1929*, Madrid: Espasa Calpe, 2001, pp. 309-326.

eran comunistas, aunque sí se verían supeditados de continuo a las directrices del partido. Al cabo de 1939, no obstante, se contabilizaban en la URSS unos 4.500 españoles distribuidos en varios colectivos claros, de los que algo menos de un tercio habían llegado procedentes de Francia y, el resto, ya se encontraba en el país cuando concluyó la guerra civil española.

Así, tres grandes grupos de personas componían este conjunto de exiliados: los llamados «niños de la guerra» (2.895 niños evacuados en cuatro expediciones entre 1937 y 1938 para alejarles del conflicto) y sus profesores y personal de apoyo (unos 150); los marinos y aviadores (unos 100 marinos que se encontraban en los puertos soviéticos o en sus cercanías al finalizar la contienda y unos 200 aviadores que desde 1938 habían acudido al país para entrenarse; conjunto del que casi la mitad decidió marcharse al concluir la guerra) y, finalmente, los dirigentes políticos y militares (unos 1.300, entre ellos altos mandos militares, cuadros intermedios y militantes de base del PCE). Y, más tarde y con otro carácter, a ellos se sumaría otro grupo de españoles procedentes de la División Azul (unos 300 prisioneros enviados a campos de trabajo)². Algunos de los más jóvenes españoles de esta emigración, se alistaron como voluntarios en el Ejército Rojo y, de ellos, 70 españoles murieron solo en el frente de Leningrado, entre ellos 46 «niños de la guerra».

Aparte de estos grupos, podemos dejar a un lado las experiencias más cortas y circunstanciales de la estancia en la Unión Soviética de los voluntarios de la División Azul, las cuales, entre los artistas, por lo general fueron poco nutridas y representativas. No obstante, también hay que comentar que, como en otros sectores culturales, las experiencias de estos artistas también se emplearon luego para la contra-propa-

2. Alted, 2002, pp. 135-144. Sobre algunos grupos específicos: Elpátievsky, 2008, pp. 73-444.

ganda sobre el país de los soviets, tanto dentro como fuera de España. Este fue el caso del dibujante y caricaturista Joaquín Alba («Kin»), cuyo viaje a la URSS con la División Azul, además, vino reforzado por su condición de enviado del diario *Arriba*, de Madrid, entre 1941 y 1942 para cubrir la parte gráfica de las noticias de la guerra, extendiendo luego el dibujante su visión y cruzada contra el comunismo a Estados Unidos y la República Dominicana³.

Entre el resto de los colectivos citados, con permanencias más amplias, el de niños y jóvenes sin duda fue –a pesar de las referidas bajas y las repatriaciones iniciadas en la segunda mitad de los años cincuenta que luego comentaremos– el más numeroso. El hecho de tal amplitud de niños y jóvenes, que aportará al exilio de los españoles en este país características distintivas, sin duda también condicionó la insistencia de los intelectuales y artistas adultos que les acompañaban en fomentar su arraigo a la tierra de origen. Una insistencia perceptible en los temas creativos y artísticos abordados, en los que la abundancia de referencias raigales y de trabajos y alusiones a «lo español» y popular,

3. A este último país, por ejemplo, llegó Kin en 1954, tras pasar por España y Estados Unidos. Trabajó allí en el diario *El Caribe*, adaptándose a su línea editorial como viñetista y manifestando públicamente su admiración por el presidente Trujillo y su aversión al comunismo, lo que le venía de su viaje a Rusia durante la II Guerra Mundial. Esta aversión también la expresó en una exposición monográfica *¿Quiere usted conocer la Unión Soviética?*, en la que caricaturizaba el régimen soviético, la cual inauguró en la Galería Nacional de Bellas Artes de la capital del país el 6 de octubre de 1954, seguida por otra de caricaturas antisoviéticas inaugurada el Día de la Hispanidad por el nuevo embajador español, el marqués de Merry del Val. Luego la primera muestra se hizo itinerante y, financiada por la Junta Central del Partido Dominicano, inició su recorrido en febrero de 1955. Además, en 1958, Joaquín Alba «Kin» presentó una nueva selección de veinticinco caricaturas, titulada *Marionetas comunistas en El Caribe. Castro y otros «demócratas»*, que publicó en forma de libro (Ciudad Trujillo, Editora del Caribe, 1958). Véase Cabañas Bravo, Miguel: *Exilio e interior en la bisagra del Siglo de Plata español*, León: Ayuntamiento de Astorga, 2007a, p. 160, y Pérez Pérez, Silvia: *Artistas españoles exiliados en El Caribe: El caso de la República Dominicana y Vela Zanetti*, (tesis inédita), Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2016, pp. 175-177.

se convirtió en verdadero asidero para mantener la identidad en el peregrinaje soviético. Y, de este modo, no es de extrañar que, como pondrá de relieve el «Libro blanco del exilio español en la URSS» –realizado muchos años después en el Centro Español de Moscú–⁴, surgieran entre ellos notables profesores de español, intérpretes y traductores, historiadores, periodistas e, incluso, que brotaran ampliamente las vocaciones creativas. Dirección esta última en la que ya hemos aludido anteriormente a cineastas, directores de escena, coreógrafos, urbanistas y arquitectos, que podemos completar con la aparición de pintores y dibujantes como Manuel Balsa Bermejo, Alfredo Bilbao Muñoz, Jesús Díaz García o Roberto Marcano; restauradores de pintura y escultura como Luis y Manuel Piedra García (hermanos), Ángel Jodrá Núñez, Dionisio García Zapico, Luis Palacios o Tomás Sáez; etc.

Salvando el cauce siempre diferente y particular de los «niños de la guerra», que –aparte de sus nada fáciles trayectos vivenciales– tuvieron una educación específica –elaborada por organismos soviéticos y del PCE en exilio– y que conseguirían mayor integración que el resto de exiliados, el organismo soviético que se encargó de los exiliados políticos y su acomodo fue la MOPR (organización más conocida en España como Socorro Rojo Internacional o SRI), que distinguió en tal colectivo, en razón del nivel de estudios y la situación en las estructuras del PCE, posiciones de élite y base. Entre los grupos de élite no sólo estuvieron los directivos del PCE, sino también los profesionales de los ámbitos de la cultura, la ciencia y el arte, tales como los científicos, artistas, periodistas, traductores, docentes universitarios, etc. Con todo,

4. El grueso de la información biográfica de este «Libro blanco», con 4236 entradas, se elaboró a mediados de los años ochenta, aunque continuaron introduciéndose datos. Buena parte de la información sobre la formación y profesiones de los más jóvenes que utilizaremos en estas páginas remite a este documento, que se halla reproducido y comentado en Encinas, Ángel Luis: *Fuentes históricas para el estudio de la emigración española a la URSS (1936-2007)*, Madrid: Exterior XXI, 2008b, pp. 153-569.

siempre hubo en la Unión Soviética estructuras comunes responsables del exilio español. Ello le hizo mostrarse como un colectivo unido, que concedió gran capacidad directiva y concentradora al PCE, cuya dirección siempre impulsó el mantenimiento de los vínculos entre estos españoles, apoyándose en la afinidad que les prestaba la condición de exiliados, las ideologías comunes y la identidad española⁵.

Unido a ello, en cuanto a la posición, ideas políticas y primer trayecto de estos exiliados, conviene considerar una primera etapa adaptativa, entre 1939 y 1945, en la que a los españoles arribados les fue requerida la asimilación ideológica del comunismo soviético y las normas sociales imperantes en el país. Al mismo tiempo, las actividades culturales que les fueron propuestas –incluida la educación estética y el ocio organizado– perseguían objetivos ideológicos y propagandísticos. Este carga ideológica suplementaria para el acceso a la cultura, sobre todo contenía consignas definidas por el PCUS y el PCE y formó parte del programa de acogida ofrecido por las autoridades soviéticas a estos exiliados. Con todo, el estatus legal de estos españoles, en muchos aspectos se aproximó al de los ciudadanos soviéticos⁶.

Complementariamente a estas directrices generales que guiaron la instalación de los exiliados españoles en el país, de cara a conocer las limitaciones específicas que sufrió el desarrollo de la inspiración creadora y el potencial artístico del que iban pertrechados algunos de sus integrantes, resultan de gran interés y muy ilustrativos los testimonios y comentarios dejados por los intelectuales y artistas que, conocedores de la obra previa de estos creadores y artistas, viajaron luego a la Unión Soviética. Viajeros entre los que abundaron tanto otros refugiados españoles, que había acabado asentándose en otros importantes núcleos de esta emigración, como algunos extranjeros al

5. Kharitonova, 2014, pp. 19-21.

6. Kharitonova, 2014, pp. 30-31.

tanto de la evolución sostenida por arte español en los años treinta. Unos y otros, pues, habían conocido a artistas como el escultor Alberto Sánchez, convertido en principal referencia y punto de contraste de casi todos ellos.

De este modo, antes de la desaparición de Stalin, por su actitud crítica genérica con las directrices artísticas soviéticas, se hacen significativos viajes como el protagonizado en 1952 por el pintor y cartelista comunista Josep Renau, antiguo director general de Bellas Artes de los tiempos bélicos españoles y ahora exiliado en México, que fue acompañado por un compatriota a visitar la Galería Tretiakov y, al ver el cuadro de Alexander Guerasimov sobre Stalin y Vorochílov en las almenas del Kremlin, se mostró contrario al academicismo realista, señalando que él no pintaría nunca así, que para eso estaba la fotografía⁷. Y esta coartación de la inspiración creativa y sus fórmulas creativas también la registraba en Francia el poeta Louis Aragon, quien había viajado a la URSS un año antes, en 1951, constatando con pesar a su vuelta, en la revista *Les Lettres Françaises*, la incidencia de la opresiva atmósfera soviética que, por ejemplo, había hecho que su admirado Alberto olvidara el surrealismo y la abstracción de su escultura anterior y su entregara a una pintura realista⁸.

No fue, sin embargo, el único extranjero amigo de los exiliados españoles que los visitara y comentara situaciones como la de Alberto. Aragon mismo, en su citado viaje a Moscú, también estuvo con el

7. Galán, Luis: *Después de todo. Recuerdos de un periodista de la Pirenaica*, Barcelona: Anthropos, 1988, pp. 292-293.

8. Aragon, Louis: «Réflexions sur l'art soviétique (II): Il y a des sculpteurs à Moscou», *Les Lettres Françaises*, nº 399, París, 31-01-1952, p. 1 (también recogido fragmentariamente en Brihuega, Jaime (comisario): *Alberto Sánchez, 1895-1962. Dibujos*, (cat. expo.), Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1997, p. 52 y Mancebo Roca, Juan Agustín: «El viaje a Rusia del escultor Alberto Sánchez», en M.Á. Cortés y J.A. Mancebo Roca (eds.): *El viaje a Rusia*, Murcia: Nausicaä, 2008, p. 268).



Fig. 17: Los poetas Nazim Hikmet, Pablo Neruda y Luis Aragon con Alberto Sánchez. Moscú, 1951 (Foto Alcaén Sánchez).



Fig. 18: Pablo Neruda ante la escultura de Alberto Sánchez *Cazador de raíces*. Moscú, 1962.

poeta chileno Pablo Neruda en su visita al escultor toledano [Fig. 17]⁹, de quien fue gran amigo y a cuya realidad dedicaría el chileno amplios comentarios. Bien conocidas son, en este sentido, las repetidas estancias en el país del comprometido Neruda, como las de 1949, 1951, 1960 y 1962, lo que le permitiría conocer más a fondo y de primera mano las difíciles circunstancias creativas mantenidas por el toledano, comentando largamente tras la última visita [Fig. 18] y la reciente muerte del escultor:

Primero se sumergió, durante el acerbo último tiempo de Stalin, en el realismo. No era el realismo de la moda soviética, de aquellos días atormentados. Pero él hizo espléndidas escenografías [...].

Pintó también numerosas obras. Nunca había pintado al óleo en España y aprendió en Moscú a hacerlo para consumir su realismo. Se trata de naturalezas muertas de gran pureza plástica, hermosas y secas de materia, tiernas en su apreciación de los humildísimos objetos.

Este realismo zurbaranesco en que en vez de monjes pálidos dejó Alberto pintados con exaltación místicas ristras de ajos, vasos de madera, botellones que brillan en la nostalgia de la luz española, estos bodegones son cumbre de la pintura real y alguna vez el Museo del Prado los ambicionarán.

Pero he dicho que aquella época encontró a Alberto recién llegado a Moscú y recibido en plena confraternidad y cariño [...]. Sin embargo, como esos ríos que se entierran en la arena de un gran desierto para surgir de nuevo y desembocar en el océano, sólo después del XX Congreso, Alberto volvió a su verdadera, a su trascendente creación.

9. Incluso se conserva una fotografía del hijo del escultor, Alcaén Sánchez, datada en Moscú en 1951, que parece corresponder a este viaje. En ella Alberto figura junto a los poetas Nazim Hikmet, Pablo Neruda y Louis Aragon (Brihuega, Jaime y Lomba, Concepción (dirs.): *Alberto 1895-1962*, (cat. expo.), Madrid: MNCARS/Aldeasa, 2001, p. 76).

[...] Un mundo en que las más ásperas materias se levantan hacia la altura infinita por el arte de su extraordinario espíritu inventor. Las obras de Alberto Sánchez, severas y grandiosas, nacidas de la intensa comunicación entre un hombre y su patria, criaturas del amor extraordinario entre un gran ser humano y una tierra poderosa, permanecerán en la historia de la cultura como monumentos erigidos por una vida que se consumió buscando la expresión más alta y más verdadera de nuestro tiempo¹⁰.

No se mostraría nada crítico con la situación, sin embargo, el poeta comunista argentino Raúl González Tuñón, también amigo de Neruda y que había entablado amistad con los exiliados César M. Arcónada, Luis Lacasa y Alberto Sánchez, entre otros tantos avanzados y comprometidos artistas y escritores españoles, en el Madrid de la primera mitad de los años treinta y la guerra. Los volvió a visitar en Moscú –como ha hecho notar Juan Manuel Bonet– en los primeros años cincuenta, recogiendo sus impresiones en su libro *Todos los hombres son hermanos* (1954), donde comentará sobre Lacasa y Alberto que vivían y trabajaban en la URSS, con sus mujeres e hijos, «desarrollando sus actividades en las mejores condiciones», aunque en medio de una gran nostalgia de aquel Madrid¹¹. Pero Rafael Alberti, por su parte, también nos recordó algunos de sus encuentros con estos exiliados en sus viajes a Moscú y, sobre todo, su visita a Alberto en 1956, durante la cual le animó a dejar de pintar esos «bodegones sobrios y severos, de espíritu zurbaranesco» y a volver a lo que realmente era, «un escultor, un inventor de formas expresivas, inéditas, en donde el aire es uno de

10. Neruda, Pablo: «El escultor Alberto», *Realidad*, nº 1, Roma, septiembre-octubre 1963, pp. 112-113 (también recogido en Neruda, Pablo: *Para nacer he nacido*, Barcelona: Seix Barral, 1978, pp. 116-117).

11. Bonet, Juan Manuel: «Alberto y Raúl González Tuñón», en Jaime Brihuega y Concepción (dirs.): *Alberto 1895-1962*, (cat. expo.), Madrid: MNCARS/Aldeasa, 2001, pp. 145-146.

los principales elementos vivificadores de ellas». Y su consejo no tardaría en ser seguido, recobrando el toledano la inspiración de su anterior escultura en estos últimos años de su vida¹².

En febrero de 1956, ciertamente, se había celebrado ya el XX Congreso del PCUS en Moscú, en el que Nikita Krushev leyó su famoso «informe secreto» contra el ya desaparecido Stalin, que traería distensión y mayor apertura también en el ámbito cultural y artístico. Así, aflojadas las imposiciones del realismo socialista, tras visitas como las de Aragon, Renau, Neruda, González Tuñón o Alberti, también nos resultan de interés, por motivos opuestos, estancias como la del pintor figurativo José Bardasano, militante de las JSU exiliado en México y nada crítico con el realismo, que viajó a Rusia en 1957, nombrado delegado en el Congreso Internacional de Pintores y Escultores por el Gobierno de México. La misma Academia de las Artes de Moscú le invitó a impartir clases sobre pintura a sus alumnos y, con motivo del 340 aniversario del nacimiento de Murillo, fue entrevistado en Radio Moscú¹³. Su paso por el país soviético, por tanto, reforzó la raigambre artística española, pero ciertamente se mantuvo acrítico respecto a las coerciones del realismo o la situación de sus colegas.

Otro carácter tuvo la estancia del arquitecto valenciano Enrique Segarra, amigo y antiguo acompañante de Alberto en Madrid, en tiempos de la creación de la Escuela de Vallecas y su estética telúrica¹⁴. También exiliado en el país azteca, Segarra realizó una estancia

12. Alberti, Rafael: «Algo sobre mi amistad con Alberto y su obra», *El País*, Madrid, 14-04-1985.

13. Bardasano Rubio, José Luis: «La obra de la familia Bardasano en el exilio de México», en Miguel Cabañas, Dolores Fernández, Noemi de Haro, e Idoia Murga (coords.): *Analogías en el arte, la literatura y el pensamiento en el exilio español de 1939*, Madrid: CSIC, 2010, p. 156.

14. El mismo Alberto, en *Palabras de un escultor* (Valencia: Fernando Torres, 1975), nos recuerda que a veces acudía a Vallecas con estudiantes de Arquitectura: Segarra, Moreno, Vivanco, Rivaud. Igualmente recuerda a Segarra y Roso, entre esos estudian-

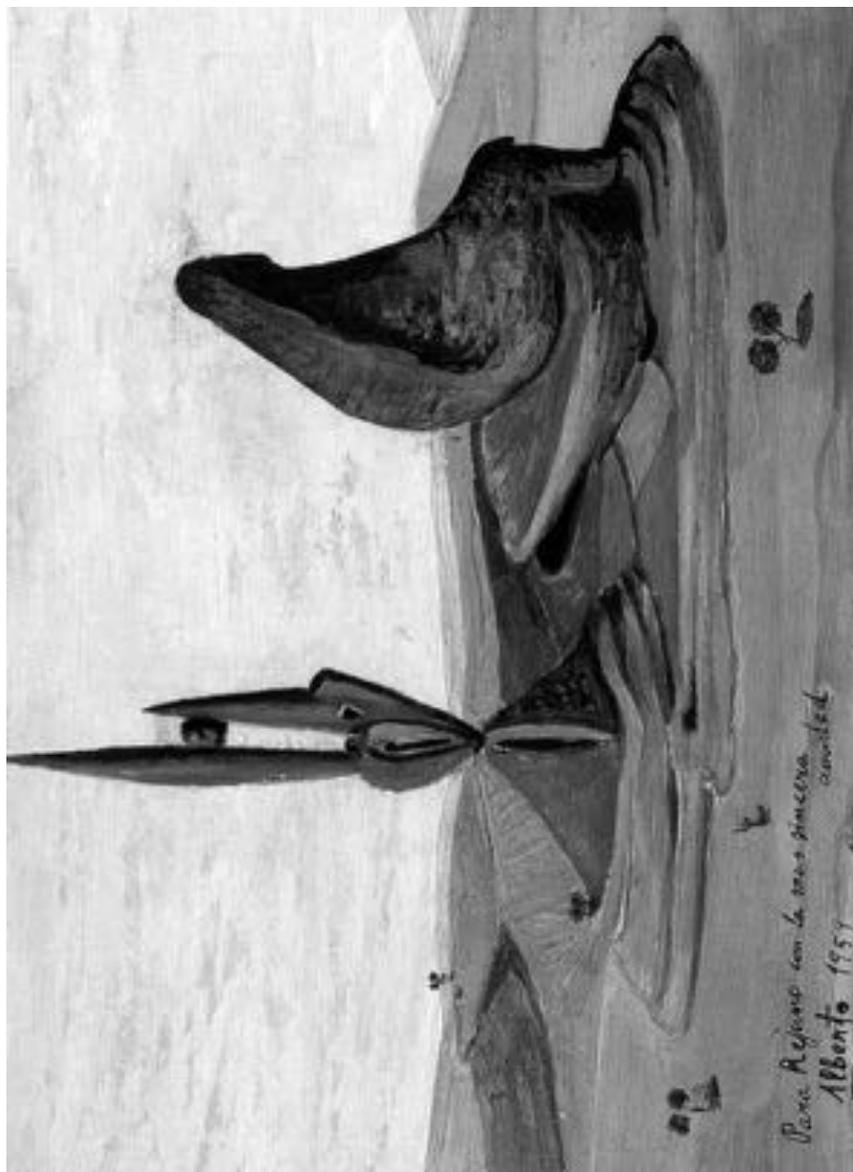


Fig. 19: Alberto Sánchez: *Monumento a Zurbarán y Miguel Hernández*, 1959, gouache/cartón (Col. Familia Rejano).

en Moscú para acudir al V Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos (UIA), celebrado en julio de 1958, y asimismo visitó a Alberto, momento en el que realizó un completo reportaje fotográfico de su producción escultórica, fundamental para conocer la evolución de su obra y que certifica la renovación iniciada desde esos años¹⁵. Renovación de sabor juvenil y español, por otro lado, que el escritor Juan Rejano, también exiliado en México y amigo de Alberto, primero presintió cuando viajó a Moscú en 1954 y luego confirmó cuando repitió el viaje en 1959, momento en el que el toledano le dedicó y regaló el gouache *Monumento a Zurbarán y Miguel Hernández*, [Fig. 19] que parece aludir a sus dos grandes tipos de inspiración, replegada una, inhiesta la otra¹⁶.

tes, el escultor Pérez Contel, que asistió ocasionalmente. (Pérez Contel, Rafael: *Artistas en Valencia, 1936-1939*, vol. 1, Valencia: Generalitat Valenciana, 1986, p. 301).

15. Brihuega, 1997, p. 55; Lomba, Concepción: «Entre el páramo y la estepa. La poética de Alberto en la Unión Soviética», en J. Brihuega y C. Lomba (dirs.), 2001, p. 92.

16. Rejano, que ejercía la crítica en el diario mexicano *El Nacional*, visitó a Alberto en su viaje a Moscú de 1959 y pudo constatar su evolución, dedicándole el poema «Encuentro con Alberto en 1954», en el que ya presentía el retorno renovador que experimentaría su escultura, dado que en su casa todavía resonaban las «pisadas juveniles» sobre sus nunca olvidadas tierras de Castilla. Algunos pequeños gouaches que le regalará Alberto y que se conservan en la colección de la familia Rejano, prueban el conocimiento de la obra del toledano por el escritor cordobés. Es el caso del titulado *Brujo* (1948), con la dedicatoria «Para Rejano con un cordial abrazo» y en el que se representa un figurín o personaje teatral, o el citado sobre el monumento conjunto al pintor y al poeta, firmado en 1959 y con la dedicatoria: «Para Rejano con la más sincera amistad», cuyo tema, que el autor consideró importante, tuvo otras versiones en acuarela y óleo. (Lomba, 2001, pp. 99-100; también recogido en Brihuega/Lomba (dirs.) 2001, p. 449,ilus. en pp. 277 y 356-357).

III

CENTROS CULTURALES CON CABIDA
PARA LA CREATIVIDAD EXILIADA

EL mantenimiento de las señas de identidad en un tierra tan apartada y de costumbres tan diferentes como la soviética, siempre fue un tema que preocupó a los exiliados españoles. Sin embargo, hasta terminada la Segunda Guerra Mundial, éstos no pudieron empezar a reconstruir y desarrollar su identidad y cultura en la URSS. El proceso comenzado a partir de entonces tuvo a Moscú, donde se ubicaban las principales estructuras responsables del colectivo español recibido en el país, como principal núcleo de cohesión, referencia y conexiones.

Así, aparte de las casas de los niños de la guerra y su pionero y estimable papel en la preservación de su identidad española¹, sin duda los centros moscovitas más cohesivos y destacables que generó esta emigración fueron dos: El Club Español o Club Chkalov (hasta 1948-1950 también denominado Club *Aviakhim* u *Osoaviakhim*), surgido de la iniciativa del PCE y los trabajadores españoles de la fábrica de aviación Número 30, que lograron que, siguiendo el modelo de club de cultura soviético, fuera puesto a disposición de los exiliados españoles en 1946²,

1. Sobre ellas: Alted, 2002, pp. 144-149; Elpátievsky, 2008, pp. 73-444; Encinas, 2008b, pp. 33-152; Kharitonova, 2014, pp. 32-63; Barceló, 2015, pp. 136-143.

2. El Club en origen pertenecía a los Sindicatos de la citada fábrica de aviación, donde trabajaban unos 114 españoles. Desde su habilitación a finales de los años veinte, vinculado a la Sociedad de Cooperación con la Defensa y Construcción de la Avia-

y el Centro Español, nacido en febrero de 1966 como una entidad político-cultural de filiación voluntaria, dirigida a agrupar a los españoles residentes en la Unión Soviética, velar por su singularidad y unidad político-moral y contribuir a la lucha democrática del pueblo español. La creación de este último, con todo, no supuso la desaparición del Club Español, cuya actividad continuó siendo complementaria durante toda esa década.

El Club Español, radicado al noroeste de Moscú, en la calle Pravda número 1/32, junto a la estación de metro Beloruskaya, contó con un amplio vestíbulo, sala de espectáculos y cine (de 580 localidades) y 26 espacios para círculos de actividad cultural, dedicados a biblioteca, sala de lectura, sala de exposiciones, estudio de artes plásticas y salas para ensayos de aficionados de ópera, ballet, orquestas, coros y bailes, canto, teatro, etc. [Figs. 20 y 21] Esta infraestructura permitió al Club contar con un notable grupo de teatro, en cuya animación, además de los directores de montaje Félix Navarro y Virgilio de los Llanos, resaltaron muy especialmente las figuras del escritor César Muñoz Arconada, autor de varias piezas y adaptaciones teatrales, y el escultor y pintor Alberto Sánchez, quien realizó varias escenografías para el grupo. Así, en 1946 el grupo pudo hacer una de sus primeras representaciones: *El retablo de las maravillas*, de Cervantes, con escenografía de Alberto; en 1947 estrenó *La dama boba*, de Lope de Vega, con adaptación de Arconada y nuevamente decorados del escultor toledano, y en 1948 representó *El sombrero de tres picos*, de Alarcón, igualmente con adaptación de Arconada y escenografía de Alberto. Entre esas

ción Química de la URSS (constituida en 1927), la sede recibía los nombres de Club *Aviakhim* o Club *Osoaviakhim*. Esta Sociedad dejó de existir en 1948 y, hacia 1950, el Club pasó a llamarse Club Chkalov, en homenaje al aviador experto en vuelos de larga duración y héroe de la URSS Valerii Chkalov (1904-1938). El nuevo uso destinado a los españoles le añadió el nombre de Club Español, que durante mucho tiempo se simultaneó con los otros. (Kharitonova, 2014, p. 70).



Fig. 20: Actividades en el Club Español (Club Chkalov). Moscú, 1946-1970 (Expo. *Los niños de la guerra...*, 2015).



Fig. 21: Grupo de jóvenes en el Club Español (Club Chkalov). Moscú, 1946-1970 (Expo. *Los niños de la guerra...*, 2015).



Fig. 22: Actuación en el Club Español (Club Chkalov). Moscú, 1946-1970 (Expo. *Los niños de la guerra...*, 2015).



Fig. 23: Actuación en el Club Español (Club Chkalov). Moscú, 1946-1970 (Expo. *Los niños de la guerra...*, 2015).

fechas de 1946 y 1948, además, también se estrenaron –con diferentes apoyos– en 1946 la zarzuela en un acto *La verbena de la Paloma*, de la Vega y Bretón, y, en 1948, *El alcalde de Zalamea*, de Calderón, *Los melindres de Melisa*, de Lope, *Es mi hombre*, de Arniches, y *En un lugar de la Mancha y Manuela Sánchez*, del mismo Arconada, además de otras muchas obras, en un acto, sobre la vida en España.

Por otro lado, también dispuso el Club Español –a cuya dirección de actividades se fueron sumando los ya formados «niños de la guerra»– de una orquesta de instrumentos de cuerda, dirigida entre 1956 y 1966 por Dionisio García. En cuanto a danza, se montaron muchos cuadros regionales –vascos, andaluces, aragoneses, catalanes y gallegos– [Figs. 22 y 23], tras cuyo impulso estuvieron tanto la coreógrafa Violeta González, profesora de baile del conjunto español desde 1955 y cuya trayectoria luego comentaremos, como el músico Mario Gómez, profesor y director de música de la orquesta de Lijachov y de la orquesta del Club. Al cine español también le fueron dedicadas importantes sesiones, aunque se importó y proyectó poca producción española, apareciendo estas obras solo desde mediados de los años cincuenta.

Paralelamente, las conmemoraciones de los exiliados y las fiestas soviéticas, asimismo fomentaron la realización de diferentes exposiciones. De manera que el Club montó varias en 1947, 1948, 1952 y 1956, con ocasión del aniversario de la llegada en 1937 de los «niños de la guerra» a la URSS y otras efemérides del sentir exiliado. Exposiciones en las que, además de artes plásticas, también se exhibían labores, trabajos artesanales, colecciones de periódicos murales, maquinaria en miniatura, etc³. Y, lógicamente, todo este conjunto de actividades, en su mayor parte conectadas con algún referente español y el deseo

3. Véase sobre el Club y el conjunto de actividades desarrolladas Corresponsal: «Noticias de la URSS. Un Club Español en Moscú», *Boletín de Información. Unión de Intelectuales Españoles*, nº 6, México D.F., julio 1958, pp. 27-28; Kharitonova, 2014, pp. 63-99 y Kharitonova, 2015, pp. 135-160.

de mantener el arraigo de origen, habrían de dejar honda huella entre los exiliados más jóvenes⁴.

La muerte de Stalin y el proceso reformador que trajo consigo, propició que se fuera abriendo en la URSS un nuevo marco legislativo, el cual pronto permitiría las repatriaciones, incluidos los prisioneros de la Segunda Guerra Mundial, entre los que se hallaban los españoles de la División Azul. No obstante, de otro lado, estos cambios también afectarían considerablemente al conjunto de los españoles exiliados que se mantendría en el país y a sus instituciones. Es así como se produjeron las repatriaciones oficiales acordadas por las autoridades españolas y soviéticas entre los años 1956 y 1957 —ocho expediciones oficiales, a las que se añadiría una más en mayo de 1959—, que permitieron el retorno de muchos de estos naturales de España y sus familias, especialmente entre el nutrido colectivo de los «niños de la guerra», cuyo regreso prácticamente ni había podido ser planteado anteriormente. A estas repatriaciones, que muy singularmente fueron las más significativas y numerosas, pese a que muchos de aquellos españoles volvieran a la Unión Soviética a los pocos años⁵, se añadieron los grupos de jóvenes

4. Así ocurrirá, por ejemplo, con Araceli Ruiz, que considerará a este centro el «corazón» de las actividades de los españoles exiliados. Resaltará su biblioteca y comentará cómo en el Club tanto se bailaba una zambra gitana, como sus coros cantaban canciones vascas o asturianas o el círculo teatral interpretaba obras de Arconada o *La dama boba* de Lope de Vega; así como recordará el apoyo de Alberto Sánchez, «que componía los decorados para todas nuestras obras literarias», el de Virgilio Llanos Villasante, que dirigía el círculo artístico, el del dramaturgo Arconada y el del poeta Julio Mateu (Ruiz, Araceli: «La cultura del exilio republicano español en la Unión Soviética», en A. Alted y M. Llusia (dirs.): *La cultura del exilio republicano español de 1939. Actas del Congreso Internacional: 60 años después*, vol. 2, Madrid: UNED, 2003, pp. 615-621).

5. Entre 1956 y 1957 esencialmente se realizaron ocho expediciones oficiales de retorno a España: cinco en 1956 y tres menos nutridas en 1957, con las que arribaron a España desde la Unión Soviética un total de 1923 españoles adultos (en 1956 fueron 1673 españoles, con 87 esposas soviéticas y 667 niños; y en 1957 fueron 250 españoles); aunque más de la mitad del total retornó a la Unión Soviética a los pocos años de re-

exiliados españoles de diferentes especialidades que, desde el primer grupo en 1961, marcharon desde Moscú a Cuba para colaborar en la revolución del país caribeño. Esto es, los llamados hispanosoviéticos, que fueron en aumento en los años siguientes, produciéndose luego también diversos regresos. Todo ello, en cualquier caso, hizo que la actividad del Club Chkalov comenzara a decaer, aunque entonces el PCE y el PCUS comenzaron a favorecer la iniciativa de crear el citado Centro Español.

Nacida en 1966 con la pretensión de servir de aglutinante a los españoles que residían en la URSS [Fig. 24], esta entidad estuvo primero patrocinada por los sindicatos rusos, gozando tras la dictadura franquista de apoyos de la administración española (especialmente el Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales y la Embajada Española en Moscú), lo que —pese a sus altibajos y cambios administrativos— le permitiría sobrevivir hasta la actualidad⁶. Frente al Club Español surgido veinte años antes, que esencialmente fue concebido como un espacio de ocio y reunión, el nuevo Centro Español siempre tuvo mayor autonomía y desempeñó funciones culturales, sociales y políticas. El viejo Club fundado en 1946, no obstante, siguió existiendo durante

patriarse. A ellas se sumaría una más, de pequeñas dimensiones (39 españoles), que fue la última, en mayo de 1959. Previamente a las expediciones de 1956-1957 apenas habían salido de la URSS, en un débil goteo, 53 españoles adultos y niños que reclamaron sus padres. Luego, desde 1957 a 1967 solo abandonaron por distintas vías la Unión Soviética 17 españoles. A partir de 1967, sin embargo, la cifra de españoles retornados aumentaría levemente (20 españoles ese año), notándose un incremento de la tendencia tras el cambio de régimen político en España (46 exiliados regresan en 1977). (Véase González Martínez, Carmen: «El retorno a España de los “Niños de la guerra civil”», *Anales de Historia Contemporánea*, nº 19, Murcia, septiembre 2003, pp. 81-83).

6. La sede del Centro Español, institución social donde se sigue desarrollado una interesante acción cultural, se halla en pleno centro cultural y financiero de Moscú, en la calle Kuznetski Most, nº 18/7, en la que fuera antigua sede del Partido Comunista Español. Su página web: <<http://centroespanolmoscu.ru/>> [Fecha de consulta: 16/06/2016].

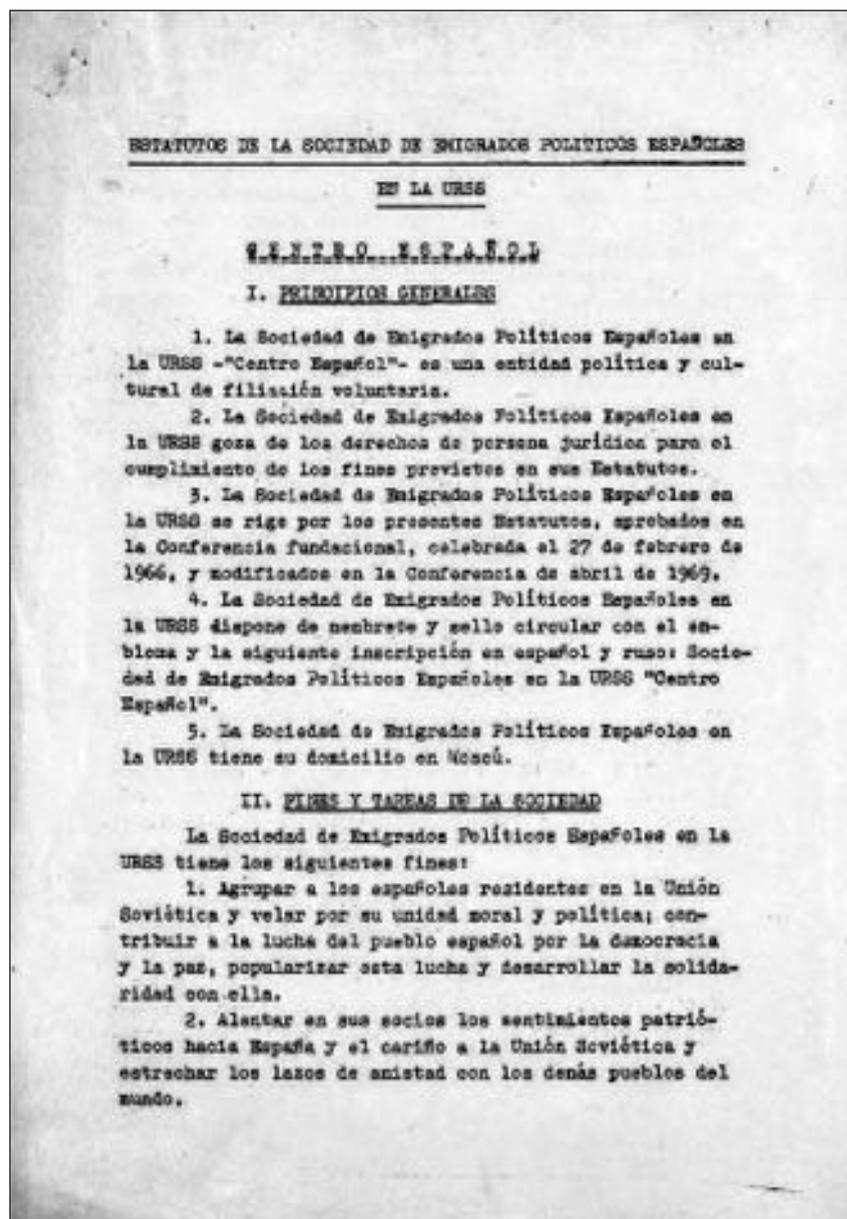


Fig. 24: Centro Español. Estatutos. Moscú, 1966 (Expo. *Los niños de la guerra...*, 2015).

los años sesenta y prestando espacios adicionales para la cultura al nuevo Centro Español, en el cual incluso se estableció una comisión especial para impulsar las actividades y contactos culturales, comisión que estuvo formada por personas muy relacionadas con las artes, como Violeta González, Ángel Gutiérrez, Dionisio García, Mario Gómez o José Felipe, entre otros.

El nuevo Centro Español de Moscú, que en principio se instaló en los céntricos locales del club del periódico *Pravda* –locales muy cercanos al Teatro Bolshoi y la Plaza Roja–, lo que ayudó a la conexión entre los españoles y la visibilidad de sus actuaciones⁷, tuvo como primer presidente a Ángel Herráiz y como vicepresidente al arquitecto Luis Lacasa, pronto fallecido y sustituido por la filóloga Alejandra Soler. Además, como órgano informativo, dispuso de un *Noticiero* quincenal, dirigido por Arnaldo Azzatti (esposo de Alejandra Soler). Todo ello permitió a la institución desarrollar una larga e intensa actividad cultural con diferentes líneas de actuación, pero destacando la organización de círculos dramáticos, de baile y de canto. Lo que dio pie a que en la entidad se escenificaran importantes obras de teatro español, al tiempo que se interpretaron bailes y canciones y se enseñaba danza española de la mano de Violeta González. Pero, además de ello, allí se prepararon y celebraron veladas, coloquios, encuentros con personalidades, exposiciones, proyecciones de película

7. Alejandra Soler, preguntada por la relación y conexión entre los españoles, ha subrayado tal hecho añadiendo sobre sus reuniones: «el club del periódico *Pravda*, que era el periódico oficial, ese mismo club, nos lo prestaron a los españoles, era nuestro. Y allí montábamos clases, teatro, bailes populares... Todo eso lo realizábamos en el club del *Pravda*. Era como nuestra casa, muy cerca de la Plaza Roja, en el misma plaza que el Teatro Bolshoi. Y fue donde hicimos la exposición de Picasso» (Escrivá, Cristina y Benavides, Gabriel: «El exilio del profesorado de dibujo de los institutos obreros de segunda enseñanza (1936-1939)», en Carolina Erdocia Castillejo (coord.): *Artea eta erbestea (1936-1960)/Arte y exilio (1936-1960)*, Donostia/San Sebastián: Hamaika Bide Elkarte, 2015, pp. 419-420).

las, etc. Puede destacarse, como ejemplo entre esta actividad cultural, incrementada en torno a algunas conmemoraciones, la organización de variados concursos de literatura, de artes plásticas o de fotografía, como los celebrados en 1967 con motivo del cincuentenario de la Revolución Soviética⁸.

Entre las exposiciones, no obstante, a los pocos meses de la apertura de la institución ya sobresalió –por sus efectos provocativos– la realizada en homenaje a Picasso. Una exposición inaugurada en su sede del antiguo club del diario *Pravda*, en octubre de 1966, con la que –remarcando el común origen español y situación de exilio del homenajeado y los agradecidos organizadores– se quiso conmemorar el 85 cumpleaños del comprometido pintor español. Fue realizada por el joven Centro y comisariada por Alejandra Soler, con la colaboración de Luis Lacasa y el apoyo y presencia de la familia de Alberto Sánchez, reuniendo –entre las abundantes reproducciones y los pocos originales presentes– más de un centenar de trabajos del por entonces allí relegado y descalificado artista malagueño, casi todos prestados por Ilya Ehrenburg y Dolores Ibárruri. La muestra atrajo a buena parte de la intelectualidad y numeroso público soviéticos, constituyendo todo un éxito reivindicativo de la comunidad de exiliados españoles⁹. Y es que debe tenerse en cuenta, como testimoniaba recientemente la que fuera comisaria de la muestra, «que en el mismo museo del Hermitage los depósitos estaban llenos de obras de Picasso y, sin embargo, no se exponía nada»; a lo que añade la misma Alejandra Soler sobre cómo consiguió hacerse con el núcleo fundamental de la exposición y la repercusión:

8. Uno de los concursos fue literario y dedicado a ese cincuentenario, otro de dibujo infantil sobre la Unión Soviética y otro de fotografía sobre «El país del socialismo» (Kharitonova, 2014, pp. 123-124).

9. Soler, Alejandra: *La vida es un río caudaloso con peligros rápidos: al final de todo... sígo comunista*, Valencia: PUV, 2009, pp. 105-106; Kharitonova, 2014, pp. 126-127.

Bueno, realicé una exposición a Picasso, y no tenía ni un texto, ni nada... fue gracias a que tenía amistad con Ilya Ehrenburg, que era amigo de Picasso y le había regalado siete cuadros. Y con esos cuadros hicimos una exposición en honor a Picasso. Pero ya se había muerto Stalin. Si no yo no hubiese tenido valor, no me hubiese atrevido porque podía acabar en Siberia. Cuando lo hice ya hacía siete años [*sic*] que se había muerto Stalin. Esta exposición fue un acontecimiento, porque la intelectualidad rusa tenía mucho interés en Picasso, pero no había visto nada de él, y fue un verdadero aldabonazo, la exposición habíamos pensado que durara un fin de semana y tuvimos que prorrogarla durante dos semanas, porque había colas inmensas. Toda la intelectualidad rusa fue a ver los siete cuadros de Picasso de Ehrenburg¹⁰.

Aunque resultó la más destacada por los referidos efectos provocativos y su repercusión, no fue la única exposición organizada por esta todavía joven entidad de los exiliados españoles. Resultan también significativas, en el deseo de mantener la vinculación e identidad española, las exposiciones realizadas por el Centro Español en 1968 y 1969, dedicadas a dibujo y pintura para aficionados españoles. Pero, por lo ilustrativo del tipo y variedad de muestras impulsadas, han de resaltarse otras de más empeño realizadas en 1969, cuando se cumplían treinta años del exilio masivo generado tras el desenlace de la guerra española. Así, ese año el Centro Español quiso rendir homenaje al querido profesor y artista Alberto Sánchez, especialmente vinculado al impulso y conocimiento de lo popular español en el ámbito soviético y fallecido en el exilio en 1962. En octubre de 1969, también en esa línea de enlace con lo español, se inauguró una exposición de reproducciones y copias de Goya, sobre quien no faltaron las conferencias, e igualmente en 1969, con intención de remarcar

10. Testimonio recogido en Escrivá/Benavides, 2015, p. 419.

los «30 años en la URSS» del exilio español y rendir homenaje a sus protagonistas y a los represaliados, se realizó una muestra de retratos fotográficos con explicaciones. Sin olvidar que, junto a todo ello, las actividades del Centro Español de Moscú sirvieron de referente y orientación a las sucursales que éste mantuvo en otras regiones soviéticas, con las que colaboraba¹¹.

IV

LOS ARTISTAS DEL EXILIO:
DE LA TRAYECTORIA COLECTIVA
A LA INDIVIDUAL

11. Kharitonova, 2014, pp. 99-131.

ENTRE los aspectos distintivos y caracterizadores del contingente de exiliados españoles llegado a la Unión Soviética no solo hay que considerar su alta composición numérica de niños y jóvenes con necesidades educativas, sino también el hecho de que, entre los adultos, se trató de un exilio político relativamente pequeño y con un fuerte componente selectivo. Este carácter selectivo dependió esencialmente de la adscripción política y también conllevó un predominante nivel social y cultural medio-bajo, que hizo que no abundaran los escritores, artistas, científicos, etc¹.

Hemos analizado ya la elocuente cantidad de asociaciones culturales y artísticas, de enfoque pro-soviético, que comenzaron a aparecer durante los años de paz y construcción de la II República Española y el acelerado proceso de radicalización y activismo propagandista que alcanzarían, junto al nacimiento de nuevas asociaciones y el aumento de las afiliaciones, durante el período de guerra. Sin embargo, ciertamente, no figuró luego un alto número de artistas y creadores de aquellas asociaciones entre estos exiliados llegados al país de los sóviets. No obstante, entre los arribados, como entre otros profesio-

1. Alted, 2002, pp. 131-132.

nales de los ámbitos de la cultura y la docencia, el mantenimiento y transmisión de la identidad española se convirtió, desde el principio, en una cuestión de gran importancia. Ello hizo destacar en su actuación y producción creativa una notable capacidad formativa y divulgativa sobre «lo español»; capacidad que, además de contribuir a reafirmar el vínculo entre la nutrida emigración infantil y juvenil acompañante y su cultura de origen, logró hacer presente y extender el conocimiento de tal cultura en el nuevo país.

Entre quienes en inicio se hicieron más presentes en la escena artístico-cultural soviética y sufrieron con más crudeza el período de «los hielos» estalista, hay que contar especialmente con dos importantes arquitectos, Luis Lacasa y Manuel Sánchez Arcas, y tres artistas plásticos: Alberto Sánchez, José Sancha y Julián Castedo, por lo que será en ellos en quienes más nos detengamos. Todos ellos, previamente, mantuvieron un activo compromiso político-social y una clara postura pro-soviética, vinculados en forma creciente a diferentes grupos y asociaciones que ya hemos comentado. Y, curiosamente, también todos ellos estuvieron muy ligados al núcleo y avance artístico madrileño, sin perder de vista la disfrutada o buscada proyección internacional, que pasó por todos los creadores citados sin mengua del aprecio por lo popular o autóctono español. Pero claro es que no fueron los únicos creadores de la generación adulta arribados a la URSS y que, entre la generación más joven, también surgieron no pocos artistas y creadores, ya formados en el país de los sóviets, que conservarían dicha identidad, por lo que también prestaremos atención a tales entornos.

Los citados arquitectos arribados a la Unión Soviética, Manuel Sánchez Arcas (Madrid 1897-Berlín 1970) y Luis Lacasa (Ribadesella 1899-Moscú 1967)², sin duda eran acreditados profesionales compro-

2. Véase sobre ellos Sambricio, Carlos (ed.): *Manuel Sánchez Arcas. Arquitecto*, Barcelona: Caja de Arquitectos, 2003; Sambricio, 2014, pp. 228-251; Campo Baeza, Al-

metidos con la República, que luego llevaron con ellos su experiencia española al nuevo país de exilio, mientras que en el suyo, la Dirección General de Arquitectura, declaraba en 1942 su inhabilitación perpetua para el ejercicio público y privado de la profesión. Titulados en Madrid en 1920 y 1921, siguieron luego una formación diferente que llevó, al primero, a centrarse especialmente en los temas de edificación y, al segundo, en los de urbanismo. Sin embargo, son muchas más las actuaciones profesionales y vivenciales que –tanto en aquellos momentos como en el futuro próximo– les unirían. De hecho, hemos de considerar a ambos miembros destacados de la «Generación del 25» madrileña, la cual estableció los primeros contactos con la arquitectura europea y se esforzó por sacar a la española de su aislamiento, aunque manteniendo siempre la constante de la «valoración de lo vernáculo, lo popular, como base de la renovación arquitectónica»³.

De entre los dos, sin duda fue Lacasa, también estimable dibujante humorístico, quien más apreció lo popular y autóctono español, permaneciendo su influencia y referencia a lo largo de toda su trayectoria. Una trayectoria que comenzó a internacionalizarse con su estancia en Alemania entre 1921 y 1923, periodo durante el que asistió como

berto: *La arquitectura racionalista en Madrid*, (tesis doctoral), Madrid: ETSAM, 1982; Diéguez Patao, Sofía: *La generación del 25. Primera arquitectura moderna en Madrid*, Madrid: Cátedra, 1997; Diéguez Patao, Sofía: «Lejos. Espacios construidos en el exilio», en J. Brihuega (dir.): *Después de la alambrada. El arte español en el exilio, 1939-1960*, (cat. expo.), Madrid: SECC-Universidad de Zaragoza, 2009, pp. 300-311; Lacasa, Luis: *Escritos 1922-1931*, (prólogo de Carlos Sambricio), Madrid: COAM, 1976; Lacasa, Jorge: «Prólogo», en Luis Lacasa: *Notas para un estudiante de arquitectura y algunos dibujos*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2005, pp. 13-21; Vicente, Henry (coord.): *Arquitecturas desplazadas. Arquitecturas del exilio español*, Madrid: Ministerio de la Vivienda, 2007; Vicente, Henry: «De Europa y Asia. Elogio de la trashumancia», *Arquitextos*, nº 121.06, São Paulo, junio 2010 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.121/3450>> [consulta: 04-04-2016]; Martín Frechilla, Juan José y Sambri- cio, Carlos (dirs.): *Arquitectura española del exilio*. Madrid: Lampreave, 2014.

3. Diéguez Patao, 1997, p. 86.

alumno a la Escuela Técnica de Múnich, residió varios meses en la Bauhaus de Weimar, colaboró con la Oficina de Urbanización del Ayuntamiento de Dresde y pasó un tiempo en París antes de regresar a España. Para introducirse en el medio profesional español, participó luego en diferentes concursos, alcanzando media docenas de primeros premios. Dos de ellos, junto a la orientación adquirida hacia el urbanismo, marcaron especialmente su futura carrera profesional: el del proyecto de nuevo Hospital Provincial de Toledo (1926) y el del anteproyecto para el Instituto de Física y Química de la Fundación Rockefeller en Madrid (1929), ambos realizados en colaboración con Manuel Sánchez Arcas.

El primero de ellos no sólo supuso el inicio de la colaboración con su colega madrileño, sino también la incursión y especialización de Lacasa en arquitectura hospitalaria; el segundo le abrió un nuevo horizonte de trabajo en la Oficina Técnica de la Ciudad Universitaria que entonces se construía en Madrid, para la que Lacasa se ocupó de los sectores del deporte, residencia de estudiantes y planeamiento urbanístico, proyectando algunos de sus edificios. En el ámbito del urbanismo también preparó el Congreso Nacional de 1925 y, desde el año siguiente, colaboró con la Oficina de Urbanización del Ayuntamiento de Madrid en torno a su Plan General de Extensión. Su labor como urbanista, por tanto, adquirió un notable relieve, cuyo principal valor radica, como ha señalado Sofía Diéguez Patao, «en su intento de introducir en nuestro país un urbanismo práctico, no teórico, historicista o formalista, un urbanismo más conscientemente ligado a la reforma de los factores económicos, políticos y sociales», lo cual le hizo seguir una «línea de conducta [que] estará continuamente marcada por el compromiso social y la necesidad de supeditar el interés privado al público»⁴.

4. Diéguez Patao, 1997, p. 175.

Es así como, estallada la guerra, sus posturas críticas y sus actuaciones se irían radicalizando, entrando a formar parte tanto de la AIADC como del cuerpo militar de voluntarios del Quinto Regimiento forjado por el PCE y las JSU, en el que prestará servicio en su sección de Agitación y Propaganda. Es en esta línea, además, en la que hay que situar su capital intervención en el gran cañón de propaganda sobre la causa republicana, dirigido al ámbito internacional, que supuso el proyecto del Pabellón Español de la Exposición Internacional de París de 1937, que luego llenarán de grandes contenidos el famoso *Guernica* de Pablo Picasso, *El payés* de Joan Miró, la *Montserrat* de Julio González, *El pueblo español* de Alberto Sánchez, la *Fuente de mercurio* de Alexander Calder, los fotomontajes de Josep Renau, etc. Lacasa fue, junto a su colega catalán Josep Lluís Sert, coautor de este edificio propagandista, emblema del racionalismo español [Fig. 25]; y, precisamente sus aportaciones más relevantes en esta construcción –no obstante ideada y realizada por ambos arquitectos en estrecha colaboración–, fueron, principalmente, los aspectos ideológicos, la distribución de los contenidos y la utilización de elementos y usos populares de la arquitectura tradicional española.

Respecto al trayecto de Sánchez Arcas, que amplió estudios en Londres y en Holanda, añadamos que, tras su regreso en 1926, trabajó con el urbanista Secundino Zuazo. Pronto formó equipo con Lacasa, realizando los ya aludidos proyectos del Hospital Provincial de Toledo y el Instituto de Física y Química de la Fundación Rockefeller. Como en el caso de su colega asturiano, el primero de ellos, desde 1926, abrió el camino a Sánchez Arcas de su especialización en arquitectura hospitalaria, con la que también ganó en 1927 –con José Arnal– el concurso para realizar el Hospital Español de México, en 1929 el del Hospital de Logroño (no realizado) y en 1933 –esta vez con José Manuel Aizpurúa, Eduardo Lagarde y Joaquín Labayen– el segundo premio del antepro-



Fig. 25: Los arquitectos Lacasa y Sert durante la construcción del Pabellón de España en la Exposición Internacional de París de 1937; al lado figura el polaco, también en construcción. Mayo 1937. (CDMH).

yecto del Hospital de San Sebastián. El segundo trabajo citado que ejecutó con Lacasa, por su lado, asimismo le facilitó su integración en la Junta de Obras de la Ciudad Universitaria de Madrid, para la que realizó en solitario el Pabellón de Gobierno (1931), la Central Térmica (1933) y el Hospital Clínico (1928-1936). Y, vinculado a estas especialidades y un mismo enfoque de compromiso social y primacía del interés público como el comentado sobre su colega Lacasa, también resaltarán en Sánchez Arcas una tercera especialización y trabajo en torno a la arquitectura educativa y científica⁵; área en cuyo ámbito rural realizó –en este caso en colaboración con el arquitecto Manuel Vías– la Escuela «Dr. Cabañas» de Recas (Toledo), encargo en cierto modo vinculado a esta otra de sus especialidades⁶, aunque también hay que sumar a esta tercera especialización –en este caso en la estela de su Instituto Nacional de Física y Química y las edificios de la Ciudad Universitaria– sus proyectos para la Facultad de Ciencias de la Universidad de Oviedo, la Estación Biológica Alpina de Guadarrama o el Centro de Estudios

5. No en balde, desde inicios de la II República, Sánchez Arcas había sido nombrado Consejero de Instrucción Pública, entrando a formar parte del Consejo Nacional de Cultura (Sambricio, 2014, pp. 228-251).

6. El edificio (cuatro escuelas unitarias, dos para niños y dos para niñas) fue un proyecto costeado por el cirujano y director del Hospital San Carlos de Madrid César Cabañas Caballero (1862-1930), viejo republicano y filántropo originario de dicho pueblo de La Sagra toledana, que lo subvencionó en su testamento de 1930 (Disposición del Ministerio de Instrucción Pública de 19-01-1932, *Gaceta de Madrid*, nº 51, de 20-02-1932, p. 1259) junto a otras obras benéficas legadas a su pueblo. Así, la Escuela se comenzó a construir en enero de 1932 y estaba terminada en 1933; situándola entonces el órgano de expresión del avanzado colectivo profesional GATEPAC, al reseñar su edificación, entre los acabados ejemplos de escuelas rurales realizadas dentro de los nuevos enfoques del problema escolar español y la aplicación de una renovadora acción constructiva, con materiales de la región, sin preocupaciones monumentales y sin obviar los avances técnicos (como los ventanales metálicos); lo cual, según la publicación, habría de contribuir a «iniciar la revolución arquitectural» y «en gran manera a la transformación de la vida social de estos pequeños centros rurales». («Nuevas escuelas rurales en España», *A. C.*, nº 10, Barcelona, abril-junio 1933, pp. 24-25).

Históricos de la Junta para Ampliación de Estudios, que compatibilizó con su designación en 1933 como arquitecto director de los museos nacionales de Historia Natural, Arqueológico y Jardín Botánico.

Sánchez Arcas tendió siempre a establecer vínculos y puentes entre la arquitectura moderna y la arquitectura popular española, que no se olvidaron ni de los avances técnicos ni de los problemas y usos populares y autóctonos como forma de regenerar la arquitectura española, pero tampoco del compromiso socio-político y la militancia. En ello siguió, en buena medida, una senda paralela a Lacasa; senda que también supo apreciar y emplear la oficialidad republicana cuando llegó la guerra. Este enfrentamiento bélico, al igual que a su colega asturiano, le llevó a prestar servicios al Quinto Regimiento (disuelto el 27 de enero de 1937), incluso fue nombrado presidente de la Junta de Obras de la Ciudad Universitaria de Madrid, convertida ahora en importante frente de guerra y para la que el arquitecto, en octubre de 1936, ya ofrecía importantes sugerencias sobre el empleo de los constructores de sus obras y el emplazamiento de fortificaciones para la mejor defensa de la capital⁷. [Fig. 26] Pero sobre todo, tras la llegada de Juan Negrín a la Presidencia del Gobierno en mayo de 1937, que implicó la desaparición del Ministerio de Propaganda y que sus funciones pasaran a depender de la Subsecretaría de Propaganda —la famosa *SubPro* de los carteles— creada en el Ministerio de Estado, Sánchez Arcas pasó a regir en esta última su Dirección General de Propaganda. Y luego, en la misma línea, tras el remozamiento en abril de 1938 de aquél Gobierno por Negrín —que ahora supuso el desplazamiento del PCE al frente del Ministerio de Instrucción Pública— el arquitecto fue elevado al mismo cargo de subdirector de Propaganda.

Desde allí, como cabeza de la *SubPro*, Sánchez Arcas pudo iniciar diferentes reorganizaciones (entre las que creció la responsabilidad del

7. «La defensa de Madrid. Una opinión del arquitecto director de la Ciudad Universitaria, Manuel Sánchez Arcas», *Milicia Popular*, nº 67, Madrid, 11-10-1936, p. 3.



Fig. 26: Sugerencias de Sánchez Arcas sobre la defensa de Madrid (*Milicia Popular*, nº 67, 11/10/1936).

arquitecto José Lino Vaamonde) y dar una gran cobertura a la creación propagandista generada por los comunistas, antes fundamentalmente cobijada por la Dirección General de Bellas Artes que había regido el cartelista Josep Renau. Así, si antes se había encargado a los arquitectos Lacasa y Sert el edificio del proyecto propagandista del Pabellón Español de 1937 en París; ahora, intentando emular la hazaña, se decidió la participación española en la Exposición Internacional de Nueva York de 1939, empresa que quedó bajo el control de los órganos presididos por Negrín y Sánchez Arcas, que, no obstante, siguieron los modelos organizativos de la actuación española para el magno evento galo de dos años antes. Es así como, el 14 de septiembre de 1938, el Ministerio de Presidencia de Negrín creó una nueva Comisión Interministerial para la participación española en la Exposición Internacional de Nueva York, de la que nombró presidente a Manuel Sánchez Arcas, quien a su vez nombró comisario general al arquitecto Roberto Fernández Balbuena y comisario adjunto al también arquitecto y pintor Jesús Martí Martín⁸. Se dieron grandes pasos en este nuevo proyecto propagandista internacional, en el que los arquitectos asumieron grandes responsabilidades gestoras. No obstante, el final de la guerra española el primero de abril de 1939, frustró esta nueva lanzadera de visibilidad internacional sobre la situación de la II República, la cual tenía prevista su apertura junto a la gran cita expositiva que Nueva York inauguró el 30 de abril de ese mismo año⁹.

8. Sobre la labor de la *SubPro* y este proceso en torno al evento neoyorquino, los nombramientos, la composición del Comité de Dirección (creado a finales de noviembre de 1939) y las nuevas designaciones (de enero de 1939), véase Cabañas Bravo, 2007b, pp. 225-231.

9. Sobre este frustrado Pabellón Español de 1939 y la labor de sus protagonistas, véanse los trabajos de Murga Castro, Idoia: «El Pabellón Español de 1939: Un proyecto frustrado para la Exposición Internacional de Nueva York», *Archivo Español de Arte*, nº 331, Madrid, julio-septiembre 2010, pp. 2013-234, y «El último viaje del arte republicano antes del exilio. Nueva York, 1939», en Miguel Cabañas, Amelia López-Yarto y Wifredo Rincón (eds.): *El arte y el viaje*, Madrid, CSIC, 2011, pp. 683-698.

Tanto en Lacasa como en Sánchez Arcas, por otra parte, se había manifestado y había ido creciendo durante los años treinta un posición pro-soviética que fue paralela a su gran interés por la arquitectura y el urbanismo de este país. Ello se acrecentó notablemente durante los días del conflicto bélico, tras cuyo estallido, ya a finales de ese mismo mes de julio de 1936 ambos arquitectos firmaron, junto a otros escritores y artistas comprometidos, el manifiesto fundacional de la AIADC, trabajando luego muy de cerca con sus compañeros aliancistas y los del Quinto Regimiento conformado por el PCE y las JSU, con el cual también entraron a colaborar hasta su disolución en enero de 1937. Lacasa, además, en febrero de 1933 ya había encabezado las firmas del referido manifiesto constitutivo de la AUS, de la que fue miembro de su Comité Nacional. Sánchez Arcas, por su parte, también fue el secretario de la AERCU tras su creación en Valencia a finales de enero de 1937, impulsada –como vimos– por la VOKS y presidida por el doctor Manuel Martínez. Y ambos, al frente de sus respectivas responsabilidades en la AUS y la AERCU, viajaron a la URSS, en 1934 y 1937 en el caso de Lacasa y en 1937 en el de Sánchez Arcas, también con asistencia de los dos, en este último año, al I Congreso de Arquitectura soviético.

Llegado luego el momento del exilio, no es extraño que ambos arquitectos eligieran como destino el país de los soviets. Sin embargo, allí, sus aportaciones tuvieron que orientarse fundamentalmente al campo teórico, en estrecho contacto con la Academia de Arquitectura de Moscú, encargada de lo que rodeaba a la vida profesional de los arquitectos; por lo que, llegados a esa capital, les ofreció alojamiento en el edificio de apartamentos comunitarios del que disponía, donde vivieron ambos colegas españoles, aunque inicialmente no se les reconoció fácilmente sus credenciales profesionales y, la práctica laboral, en esencia, les vino a estar vedada. De manera que, su trabajo práctico y proyectista, también hubo de adaptarse a las colaboraciones en proyectos amplios firmados por arquitectos soviéticos y a necesidades coyunturales.

En efecto, con el aval de presentación fundamental de la construcción de hospitales y centros educativos y de ciencia y convertido en una figura destacada entre los dirigentes comunistas durante la guerra española, Sánchez Arcas guió los pasos de su destierro hacia su establecimiento en la URSS. Tras el desenlace del conflicto bélico se exilió primero a Francia, donde entre marzo y abril estuvo alojado en Versalles en casa del intelectual judío Wolkowich, consiguiendo luego marchar a la Unión Soviética y llegar a Leningrado el primero de mayo de 1939, lo que le permitió reunirse allí con sus hijas, que habían sido evacuadas previamente a la URSS con las expediciones republicanas de niños. Desde allí se dirigieron a Moscú, donde fueron instalados en una casa de reposo, hasta que se le proporcionó al arquitecto un apartamento y un trabajo. Comenzó entonces a trabajar en la citada Academia de Arquitectura de Moscú, institución entonces dominada por la impositiva arquitectura «estalinista», siendo su principal ocupación –dada su experiencia en la guerra española y la atmósfera prebélica que se iba imponiendo en el país de acogida– la de colaborar cuando era requerido o consultado sobre la realización de proyectos de refugios antiaéreos, fortificaciones y obras defensivas, aunque luego se encontraría firmados algunos de estos proyectos por el jefe de sección de la Defensa de Moscú. Incluso, en el plano teórico, allí le fue propuesta la elaboración de una historia de la arquitectura española, que comenzó a redactar, pero que no pudo acabar ante la grave incidencia que supuso para la vida del país su inmersión en la II Guerra Mundial, pero cuyos materiales fueron publicados en la revista *Arquitectura Soviética* por compañeros rusos de la referida Academia¹⁰.

Y es que con la invasión alemana del país, en el otoño de 1941, Sánchez Arcas fue evacuado cerca de Ufá (capital de la República de

10. Vicente, 2010 y Campo Baeza, Alberto: «Una arquitectura limpia. La arquitectura de Sánchez Arcas», en Carlos Sambricio (ed.), 2003, pp. 140-141.

Bashkiria), donde las autoridades establecieron la Academia de Arquitectura y otras instituciones soviéticas. Allí permaneció hasta el verano de 1943 trabajando para la Oficina Estatal de Proyectos, para la cual sobre todo ejecutó modelos de hospitales para heridos de guerra adaptables a diferentes situaciones y geografías; es decir hospitales «portátiles» en madera, material muy abundante en el país y al que el ejército podía acceder fácilmente para su construcción. A su regreso a Moscú [Fig. 27] retornó a la Academia de Arquitectura, en la que se le encargó diseñar mobiliario y utillaje de hospitales, que pudiera ser producido por la industria estatal, además de colaborar en proyectar algunas viviendas agrarias estándar para zonas arrasadas por la guerra. Aunque, fuera de este ámbito, también se presentó junto con su colega Lacasa a un concurso sobre la reconstrucción de Stalingrado, en el cual obtuvieron el segundo premio.

No obstante, terminado el conflicto bélico mundial y reconstruido el Gobierno de la II República Española en el exilio, Polonia estuvo entre los países que le reconocieron, ofreciéndosele al arquitecto un puesto diplomático allí. De manera que, en agosto de 1946, Sánchez Arcas se trasladó a este país en funciones de ministro plenipotenciario. En Varsovia, el arquitecto permaneció en este cargo hasta avanzado 1949, fecha en la que dimitió y comenzó a trabajar en la Oficina de Proyectos del Ministerio de Sanidad polaco, para el que realizó algunos proyectos y hospitales (como el Instituto de Hematología y el Hospital de Niños de Saska-Kepa de Varsovia) y pequeñas clínicas y sanatorios para aldeas. Pero finalmente, en 1956, se instaló en Berlín oriental, donde trabajó en el Instituto de Historia y Arte de la Construcción y publicó algunos artículos y libros, entre ellos dos libros editados por la Deutsche Bauakademie berlinesa: *Forma y estructura de cubiertas* (1961) y *Ciudad y tráfico* (1968). Permaneció ya en esta capital hasta su muerte en febrero de 1970, que –pese a haber conseguido unos meses antes el pasaporte español– se produciría sin haber logrado el arquitecto regresar a su país.

En cuanto a Luis Lacasa, cuya gran obra última y carta de presentación precisamente sería el citado Pabellón Español realizado en París en coautoría con Sert –sin olvidar que su contenido, en la parte escultórica y el diseño de estantes, también contó con la aludida participación de su concuñado Alberto Sánchez–, no hay que olvidar que, al estallar la guerra, se había incorporado, junto a todo el Comité Nacional de la AUS, al Quinto Regimiento, con el que trabajó en el Comité de Propaganda, recibiendo el citado encargo para París. En 1937 participó también en el II Congreso de Escritores Intelectuales Antifascistas, celebrado en Valencia y París, formó parte del equipo editorial de la revista valenciana *Hora de España* y realizó –con Sánchez Arcas, Jesús Martí y José Lino Vaamonde– el referido viaje a Moscú para asistir al Congreso de Arquitectura soviético. Tras finalizar la referida obra internacional y su diversa participación en foros españoles y foráneos, volvió a Barcelona, donde su quinta fue movilizadada a filas ya en enero de 1939. Luego, a finales de febrero, hubo de atravesar a pie la frontera junto a lo que quedaba del Ejército Republicano y algunos colegas, como el arquitecto Jesús Martí, y fue internado en el campo de concentración galo de Argelès-sur-Mer, de donde logró salir gracias a las gestiones de unos arquitectos franceses y el aval de André Lurçat, poniendo rumbo hacia la URSS¹¹.

Llegó irregularmente ese mismo año, por lo que al principio fue ubicado en una casa de reposo en Zanki (Kharkov, Ucrania) y, después, en el balneario «Krepost», en la ciudad de Kislovodsk (Cáucaso Norte), donde todavía se encontraba a finales de agosto de 1939 sin saber de su ansiada inserción laboral¹². Instalado luego en Moscú, durante los dos años siguientes, primero, se le asignó la colaboración con una organización dedicada a los proyectos de teatro (*Teaproekt-*

11. Vicente, 2010; Sambricio, 2014, pp. 228-250.

12. Kharitonova, 2014, p. 26.



Fig. 27: Manuel Sánchez Arcas en Moscú, 1945. (Archivo M. Sánchez López-Cruz).



Fig. 28: Alberto Sánchez: *Autorretrato del artista con el arquitecto Luis Lacasa*, c.1949-1951, (Col. particular, Madrid).

montazh) y, luego, un trabajo en el Instituto de Urbanismo de la Academia de Arquitectura, donde fue ninguneado por su director, Trapiestnikov¹³. En definitiva, pues, lo que ocurrió es que le fue impedida –como extranjero– la práctica profesional y, durante ese período, hubo de dedicarse a realizar tareas teóricas e imprecisas e informes sobre el urbanismo de Occidente, bastante desconocido allí. Tras producirse la invasión alemana del país, entre 1941 y 1943 fue trasladado junto a su familia, la de Alberto Sánchez y la de Sánchez Arcas a las cercanías de Ufá, en la República de Bashkiria. Como su colega Sánchez Arcas, después de este período, de nuevo regresó a Moscú [Fig. 28] y a la Academia de Arquitectura (a su Instituto de Urbanismo, sección de Teoría e Historia), aunque allí siguieron sin apreciar bien incluso sus dotes teóricas para la arquitectura y, esencialmente, le asignaron labores de traducción de revistas profesionales¹⁴.

Ya muerto Stalin, entre 1954 y 1960 Lacasa fue enviado con su familia a Pekín para dirigir la sección española de la Editorial de Lenguas Extranjeras, dentro de la cual también guió la publicación de la revista *China*, que se editaba en castellano y con proyección a Latinoamérica. Durante es tiempo en Pekín escribió mucho, incluso mantuvo contactos con la Escuela de Arquitectura Quinhua y su decano Lian Sichen y dictó algunas conferencias en esta institución. No obstante, en 1958, regresó momentáneamente a Moscú para participar en el citado V Congreso de la UIA, lo que le permitió reencontrarse con diferentes colegas españoles, algunos venidos de otros lugares del exilio, como el aludido Enrique Segarra, llegado de México, y muchos

13. Sambricio, 2014, pp. 228-250.

14. Además de ello, en la edición española de la revista *Literatura Soviética*, también publicó ensayos sobre otros temas, como sus recuerdos de García Lorca, o hizo diversas traducciones (a veces bajo el seudónimo de José Navarro) de autores soviéticos como G. Yartsev o Sadriddin Aini (KHARITONOVA, 2014, pp. 169, 170-171, 184 y 200).

más arribados de España, como Carlos de Miguel, Gutiérrez Soto, Miguel Fisac, José Fonseca, Sáinz de Oiza, Rafael de la Hoz, Manuel Cabrero y otros arquitectos, que le instaron al retorno a su país y le prometieron apoyo profesional. Sin embargo, cuando en 1960 intentó el regreso, apenas pudo estar un mes en Madrid y, de inmediato, fue conminado a retornar a Moscú en veinticuatro horas. Lacasa lo volvió a intentar en marzo de 1967, viajando hasta la frontera francesa con su hijo, pero nuevamente no tuvo éxito, muriendo a los pocos días de haber regresado a Moscú.

En este último período abierto a su regreso de China, trabajó para el Instituto de Historia del Arte de la Academia de Ciencias y, sobre todo, se volcó a nivel teórico sobre la arquitectura contemporánea occidental, de la cual se sabía poco en la URSS, redactando ensayos sobre sus orígenes, desarrollo estético y grandes representantes. Fueron, en cualquier caso, años muy difíciles y con una adaptación que nunca fue total, tal y como, añorante de España, dejó expresado en las conmovedoras *Memorias* que redactó en sus años finales para su hijo Jorge. Entre ellas, el arquitecto asturiano, lamentando su destino, dejó relacionadas diez dolorosas circunstancias echadas en falta sin España y otras diez sobrantes en su situación que, aunque largas, creemos que merece la pena reproducir, por cuanto nos dan idea bastante cabal de las necesidades de combatir el desarraigo que tuvieron en la Unión Soviética los creadores exiliados adultos:

Entonces, ¿de qué me quejo? Me quejo de mi destino que más de un tercio de siglo después me ha llevado –desde la lectura de Grinko– hasta esta situación mía de Don Tancredo *engagé*, cuyo *engagement* se reduce a eso, a estar de Don Tancredo, sin participar en nada, sin que cuenten con uno para nada. ¿Y si contaran conmigo para algo, qué? Pues entonces me habrían fastidiado, porque sé muy bien que no sirvo para esta clase de actividades. Entonces, ¿de qué me quejo?

Me quejo, me lamento, de mi destino que, por diferentes causas, me ha llevado hasta aquí, a tener que vivir aquí, a no poder vivir en España.

No sé quién –creo que Solana– me dijo un día que yo era un ilusionista. No sé si soy eso, o voluntarista, o qué. Pero sí sé ya hoy que hay una gran desproporción entre el sacrificio que he hecho y el beneficio que haya podido aportar.

Ahora ya es tarde para cambiar: mis fuerzas físicas flaqueantes, el paso de los años, me impiden empezar una vida nueva, cuando ya me queda sólo la colilla de la antigua.

Tal vez este estado de ánimo mío sea una prueba más de mi ilusionismo, de mi falta de capacidad de adaptación a lo inmediato, de falta de perspectivas realistas, utilitarias, del espejismo de que en España tendría lo que aquí me falta y dejaría de tener lo que aquí me sobra. ¿Qué me falta? ¿Qué me sobra?

Lo que me falta:

1. Estar en España, pisar la tierra, ver el cielo, los paisajes, las casas, las gentes; toda la historia de mis 36 primeros años.
2. Poder dejar el trabajo a cualquier hora, echarme a la calle y encontrar un lugar y algún amigo con quien departir, con quien tratar de cuestiones afines. De una manera sencilla, sin que implique una situación en regla, con varios días de anticipación. (Como lo que cuenta Hemingway, en sus memorias: estaba trabajando todo el día –eso era en París, de joven– y bajó un momento al bar de la esquina, donde estaban Scott Fitzgerald... y tal... y cual).
3. Poder trabajar de arquitecto o de urbanista, como hice hasta 1936 con gran aprovechamiento.
4. Poder ganarme el fruto de mi trabajo en una moneda que pueda cambiarse por otras. Y, con ello, comprar cosas fuera, viajar, etc.
5. Obtener un pasaporte en 15 días, para cualquier país. (Esto creo que ahora ya va siendo difícil en todas partes).
6. Salir a la calle y encontrarme con una mayoría de personas avezadas a la convivencia, con el mínimo de «modos», de «maneras»,

necesario para conllevar el trato superficial, inevitable, en cuanto se sale a la calle.

7. Poder charlar una o más horas con alguien afín a mí en algún terreno. (En eso, la pérdida de Alberto ha sido para mí irreparable; sobre todo aquí. Y, en menor medida, pero también, la de Arconada).

8. Tratar con gente que sea sencilla o complicada, pero que no tenga complejo de inferioridad (no con seudos: pseudo-intelectual, pseudo-culto, pseudo-político); que no sea «quiero y no puedo».

9. Poder gestionar cualquier asunto por mí mismo; y no a través del único conducto (un verdadero tubo) de que ahora puedo disponer.

10) Y más cosas, que irán saliendo.

Lo que me sobra:

1. Estar en un país del que conozco la lengua más por lo que leo –con diccionario– que lo que digo (que es muy poco). Bellos paisajes naturales; paisaje primitivo, elemental; paisaje urbano en general feísimo (salvo las calles viejas, que conservan casas de madera, jardines, árboles). Pueblo de héroes es éste, no sólo durante la guerra sino en la construcción cotidiana. Pero los héroes suelen comer con los dedos. Y lo cotidiano de la convivencia no son los gestos heroicos. Mejor para leído que para convivido.

2. Una vida sin relaciones. Antes, en tiempos del Bigotes [Stalin], un extranjero estaba rodeado aquí de un círculo de prevención y desconfianza. Ahora, no tiene uno su ambiente (la nueva generación, Amaya [su hija] por ejemplo, sí). Sin Alberto, sin Arconada, no encuentro a mi alrededor nadie con quien conversar. No hay cafés, no hay clubes (nuestro club no es eso: acto político, película trasnochada, en general conversaciones heterogéneas en los vestíbulos y entreactos).

3. Desde que llegué aquí dejé el lápiz para tomar la estilográfica. Sin comerlo ni beberlo me encontré convertido en un «colaborador científico». Llevo veinte años haciendo ensayismo sobre arquitectura y urbanismo. Los primeros años no sabía nada de la fundamentación marxista; y menos de los discos que había que emplear *sine qua non*.

Ahora son otros tiempos. Pero, sin embargo, en el terreno de la estética siguen aquí en pie los dogmas de Zhdanov.

4. Con seis de familia (Sole, Amaya, Jorge, su compañera Naída, su hija Ana) no me alcanza lo que gano para cubrir gastos. Desde hace unos meses hago con Jorge traducciones del ruso al español, que me empiezan a dar algún respiro. Cobro en rublos, que sólo me sirven para el consumo interior. Si quiero hacer un viaje, por 180 rublos me dan 200 dólares; y eso es todo lo que puedo tener. Si pido libros al extranjero es que me quedan algunos francos suizos de los que me dieron los chinos al terminar mi «komandirovka» (comisión de servicios) allá.

5. Hace más de un mes Jorge y yo entregamos a la Cruz Roja una numerosa documentación solicitando un pasaporte para Francia. Veremos cuándo nos lo dan.

6. Dije que los héroes comen con los dedos. Eso lo noto desde que salgo de la puerta de mi piso. Muchos se hacen la «toilette» en el trolleybus o en el metro: las legañas, las uñas, sacan el peine y se peinan; abren las piernas y ocupan sitio y medio; te meten los bultos por el costado; no cruzan según la dirección dominante sino que se pasan o van de través. De todos modos, prefiero estos primitivos que los «kultos» alemanes.

7. y 8. Incomunicación social e intelectual. No tengo más válvula que la lectura: *L'Unità*, *Paese Sera*, *Rinascita*, *Il contemporáneo*. Libros que pido al librero de París. En cuanto quiero reunirme con alguien noto la incomunicación, el «isaisismo» de la gente, su estrechez, la falta de afinidad.

9. Eso del castillo de Kafka es una página arrancada de la vida de aquí. Gigantesca burocracia. No hay más camino que «por arriba». Y «arriba», aunque sea suplente del C. C. del P. C. de E. [Comité Central del Partido Comunista de España], no tengo grandes apoyos que digamos. Como me decía D [Dolores Ibárruri]: «Te quiero lo necesario». Ni un ápice más. Y a C. (Carrillo) todo se le va en buenas palabras: en la práctica está en sus elevados asuntos. Y cuando

he querido recurrir a él, resulta que no he conseguido nada. C. en el trato particular es lo bastante correcto, dentro de su isaisismo. Pero para todo hay que contar con los de «arriba», y no hay más camino. Si «arriba» piensan que no hace falta, o si se olvidan de la demanda, se queda uno sin lo que pretendía tener.

(Qué lejos están aquellos tiempos en Madrid cuando iba a una tienda y me compraba desde un abrigo hasta un estuche de aseo, zapatos ingleses, etc. por valor de 1.000 pts., de las de entonces, o encargaba por teléfono herramientas para mi jardín. O me hacía una casa con jardín, huerta, perro, un matrimonio a mi servicio... etc., etc.).

10. Y más cosas que irán saliendo¹⁵.

Posiblemente esa falta de España, la nostalgia, las limitaciones y obligadas derivaciones laborales y la dureza general de las relaciones y condiciones de vida potenciaron que, en su trabajo y sobre todo en su labor reflexiva, arquitectos como Sánchez Arcas y Lacasa –cuando encontraron la oportunidad– intentaran hacer muy presente «lo español» y difundir su propio saber y experiencia sobre la arquitectura occidental. Así, entre otras contribuciones a mantener esos lazos españoles, podemos subrayar, por ejemplo, que tras la fundación del Club Español, ambos animaron la institución participando con sus conferencias sobre el pasado español, una labor que, en 1966, Lacasa quiso extender con su entrada en los órganos directivos del nuevo Centro Español¹⁶. Por otro lado, tengamos en cuenta, como ya hemos comentado, tanto las aludidas contribuciones teóricas de Lacasa sobre arquitectura, urbanismo y otros temas, como las de Sánchez Arcas, que a su paso por la Academia de Arquitectura de Moscú realizara una *Historia de la ar-*

15. Lacasa, Luis: *Memorias. Sobre esto y aquello (Recapitulaciones, observaciones e impresiones; para uso particular de Jorge)*. (Inéditas y recogidas fragmentariamente en Sambricio, 2014, pp. 228-250, nota 11, de donde tomamos el fragmento reproducido).

16. Kharitonova, 2014, pp. 65 y 114.

arquitectura española que, aunque las circunstancias bélicas impidieron publicar, sus ideas y materiales vieron la luz firmados por otros compañeros en la revista *Arquitectura Soviética*¹⁷. Todo ello, además, como venimos insistiendo, hay que conjugarlo con la importancia dada a la arquitectura y el urbanismo en el país, contribuyendo el conjunto a hacer prender esta vocación en la generación más joven de exiliados.

En otro orden, pero nuevamente en relación a Luis Lacasa, también hemos de citar el caso de la que se convirtió en su esposa en Moscú, Soledad Sancha Padrós (Madrid, 1911-1976), dibujante y traductora que vivió siempre rodeada de artistas y que, también exiliada en la URSS, ejemplifica la escasa presencia pública que, como artistas, tuvieron las mujeres adultas arribadas en este exilio soviético. Era la hija menor del pintor e ilustrador de prensa Francisco Sancha (muy conocido por sus aportaciones a *Blanco y Negro* y *Abc*) y de la intelectual Matilde Padrós (primera mujer española licenciada y doctorada en Filosofía y Letras), además de hermana del pintor y escenógrafo José Sancha y cuñada –por el previo casamiento con su hermana Clara– del escultor y escenógrafo Alberto Sánchez, artistas estos últimos de los que luego hablaremos más detenidamente. Perteneecía, por tanto, a una cosmopolita familia de creadores e intelectuales que tendría una interesante y larga trayectoria¹⁸, y con la que vivió y se educó en

17. Campo Baeza, 2003, pp. 140-141.

18. Así, en 1974, al recordar la olvidada figura del padre, Francisco Sancha (Málaga 1874-Oviedo 1936), el periodista Javier Rubio consideraba que sobre todo había «legado al mundo una obra universal: la de su singularísima familia. Los cinco hijos de Francisco Sancha y Matilde Padrós», cuyo trayecto y formación describía así: «El mayor, Tomás, periodista y escritor, hizo la guerra en el Ejército inglés y actualmente trabaja en la industria cinematográfica. Sus hijos, Michael y Antonia, nacieron en Londres. / José María es pintor, escenógrafo y figurinista. Ha expuesto en distintas capitales europeas antes de hacerlo en Madrid (1973). Trabajó en Alemania y Bulgaria y obtuvo premios, por su labor de director artístico, en los Festivales de Cine de Cannes y Edimburgo. Su hijo Alan es cámara de cine y su hija Blanca estudió Teatro en Alemania. / Clara, viuda

Londres entre los años 1912 y 1922, años en los que la familia estuvo instalada en esa capital. Aunque tanto Soledad como Clara Sancha (San Lorenzo de El Escorial 1909-Madrid 2007) estudiaron magisterio y llegaron a la Unión Soviética en labor de apoyo a los niños de la guerra, en el caso de Soledad también debemos apuntar una manifiesta trayectoria como dibujante antes de su exilio.

En este sentido, por ejemplo, había participado en Madrid en el «Primer Salón de Dibujantas», concurso celebrado en el Lyceum Club Femenino en marzo de 1931 y que, entre otras diversas expositoras, también contó con Pitti Bartolozzi, Carmen de Béjar, Olimpia López, Paula Millán, Rosario de Velasco, Alma Tapia, Pura Verdú o Pilar Villaba¹⁹. Igualmente se hizo presente en 1935 en la «I Feria de Dibujo», organizada por la Sociedad de Artistas Ibéricos y celebrada en Madrid coincidiendo con la «III Feria del Libro», donde Soledad expuso sus creaciones en la caseta 44, especialmente enfocada hacia la ilustración de revistas y en la que, entre otros artistas, también exponían su her-

del escultor Alberto, reside en Moscú y viene a España con frecuencia. Ha organizado la Fundación-Museo Alberto que se inaugurará en Madrid en próximo mes de octubre. Su hijo es profesor de lenguas orientales en la Universidad de Moscú. / Soledad, viuda del arquitecto Luis Lacasa, que hizo el Pabellón español de la Feria de París (1937). Residió en China y en la Unión Soviética y volvió a España hace siete años. Su hijo Jorge inició sus estudios en Pekín y los finalizó en Moscú. Es arquitecto, especializado en Urbanismo. Su hija estudió Filología en la Universidad de Moscú y actualmente es profesora en la de Londres. / Luis, ingeniero de Caminos, terminó sus estudios en Inglaterra, hizo la guerra en la R. A. F., residió más de veinte años en Argentina, donde realizó importantes trabajos. Su hijo Tomás es matemático y enseña en la Universidad de Cambridge. Su hija Joanna vive también en Inglaterra. Su hijo Francisco se dedica a la música electrónica y la investigación matemática y de maquinaria» (Rubio, Javier: «Sancha, el gran desconocido», *Abc*, Madrid, 25-08-1974, pp. 129-133).

19. Murga Castro, Idoia: «Muros para pintar. Las artistas y la Residencia de Señoritas», en Almudena de la Cueva y Margarita Márquez (eds.): *Mujeres en vanguardia. La Residencia de Señoritas en su centenario (1915-1936)*. Madrid: CSIC/Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2015, pp. 108-109.

mano José Sancha, Federico Ribas, Serny, Alma Tapia, Cristóbal Arteche, Isaías Cabezón y otros²⁰. Comenzó a militar en el PCE a los veinticinco años y, durante la guerra, Soledad trabajó como traductora en la Embajada Soviética en Madrid, a las órdenes del controvertido Alexander Orlov casi todo el tiempo, por lo que ha sido relacionada con el espionaje soviético de entonces en España, al igual que Lacasa²¹. Se exilió a la URSS con los niños españoles evacuados y trabajó en el Narkompros (NKP, Comisariado Popular para la Educación) en relación a la organización y supervisión de sus colonias en el país, además de ser luego profesora de inglés en dos de sus casas de acogida en Moscú, una docencia que más tarde continuó en las embajadas dominicana y argentina de la misma capital. No obstante, también se dedicó a la traducción y el mundo editorial, al igual que su marido, a quien acompañó en el período que estuvo en Pekín y con quien compartió labores como consejeros del gobierno chino²². Sin embargo, a pesar de

20. Pérez Segura, Javier: *Arte moderno, vanguardia y Estado. La Sociedad de Artistas Ibéricos y la República*. Madrid: CSIC, 2002, pp. 217-218.

21. El espía Alexander Orlov, miembro del NKVD (Comisariado del Pueblo para Asuntos Internos) y en España jefe del GPU (Policía Política de la URSS), fue enviado a España durante la guerra, permaneciendo entre septiembre de 1936 y julio de 1938, momento este último en el que emigró a Canadá al verse amenazado por Stalin. A él se deben en la España en guerra, entre otros controvertidos asuntos, el pacto secreto con Juan Negrín, entonces ministro de Hacienda, para el envío de las reservas de oro españolas a Moscú, aunque la misión de Orlov en España sobre todo fue la de purgar a los disidentes soviéticos españoles, atribuyéndosele el asesinato de importantes líderes. La relación de Soledad Sancha con Orlov como su fiel traductora durante este tiempo, ha hecho vincular a la madrileña con el espionaje soviético en España, con el que también se asocia al arquitecto Luis Lacasa, amigo de Soledad y con quien se casará llegados ambos al exilio en la URSS. (Véase Juárez, Javier: *Patria: una española en el KGB*, Barcelona: Debate, 2008, pp. 73-88; Volodarsky, Boris: *Stalin's Agent: The Life and Death of Alexander Orlov*, Oxford: Oxford University Press, 2015, pp. 172-173, 203-205, 2012-213 y 383).

22. Encinas, 2008b, pp. 525-526; Murga Castro, 2015, p. 127; Lacasa, 2005, p. 30; Rubio, 1974, pp. 129-133; Juárez, 2008, p. 86; Volodarsky, 2015, pp. 172-173.

la pervivencia en el exilio de lo creativo en su entorno familiar, nada se conoce sobre ella como dibujante una vez llegada al nuevo destino, lo que hace pensar en un suplemento de dificultades para que, las mujeres artistas exiliadas o con tales aficiones creativas, pudieran abrirse camino, en tal aspecto, en el escenario artístico-cultural soviético.

La vida profesional de los artistas en la URSS, con todo, poco tenían que ver en su organización y estructuración pública con los entornos familiares, aunque estos contribuyeran al mantenimiento de la creatividad y, en nuestro caso, también al de las señas de identidad españolas. Se dividía tal labor en diferentes secciones, organizadas y controladas mediante «Uniones», entre las que a los artistas plásticos les competía especialmente la Unión de Pintores, Escultores y Escenógrafos Soviéticos (y concretamente para los de Moscú, la MOSSJ o Unión Regional Moscovita de Artistas Soviéticos). Ser miembro comportaba privilegios, puesto que en ellas se tomaban importantes decisiones, entre ellas sobre la vivienda, los talleres o la obtención de materiales.

De entre los artistas arribados al exilio en el país, Alberto Sánchez, llegado tempranamente a Moscú, también fue el primero, en 1939, en solicitar y ser admitido en la MOSSJ, aunque en la sección de teatro y cine. Seguidamente entraron en la organización los pintores José Sancha y Julián Castedo y, en mayo de 1940, los tres artistas realizaron una destacada exposición conjunta, impulsada por la misma Unión profesional moscovita, en el Museo de Arte Moderno Occidental. Su inauguración conllevó una velada compartida con reputados pintores soviéticos, que tenía por finalidad conocer mejor las peculiaridades de su producción y sus expectativas artísticas. Alberto mismo señaló su sincera admiración por la escenografía teatral soviética y su objetivo de aprender de ella para ayudar, tras su retorno a España, a elevar allí el nivel del sector²³.

23. Alexeeva, Olga: «De la escultura a la escenografía. Los primeros años de Alberto Sánchez en la URSS», en Gutmaro Gómez Bravo y Rubén Pallol (eds.): *Actas del*

Posiblemente, además, en los inicios del arribo de exiliados españoles, esta fue la ocasión en la que desde el aparato institucional soviético se prestó una atención más clara a los artistas españoles acogidos, vistos ahora como colectivo y con la oportunidad de remarcar su orientación e identidad de origen. Por otro lado, de este inicial interés soviético por su pintura, todavía de fuerte impronta española, dan prueba las obras compradas –al tiempo que se celebraba la citada exposición conjunta de 1940– a Castedo, Sancha o Alberto por el Museo de Arte Moderno Occidental moscovita. Obras que, tras la desaparición de esta entidad museística al término de esa guerra mundial que pronto sobrevino, fueron repartidas en 1948 –como también ocurrió con la referida obra *La guerra civil española* de Antonio Rodríguez Luna– entre los museos del Hermitage en San Petersburgo y Pushkin en Moscú. En la actualidad estos museos, sin mover los fondos, mantienen una recreación virtual de lo que fuera el desaparecido Museo de Arte Moderno Occidental, donde fundamentalmente se coleccionaba y exhibía la producción de movimientos y artistas de allende las fronteras de la URSS²⁴; recreación que, pese a la aludida dispersión, viene a prestar cierta ayuda en la reconstrucción y visión que pudiéramos obtener sobre la obra presentada en aquella ocasión por estos artistas españoles. Una producción que, como luego veremos al tratar casos como el de Julián Castedo, fundamentalmente se había compuesto de obra realizada por los artistas referidos en la década anterior en España y en los primeros momentos de su arribo a tierra soviética (de ahí que predomine, en lo que se guarda de Castedo, por ejemplo, los paisajes de ciudades españolas y los bodegones).

Congreso Posguerras. 75 aniversario del fin de la guerra española, [CD-Rom], Madrid: Editorial Pablo Iglesias, 2015, pp. 7 y 14-15.

24. Véase sobre el mismo el enlace al NeWestMuseum. Museum of Modern Western Art: <<http://www.newestmuseum.ru/collection/index.php?lang=en>> [consulta 19-04-2016].

Por tanto, lo expuesto por estos artistas en 1940 y los intereses de las instituciones artísticas soviéticas en ello, a tenor de lo que revelan las citadas compras, fundamentalmente se dirigieron a la producción venida de España o a la de muy reciente factura a la llegada a Rusia, obra que esencialmente insistía en géneros clásicos y bien aceptados allí por el realismo socialista, como el paisaje o el bodegón. Sin embargo, también pudo asomar entre ella cierta modernidad y alusión a situaciones como la guerra que dejaban atrás estos españoles, puesto que algunos indicios parecen indicar que en la citada exposición figuraron piezas como el característico paisaje de lomas redondeadas *Ríos de España desangrándose* [Fig. 29], obra realizada sobre papel y con varias técnicas por Alberto Sánchez entre 1936 y 1939, hoy en los fondos del citado Museo Estatal de Bellas Artes Pushkin, en la cual el toledano seguramente aludía sutil y emotivamente a la sangre derramada en el conflicto bélico de su país.

Con todo, a pesar de este primer interés por el trabajo y producción española de los artistas exiliados, la inmersión soviética en la guerra tras la invasión alemana del país en junio de 1941, ya no seguiría favoreciendo este tipo de eventos y oportunidades. Tampoco sería posible, a partir de entonces y durante mucho tiempo, ver reunidas colecciones de arte moderno occidental como la del citado museo moscovita, evacuado y luego disuelto, repartido y con la mayoría de las obras guardadas en los sótanos. Las trayectorias de esos artistas españoles refugiados, pues, se dirigieron desde entonces hacia diferentes rumbos dentro del estrecho margen posible; entre los que, además de la escenografía, las pequeñas esculturas, el dibujo o los bocetos pictóricos de ideación de proyectos, serían el paisajismo, los bodegones y los retratos los géneros que más corrientes se harían en sus producciones pictóricas.

Se trató de seguir una línea semejante a la mantenida por algunos destacados pintores rusos, cuya amistad, consejos y apoyos les fue muy útil a estos españoles para mantenerse vinculados al ámbito

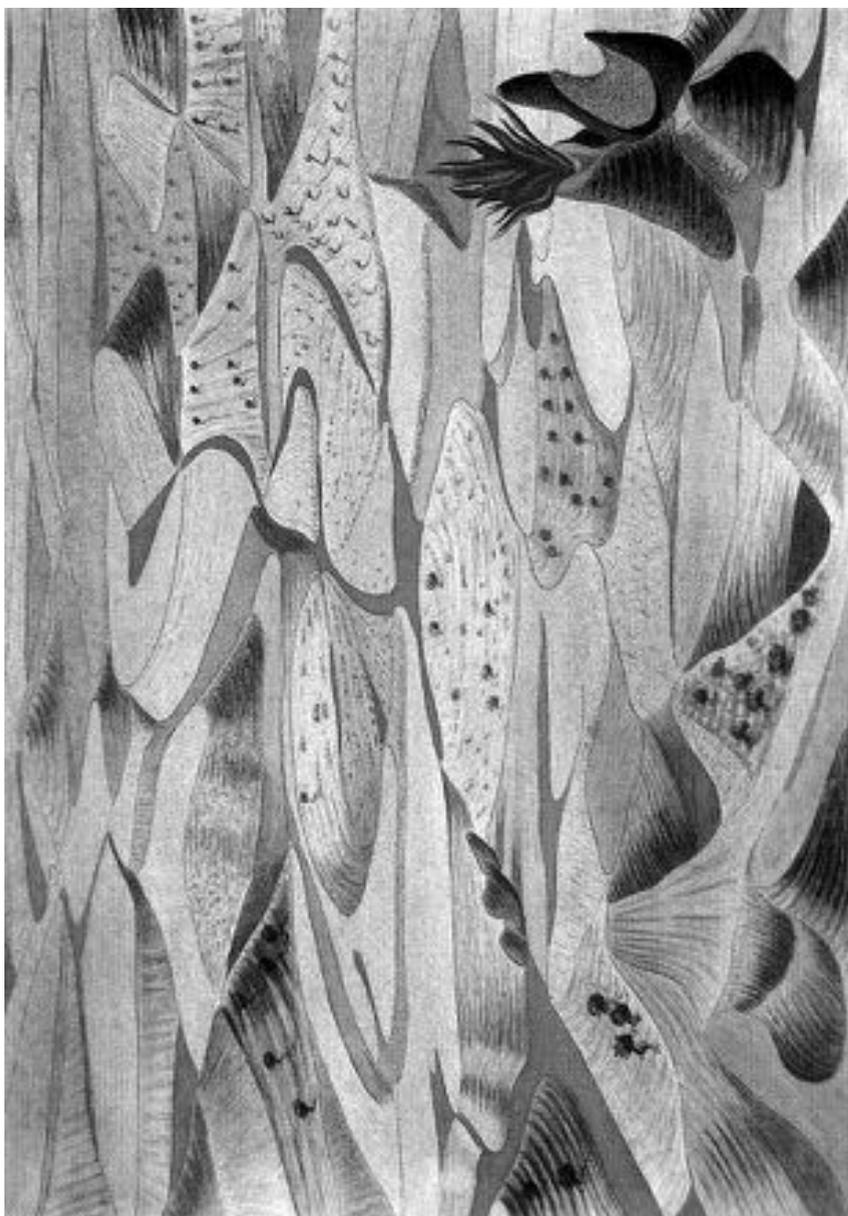


Fig. 29: Alberto Sánchez: *Ríos de España desangrándose*. 1936-1939, acuarela/gouache/ tinta/papel. (Museo Pushkin, Moscú).

artístico anfitrión. Así, Alberto Sánchez, Julián Castedo o José Sancha, especialmente disfrutaron desde muy pronto de la amistad y larga relación mantenida con los pintores rusos Piotr Konchalovskiy (1876-1956), también artista gráfico y escenógrafo teatral, y su hijo Mijail (1905), que les proporcionaron diferentes relaciones en la escena creativa soviética.

El primero de ellos²⁵, tras sus estudios de artes plásticas en Moscú y San Petersburgo, continuó su formación en la Académie Julien de París (1896-1898) y, tras su regreso a Moscú, en 1910 fue cofundador –junto a Mijaíl Lariónov, Natalia Goncharova, Iliá Mashkov, Aristarj Lentúlov y Róbert Falk– de la renovadora agrupación «Sota de diamantes» (*Bubnovi valet*), nombre provocador ideado por Lariónov, que recogía una popular expresión rusa empleada para el que no es digno de confianza y que acabaría designando al primer movimiento de vanguardia del país. Buscaban hacer resurgir el arte ruso combinando su pasión por los movimientos postimpresionistas europeos –pesando especialmente la influencia cézanniana, además del cubismo, fauvismo, futurismo y expresionismo– con el primitivismo, la cultura popular y folclore rusos. A pesar de su fundación por convencidos artistas figurativos, durante más de una década la asociación (que dejó de existir en 1917, pero cuyas exposiciones continuaron hasta 1927) fue dejando entrar a exponer en sus salas y promocionando a casi todos los artistas de las vanguardias rusas: Kasimir Malévich, Vladímir Tatlin, Olga Rózanova, Aleksandra Ekster, Vasili Kandinsky, Marc Chagall, etc²⁶. Piotr Konchalovskiy, además de portar este bagaje renovador, había viajado a España entre mayo y octubre de 1910,

25. Véase sobre este pintor y la familia Konchalovskiy el enlace a la Petr Konchalovsky Foundation: <<http://pkonchalovsky.com/w1/index.php>> [consulta 19-04-2016].

26. Véase sobre esta asociación Petrova, Yevguenia (dir.): *La Sota de Diamantes. Hacia una historia de las vanguardias rusas*, (cat. expo.), Málaga: Colección Museo Ruso San Petersburgo/Málaga, 2016 y Cabañas Bravo, Miguel: «La Sota de Diaman-

junto al reputado pintor Vasiliy Súrikov (que también era su suegro desde 1902), resultando su visita a Madrid, Toledo, Granada, Sevilla, Valencia y Barcelona una experiencia trascendente para ambos. No obstante, el pintor se dedicó a la docencia a partir de 1918 (dirigiendo los talleres de pintura del Instituto Superior Artístico y Técnico hasta 1921 y en el departamento de escenografía desde 1926 a 1929) y se avino más tarde a las convenciones del realismo socialista. Al mismo tiempo, mantuvo gran amistad con otros compatriotas amantes de España, como el matrimonio de la cantante española de ópera Lina Prokófiev –nacida Carolina Codina Nemýsskaya (Madrid 1897-Londres 1998)—²⁷ y el famoso compositor ruso Serguei Prokófiev, a quien retrató en 1934, al igual que a su amigo Alberto Sánchez unos años más tarde (1953). De hecho, fue Piotr Konchalovski quien, antes de la invasión alemana de la Unión Soviética en 1941, facilitó el contacto entre Prokófiev y el toledano para algunos trabajos escenográficos – como la ópera que acabaría titulándose *Esponsales en el monasterio*, basada en una comedia previa de Sheridan—²⁸, trabajos que finalmente

tes. Hacia una historia de las vanguardias rusas» (crónica), *Archivo Español de Arte*, nº 355, Madrid, julio-septiembre 2016, pp. 338-339.

27. Hay que recordar que Lina Prokófiev, hija de un tenor español y una cantante franco-polaca, se instaló definitivamente en Moscú con su esposo y sus dos hijos en abril de 1936, en pleno auge del terror y las purgas estalinistas, sin que ya le fuera fácil volver a salir de la URSS. En 1938 Serguei Prokófiev se enamoraría de la joven rusa Mira Mendelson, con la que acabaría casándose en 1948, pese a no haberse disuelto su matrimonio con Lina, quien ese mismo año 1948 fue arrestada, juzgada y condenada por traición y espionaje a veinte años de trabajos forzados en un campo de concentración (gulag). Paso por los campos de trabajo de Inta y Abez, en Vortuká, y Potmá, en Moravia, hasta que recobró la libertad en 1956, abandonando la Unión Soviética en 1974. (Véase Chemberdjí, Valentina: *Lina Prokófiev. Una española en el gulag*, Madrid: Siglo XXI, 2009).

28. Desde 1938-1939 Prokófiev sabía de la intención de representar *La dueña, una comedia*, de Sheridan, obra que finalmente se estrenó en el Teatro Kamerny en 1940 y gustó mucho al compositor, a quien le motivó componer algo similar. De este modo

no se materializaron por salirse de lo normal establecido²⁹. El artista toledano, además, gracias a la influencia del pintor ruso y la de su hijo, en 1944, tras los rigores en el país de la Segunda Guerra Mundial, pudo acudir a perfeccionar su pintura –en la que prácticamente era autodidacta– al establecimiento de la MOSSJ en la calle Gorki, donde copió del natural y practicó varios géneros académicos por un par de años³⁰, y más adelante veremos también su apoyo para lograr algunos encargos de escenografía infantil.

Por su parte, Mijail Konchalovski, hijo de Piotr, no solo fue gran amigo de Alberto Sánchez, a quien retrató en 1948, sino también del conjunto de los exiliados españoles; incluso se casó con una española

compuso *La dueña* en 1940 y asistió a varios ensayos en el Teatro Stanislavski, pero no tardó en comenzar la guerra y en aplazarse el estreno. Así, dicha ópera no se representó hasta 1947, ahora bajo el título *Esponsales en el monasterio*, en el mismo Teatro Stanislavski (Chemberdjí, 2009, p. 208).

29. Según testimonio –vía correo electrónico– de 25 de mayo de 2016 del hijo del escultor, Alcaén Sánchez, que nos ha dado a conocer Idoia Murga (y que le queremos agradecer aquí), fue el respetado pintor y amigo ruso Piotr Konchalovski quien sugirió a Prokófiev que le encargase al toledano los decorados de su ópera cómica «Boda en un monasterio», basada en la obra de Sheridan *La dueña*, joya de la ópera y la comedia cuya acción transcurría en Sevilla. Prokófiev estuvo en el piso donde vivían en Moscú entre 1938 y 1941, es decir en el período entre la llegada del toledano y la evacuación de Moscú en 1941. Alberto –según les oyó contar a sus padres– le enseñó al compositor lo que había podido traer de España, entre lo que abundaba lo que ideológicamente se consideraba en el Moscú de entonces «formalismo» o «putrefacto arte burgués», mucho del cual también podía verse por entonces en el Museo de Arte Moderno Occidental, institución que ya no volvería a abrirse tras la guerra. Prokófiev concluyó tras ver los trabajos de Alberto en aquella visita que, si a él le llamaban formalista y unía su trabajo con el toledano, con el trabajo de los dos «la cosa no irá bien», lo que frustró el proyecto de hacer algo juntos. Añade Alcaén Sánchez que sus padres coincidían con Prokófiev en las celebraciones anuales de boda organizadas por Piotr Konchalovski, casado con la hija del reputado pintor ruso Vasiliy Surikov, celebraciones a las que también invitaba a otros tantos españoles, como al arquitecto Luis Lacasa y su esposa Soledad Sancha entre otros.

30. Lomba, 2001, p. 83.

llegada a la URSS como educadora, Esperanza Rodríguez (Ortuella, 2013)³¹. En su casa siempre se habló castellano, francés y ruso, al igual que ocurrió en la casa de su hermana Natalia, poetisa, que también educó a sus hijos Nikita Mijálkov y Andrei Konchalovski –convertidos en destacados directores de cine– en el conocimiento del idioma castellano³². En conjunto, por tanto, los Konchalovski conformaron un reseñable núcleo familiar ruso de conexión y proyección de lo español, del que salió un singular apoyo hacia los creadores exiliados.

El escultor y escenógrafo Alberto Sánchez (Toledo 1895-Moscú 1962), en efecto, fue uno de los creadores más favorecidos por estas amistades rusas, pero también fue uno de los artistas más auténticos, valiosos y destacables del arte español del siglo XX. De hecho, poco después de su muerte –y a pesar de los años acumulados de exilio y la intencionada desconexión diplomática y cultural mantenida entre los países en los que nació y murió– en la misma España no se tardó demasiado en reconocerle su dimensión internacional, situándole al mismo nivel de los grandes escultores occidentales³³. Del mismo modo, tampoco cabe duda de que el toledano, entre los artistas, es la figura más significativa y representativa de este exilio en tierra soviética y de la nostalgia y supervivencia creativa de «lo español» en circunstancias poco favorecedoras y muy diferentes a las que precedieron a la marcha.

Conocidos son los avances y rica trayectoria en España del escultor hacia un surrealismo o particular realismo autóctono. Pero no entraremos a comentar aquí esta importante producción y su significación,

31. Sobre ella véase Encinas 2008b, asiento 3591, p. 504.

32. Chemberdjí, 2009, pp. 204 y 206-207.

33. En 1965 ya indicaba Valeriano Bozal que, Alberto Sánchez, «desborda los límites nacionales» y había de situarse y contrastarse en el panorama de la escultura occidental con Moore, Arp o Brancusi (Bozal, V.: «El escultor Alberto Sánchez», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 189, Madrid, septiembre 1965, pp. 324-326).

dado que Alberto Sánchez goza de abundantes y notables estudios que lo abordan. Nos interesa más, de cara al análisis de su exilio, destacar sus vínculos previos con las asociaciones pro-soviéticas y las líneas de trabajo que luego podría seguir desarrollando en la URSS. Recordemos, pues, de lo ya comentado en este sentido, la participación creciente del toledano en las exposiciones y actividades de la AEAR, especialmente desde su concurrencia a la exposición de «arte revolucionario» del Ateneo de Madrid en diciembre de 1933, que reforzaba la previa colaboración con sus dibujos –en el número doble de octubre-diciembre de ese año– en la revista *Octubre*; o su adscripción a la AUS³⁴, visibilizada con claridad desde su participación en la muestra colectiva que –en ese mismo Ateneo– organizara esta asociación pro-soviética en mayo de 1934; o su disposición a sumarse al «arte de lucha» que manifestada en 1935 –pese a sus reticencias estéticas– en la polémica abierta en la revista *Nueva Cultura*, a la cual también aportará sus críticos «dibujos políticos» en su número de marzo-abril de 1936. Tras el comienzo de la guerra, ha de evocarse igualmente su entrada en el Quinto Regimiento y su adscripción y contribución en las tareas de propaganda de la AIACD, que vendría a sustituir a la AEAR y que le conducirá a colaborar con nuevas iniciativas tanto en Valencia, especialmente mediante las escenografías e ilustraciones que luego comentaremos, como en París, con la escultura y diseños de vasares del Pabellón Español al que ya nos hemos referido; sin olvidar su concurrencia a exposiciones como la organizada en enero de 1937 en Valencia por Altavoz del Frente³⁵, donde luego veremos que también participó su cuñado José Sancha, Ramón

34. También confirmada por su hijo Alcaén Sánchez en una entrevista (Antolín, Enriqueta: «Entrevista. El regreso de mi padre ha sido triunfal», *El País*, 27-06-2001).

35. Lamata, Fausto: «Altavoz del Frente inaugura en Valencia una interesante Exposición de guerra», *Mundo Gráfico*, nº 1316, Madrid, 20-01-1937, p. 3.

Puyol, Aníbal Tejada, Enrique Climent, Arturo Souto, Gori Muñoz, Francesc Carreño y otros artistas. Pero tal trayecto, que a pesar de la evolución política que revela no trajo consigo en el escultor grandes renuncias sobre el camino estético que había emprendido, habría de cambiar y adaptarse rápidamente cuando, como profesor de dibujo de enseñanza secundaria en el Instituto Obrero de Valencia³⁶, decidió acompañar con su familia a los niños evacuados a la Unión Soviética en la expedición de septiembre de 1938.

La ruta se inició en Valencia y siguió por La Garriga, Le Havre y Leningrado hasta llegar en octubre a Moscú, donde Alberto continuó trabajando como profesor de dibujo de estos niños en la Escuela nº 7 de la calle Piragóvskaya. Intentó ofrecer a estos alumnos una atención personalizada, que más adelante veremos describir a José Fernández Sánchez, que fuera uno de ellos³⁷, mientras sus ocupaciones se fueron diversificando entre las posibilidades del momento³⁸. La estancia que, en principio, él pensaba circunstancial, poco dilatada

36. Sobre su paso por este centro véase Escrivá/Benavides, 2015, pp. 409-423.

37. Fernández Sánchez, José: *Mi infancia en Moscú. Estampas de una nostalgia*, Madrid: Ediciones El Museo Universal, 1988, pp. 50-52.

38. Según Alejandra Soler, que también fue docente de estos niños, pero en la Casa número 12, aunque Alberto trabajó como profesor de dibujo para ellos, «no era su trabajo realmente, claro que lo aprovecharon de muchas cosas. Alberto era un genio y era una frivolidad utilizarlo sólo como profesor de dibujo. Alberto estaba presente en la producción artística teatral y cinematográfica de estos años en Rusia. Él era consejero, hacía bambalinas, diseñaba decorados y también cantaba coplas populares españolas, como por ejemplo en *Don Quijote*, la gran producción rusa de esa época. Alberto fue el que creó realmente el ambiente de la película. [...] Él estaba solicitado por la intelectualidad rusa. Y además, lo curioso es que Alberto nunca habló bien el ruso y se comunicaba mediante un intérprete o con un mal ruso, claro. / [...] / Pero, sin embargo, no dejó de trabajar nunca en lo suyo. Alberto era capaz de encontrar una madera y hacer una maravilla de estatua. No paraba de trabajar. Realmente, el talento artístico de Alberto no encajaba en el momento, ni en la realidad soviética» (Escrivá/Benavides, 2015, pp. 418-419).

en el tiempo y que fundamentalmente aprovecharía –dejando a un lado su actividad principal como escultor– para aprender y colaborar en la escenografía teatral soviética, se transformaría una larga etapa profesional como escenógrafo y en un añorante exilio permanente hasta el final de sus días.

La adaptación fue difícil, pues nunca dominó el idioma ni le gustó un clima tan diferente al español; la guerra y las circunstancias le hicieron sufrir traslados y varios cambios de domicilio; las líneas artísticas y estéticas prevalentes en la URSS estalinista nunca le gustaron; su precariedad económica solo se fue aliviando hacia sus años finales y, todo ello, durante mucho tiempo, contribuyó a que arrinconara el ejercicio de la escultura, mientras aumentaba su nostalgia de España y sus deseos de retornar. Por otro lado, estas circunstancias marcarían su actividad, el carácter de su producción y su misma evolución, como recogía su conuñado Luis Lacasa al biografiar al artista el mismo mes de su muerte:

Alberto no sentía la manera de ver la escultura y la pintura que prevalecía en la URSS en el período de culto a la personalidad. Por eso rehusó los encargos de esculturas que se le hicieron entonces; y se dedicó principalmente a la escenografía, terreno en el que aprendió mucho de la Unión Soviética.

Y sin que nadie –ni antes ni después– le presionase ni le pidiese cuentas de sus actividades artísticas, pasado el XX Congreso del PCUS, Alberto volvió de lleno a su escultura³⁹.

En efecto, el trayecto creativo de Alberto, quien siempre mantuvo sus señas de identidad y sus raíces culturales, quedó mediatizado por la propia evolución de la política estatal soviética –como se ha solido

39. Lacasa, Luis: «Vida y obra ejemplares del escultor Alberto» (datado: octubre, 1962), *Realidad*, nº 1, Roma, septiembre-octubre 1963, p. 101.

remarcar siguiendo al informado Lacasa⁴⁰, lo que hace distinguir en su producción dos grandes etapas. Esto es una primera bajo el signo estalinista, a la que se puso fin hacia 1956 con el citado XX Congreso del PCUS y su condena por Kruschchev, y una segunda, de mayor apertura, que alcanzó de entonces hasta el fallecimiento del toledano en octubre de 1962. De manera que la primera estuvo principalmente dominada por sus experiencias escenográficas, mientras que la segunda la protagonizó un eufórico retorno a la escultura.

No es de extrañar, sin embargo, la orientación de Alberto hacia la escenografía al emprender el viaje hacia Moscú. Además de que los círculos vanguardistas en los que se movía –como hemos visto– insistieran en la importancia dada a este aspecto creativo en la Unión Soviética, el propio toledano contaba ya con una creciente experiencia en el terreno escenográfico, que se había visto notablemente realzada en los días de la guerra. De hecho, en España, a raíz del notable efecto que produjeron en el público sus decorados para *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega; la *Numancia*, de Cervantes (adaptada por Alberti), y *El triunfo de las Germanías*, de Altolaguirre y Bergamín, que tuvieron honda incidencia en la Valencia de la guerra, entonces –no olvidemos– capital de la República⁴¹, se comenzó a hablar mucho de su escenografía y las

40. Brihuega (com.), 1997, p. 53; Mancebo Roca, 2008, p. 265.

41. Los primeros decorados y figurines para *Fuenteovejuna* (estrenada en julio de 1933 y representada hasta 1936), los proyectó Alberto en 1932 para La Barraca de García Lorca, y volvería a realizar un nuevo montaje en 1937 por encargo de una compañía francesa, que quería representar la obra en París. En Valencia, en 1937 también realizó el telón para la *Numancia* y los decorados y figurines para *El triunfo de las Germanías* (cuyo título completo fue *La estrella de Valencia o el triunfo de las Germanías*). Véase Plaza Chillón, José Luis: «Homenaje a Alberto Sánchez en el centenario de su nacimiento (1895-1995). Su labor plástica y escenográfica en el teatro: La Fuenteovejuna de Federico García Lorca», *Cuadernos de Arte*, nº 28, Granada, 1997, pp. 141-157; Pérez Segura, Javier: «El cazador de raíces. Naturaleza y compromiso vital en el teatro de Alberto Sánchez», en Brihuega/Lomba (dirs.) 2001, pp. 167-168, y Mancebo Roca, 2008, pp. 251-254.

posibilidades propagandísticas que ofrecía esa vía creativa. Así, los decorados de *El triunfo de las Germanías* fueron reproducidos en el número de abril de 1937 de la revista *Nueva Cultura*, junto a un artículo del pintor y cartelista valenciano Francesc Carreño que resaltaba los «nuevos elementos para una plástica teatral española». El artículo también comentaba el nuevo camino que había enseñado el éxito de los decorados de Alberto Sánchez, los cuales habían puesto de manifiesto «cómo es posible en la decoración teatral mostrarse con toda su potencialidad una personalidad de la plástica, y cómo también constituye el teatro un medio formidable para poner al alcance de las masas algo que en otro lugar, de una manera aislada, no hubiera podido ser asequible»⁴².

Igualmente, el propio director general de Bellas Artes, el joven cartelista y publicista valenciano Josep Renau, varias veces aludido, también insistió en aquellos momentos en el impacto sobre las masas que se podía lograr con el tipo de publicidad gráfica que proyectaba la escenografía. Lo hizo primero en la conferencia que, dedicada a «La función social del cartel publicitario», pronunció en noviembre de 1936 en el Aula Magna de la Universidad de Valencia, en la cual, como muestra española de tal impacto de la escenografía, puso el ejemplo del toledano. La circunstancia también la recordó luego el escultor Rafael Pérez Contel, buen amigo de ambos artistas y gran conocedor del ambiente artístico valenciano de aquellos días, quien además de recordar a Alberto como el «creador de los decorados que causaron tan sensacional impacto en el público, que de hecho se hicieron eco personalidades, prensa y revistas editadas en Valencia», también lo evoca como el receptor del efusivo elogio que en aquella ocasión le prodigó el joven cartelista comunista por sus telones de *Fuenteovejuna* y *Las Germanías*: «Renau –cuenta Pérez Contel– puso como ejemplo de la publicidad gráfica el impacto pro-

42. [Sánchez, Alberto]: «Decorados del escultor Alberto Sánchez» y Carreño, Francisco: «Elementos para una plástica teatral española», *Nueva Cultura*, (año 3) nº 2, Valencia, abril 1937, entre pp. 14-15 y 15 respectivamente.

ducido sobre las masas, en su mayor parte constituidas por trabajadores, el telón de fondo de los decorados de Alberto, que al levantar el telón de boca y aparecer el escenario vacío iluminado, el público se puso en pie y rompió en una fuerte ovación que duró varios minutos»⁴³.

La referida conferencia del director general de Bellas Artes, además, fue publicada luego –con el mismo título, pero adaptada y dividida en dos artículos– en los números sucesivos de abril y mayo de 1937 de *Nueva Cultura* –conteniendo también, el primero, las citadas reproducciones de la escenografía de Alberto y el artículo de Carreño– y, poco más tarde, la misma editorial de la revista –la Editorial Nueva Cultura– la publicó en forma de librito. Librito cuyo texto a menudo se ha considerado como la más importante aportación teórica española sobre la labor del cartel político en tiempos de guerra⁴⁴. Con el ejemplo a la vista de la escenografía de Alberto, por tanto, Josep Renau argumentaba allí nuevas posibilidades para la publicidad gráfica. Insistiendo, dada la buena acogida que –sin renuncias artísticas– podía tener entre las gentes la escenografía (al serle presentada en buenas y familiares condiciones de acceso), en la proyección que se podía alcanzar con el cartel y la decoración:

Yo mismo he observado fenómeno semejante [al del Derain aplaudido por sus decorados teatrales y denostado por sus cuadros] en condiciones idénticas. Después de haber comprobado la fría reac-

43. Pérez Contel, 1986, vol. II., p. 489.

44. Renau, José: «Función social del cartel publicitario» (I) y (II), *Nueva Cultura*, (año 3), nº 2 y nº 3, Valencia, abril y mayo 1937, pp. 6-9 y 6-11 respectivamente, y Renau, José: *Función social del cartel publicitario*, (introducción de Francisco Carreño), s.l. [Valencia: Nueva Cultura], s.f. [1937] (posteriormente el librito se reeditó, con otros de sus trabajos, en Renau, Josep: *Función social del cartel*, Valencia: Fernando Torres, 1976). Sobre las circunstancias e importancia de la citada conferencia de Renau, las publicaciones a las que dio lugar y las alusiones a Alberto Sánchez, véase también Cañas Bravo, 2007b, pp. 110-115 y 144-145.

ción de las gentes diversas –en su mayoría obreros– ante los dibujos de nuestro gran artista Alberto en la sala de Exposiciones del Ateneo de Madrid, he presenciado como un público igualmente heterogéneo aplaudía frenéticamente uno de sus decorados de «Fuenteovejuna» –y no el primero precisamente– apenas levantado el telón.

Hay que hacer constar para mayor concreción del hecho, que en ambos casos los decorados estaban realizados siguiendo la línea normal de los valores plásticos característicos de sus autores, sin ceder un ápice en lo que se viene llamando *concesión al público* [...].

La función distinta de unos mismos valores plásticos produce reacciones distintas en el espectador. Tanto el cartel como la decoración, por su habitual carácter de hecho público, son recibidos con familiaridad por las gentes, sin la etiqueta solemne de la situación forzada [del cuadro en el museo o en la exposición], que mediatiza el nexo y la mutua ósmosis emocional⁴⁵.

De ahí también, pues, que, ante estos recientes éxitos, la misma prensa oficial soviética, como el diario *Pravda*, órgano del Partido Comunista, al arribo de Alberto Sánchez al país en octubre de 1938, pasando por alto su labor escultórica anterior, lo presentara como «acuarelista, dibujante y escenógrafo»⁴⁶. El toledano, además, contribuyendo a asentar esta idea que remarcaba el periódico soviético, también llevó al país interesantes dibujos procedentes de la España bélica, algunos de fuerte sentido crítico y político, como su serie *Cinco flechas*, compuesta de 18 dibujos (incluido el de portada, que contenía el título), en su mayoría conservados en el aludido Museo Pushkin, que custodia el conjunto más importante de obra de Alberto⁴⁷.

45. Renau, J.: «Función social del cartel publicitario», *Nueva Cultura*, (año 3) nº 2, Valencia, abril 1937, p. 6.

46. Alexeeva, 2015, p. 2.

47. El Museo posee cuatro esculturas, cuatro pinturas y cerca de veintisiete trabajos de artes plásticas del toledano. De la serie *Cinco flechas* guarda 16 dibujos y, los dos

En todos estos dibujos aparecen mordazmente los emblemas falangistas del yugo y las flechas [Fig. 30] y, mediante una estética surrealista y numerosos símbolos muy reconocibles, se satirizan las fuerzas reaccionarias y los apoyos socio-políticos del bando sublevado contra la II República (las jerarquías eclesiásticas, el carlismo y la monarquía, el fascismo y nazismo, los terratenientes y enriquecidos, los militares desleales, etc.), lo que sitúa el grueso de su realización en los tiempos bélicos. De una estética en la línea de su poética telúrica vallecana y de los referidos dibujos políticos que, en 1936, poco antes de iniciarse la guerra civil, ya publicara el toledano en la revista valenciana *Nueva Cultura* —que en buena parte son muy parecidos—⁴⁸, sin duda Alberto los estuvo preparando desde hacía tiempo con ánimo de conformar un libro o carpeta de dibujos con dicho título que se editase en Moscú⁴⁹, aunque finalmente quedó sin publicar y los dibujos olvidados tras producirse la evacuación del artista y su familia de esa capital en 1941.

El trabajo, con todo, aunque pudo tener retoques o añadidos en el nuevo país para su adaptación a un público más internacional o al soviético, en definitiva pareció seguir el sentido de los libros o carpetas

restantes, pertenecen a la colección privada de la pintora Natalia Káreva (1947-2010), que fue a quien perteneció la serie completa (procedente del Teatro de Arte de Moscú), la cual —salvo los dos que conservó— vendió al citado Museo en 1981. (Véase Alexeeva, Olga: «Los desconocidos dibujos políticos de Alberto Sánchez», en Jordana Mendelson (comisaria): *Encuentros con los años treinta*, (cat. expo.), Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/La Fábrica, 2012, pp. 337-341.

48. Estos dibujos anteriores van acompañados de un texto muy crítico, posiblemente del mismo toledano, que alude a la tradición y sus siniestros fantasmas, insistiendo en símbolos como las cruces, los muertos, los cristianos y las gentes de orden y patria, las gentes desesperadas, etc., sin olvidar la mención a la represión de Asturias. [Sánchez, Alberto]: «Cuatro dibujos políticos de Alberto Sánchez», *Nueva Cultura*, nº 11, Valencia, marzo-abril 1936, p. 6.

49. Alexeeva, 2012, pp. 339-441.



Fig. 30: Alberto Sánchez: Dibujo de la serie *Cinco Flechas*. 1936-1940, lápiz/tinta/papel. (Museo Pushkin, Moscú).

de dibujos impulsados entre los dibujantes –especialmente los ligados a la prensa y caricaturistas– por la Dirección General de Bellas Artes regida por el publicista comunista Josep Renau. Línea que se evidenció desde la instalación de dicha Dirección General en Valencia, en algunos casos también en relación a los encargos a los dibujantes de folletos y álbumes de dibujos para su exhibición en el Pabellón Español de 1937 en París; si bien, en este sentido, cada vez se dispondría de menos medios –como la misma carestía de papel–, pese a que algunas publicaciones llegaran a materializarse en Barcelona⁵⁰. Una iniciativa que, aunque no se cita el caso de Alberto, recordó extensamente su amigo el escultor Rafael Pérez Contel⁵¹, quien se detuvo en comentar

50. Cabañas Bravo, 2007b, pp. 125-128 y, respecto a los encargos a los dibujantes para el Pabellón de París, pp. 205-206.

51. No está de más recordar, además de la amistad, la influencia ejercida por Alberto sobre este escultor valenciano, quien –como el toledano– se preparó y aprobó las oposiciones de «Cursillistas del 33» para Profesores de Dibujo de Enseñanza Secundaria, siendo destinados –al aprobarlas– al Instituto de El Escorial el toledano y al Instituto de Alzira el valenciano. Se habían conocido siendo todavía el segundo estudiante en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, en uno de sus viajes a Madrid, donde Pérez Contel ya acompañó a Alberto en sus paseos desde Atocha hasta el Cerro Testigo de Vallecas, junto a estudiantes de arquitectura como Segarra y Roso, quienes fueron sus presentadores. Luego, durante el destino de Alberto en el instituto escurialense, el valenciano lo visitó en 1934 en su residencia y el toledano le enseñó los decorados que preparaba para La Barraca que dirigía Federico García Lorca. Este último, por entonces, también le había encargado los decorados y figurines de su obra *Yerma*, aunque después de todo el esfuerzo, el granadino los había rechazado en favor de los de Burman, que los hizo en un estilo decó, muy opuesto –dice el valenciano– al «hondo dramatismo de los figurines y vestuario que había dibujado Alberto Sánchez», los cuales –en su recuerdo– tenían «una fuerza intensa, vital, viril y de entraña popular que, realmente, de haberse presentado la obra de García Lorca con decorados y diseños de vestuario de Alberto difícilmente hubiera tenido el éxito alcanzado con los decorados de Burman, porque la tragedia y el dramatismo de la obra de García Lorca primaban con mayor intensidad sobre unos decorados y figurines más decorativos». Ya iniciada la guerra, a finales de 1936 Alberto fue trasladado como profesor de dibujo al Instituto Obrero de Valencia, estrechando más la amistad con Pérez Contel; de manera

el proceso de las carpetas de dibujos realizadas por otros colegas y amigos que pasaron entonces por la capital del Turia, como Alfonso Rodríguez Castelao, Arturo Souto, Ramón Puyol, Santiago Pelegrín y, sobre todo, Antonio Rodríguez Luna⁵², entrañable amigo de Alberto que, en 1937, publicó en Valencia la monografía *Dieciséis dibujos de guerra* (precisamente con la Editorial Nueva Cultura y precedida del adelanto de un par de esos dibujos, que la anunciaron en la revista del mismo nombre). Serie de dibujos dramáticos y críticos con el fascismo la del pintor cordobés, que contenía desde algunos de 1934 (éstos en relación a los sucesos de la rebelión de Asturias) hasta otros alusivos a hechos más recientes (fusilamientos de la plaza de toros de Badajoz, bombardeo de la carretera Málaga-Almería, etc.) y que bien podría haber funcionado como incitación a la realización o modelo de procedimiento para los dibujos del toledano⁵³.

que, cuando a principios de 1937 se le presentara al toledano la ocasión de desplazarse a París para colaborar en el Pabellón Español, precisamente le pidió y logró del escultor valenciano que le sustituyera durante su ausencia (Pérez Contel, 1986, vol. I, pp. 233 y 301, vol. II, 490).

52. Además del comentario individualizados de los libritos o, como las llama, carpetas de dibujos de todos estos artistas, Pérez Contel añade: «La Dirección General de Bellas Artes en Valencia, con amplitud de criterio, propuso a varios artistas la edición de carpetas en las que se reuniesen los dibujos de cada uno de ellos. / Los primeros dibujantes a quienes se les propuso fueron: José M.^a Gallo, militante de CNT-FAI, Carlos Carreras “Bluff”, de Izquierda Republicana, Rivero Gil, del PSOE, Del Arco, Ernesto Guasp, Martínez de León, Francisco Carreño, Gori Muñoz, Ley, etcétera. / La carpeta recogería una selección de los autores que dedicaban parte de su trabajo de dibujante a su colaboración en la prensa diaria» (Pérez Contel, 1986, vol. II, pp. 379-402). Véase también sobre las iniciativas de la Dirección General de Bellas Artes en torno a los dibujantes y sus carpetas de dibujos individuales y colectivas Cabañas Bravo, 2007b, pp. 125-128.

53. Hay que volver a recordar, respecto a la amistad entre ambos pintores, que juntos se prepararon desde 1932 y luego aprobaron las oposiciones de «Cursillistas del 33» para Profesores de Dibujo de Enseñanza Secundaria (seguidamente Rodríguez Luna fue destinado a Mataró y Alberto Sánchez a San Lorenzo de El Escorial). Se inició

Pero, ciertamente, salvo el conjunto de obra que consiguió llevar de España y que en todo o en parte mostró en 1938 en una pequeña exposición en la Fábrica Stalin de Moscú y, luego, en la citada muestra en el Museo de Arte Moderno Occidental, celebrada en mayo de 1940 junto a los pintores y amigos Sancha y Castedo, tampoco tuvo Alberto Sánchez demasiadas ocasiones de ejecutar o dar a conocer otro tipo de creaciones. Puertas adentro y según le permitían sus medios, hasta la evacuación que se producirá en 1941, efectivamente realizó o retocó muchos dibujos a lápiz, tintas y acuarelas que, como el aludido de *Ríos de España desangrándose* (1936-1939) del Museo Pushkin, reelaboraban o continuaban la línea estética de procedencia vallecana. Una poética surreal y figurativa, en definitiva, que enlazaba sus recuerdos de España y su vida cotidiana, haciéndole volver sobre los paisajes añorados, los toros fantásticos y las mujeres cubiertas con manto, acaso como apuntes para futuras piezas escultóricas.

Por otro lado, el toledano llegó a Moscú con muchas ganas de aprender y, como decíamos, quiso que la escenografía teatral se convirtiera allí en su principal orientación y ocupación. Pese a relegar la escultura, como ha argumentado y documentado Olga Alexeeva, tal

luego una amistad, también perceptible en lo personal (Alberto en 1933 incluso fue testigo de boda en Madrid de Rodríguez Luna y Teresa Serna), que les llevará a estar presentes en diferentes iniciativas de exposición, publicaciones y escritos de solidaridad antifascista y que incluso permitirá al cordobés intervenir en 1935 en la citada polémica de *Nueva Cultura* para reclamar a su amigo mayor implicación y solidaridad con el «arte social». Así, en la misma revista, pocos números después figurarán, primero, los aludidos «dibujos políticos» de Alberto (nº 11, marzo-abril 1936, p. 6), más adelante, ya en guerra y con la revista convertida en órgano de la AIADC valenciana, entre la propia reproducción de los comentados decorados del toledano y el artículo de Carreño (Sánchez, 1937, pp. 14-15 y Carreño, 1937, p. 15), también figurará un adelanto de dos dibujos (*Ellos también dan tierra a los campesinos* y *Plaza de toros de Badajoz*) de la citada monografía de Rodríguez Luna, que –como ya se advertía al reproducirlos– próximamente publicaría Ediciones Nueva Cultura. (Véase: Rodríguez Luna, 1937a, entre pp. 14-15, y 1937b; Cabañas Bravo, 2005, pp. 31-34, 50-57, 69-77).

opción también le permitió «crear un lugar de reencuentro con su tierra» y de «conexión con la desconocida sociedad rusa», y gracias a ello «numeroso público en Moscú tuvo la posibilidad de entrar en contacto con España, las tradiciones y el carácter nacional español de mano de un artista que conocía su país y su cultura como nadie». Así, la primera colaboración escenográfica de Alberto en esta línea se dio entre noviembre y diciembre de 1938 para *Bodas de sangre*, de García Lorca. La idea de llevar a escena esta obra había sido sugerida al director artístico del Teatro Gitano Romén, Mijail Yanshin, por el matrimonio Alberti-León en su viaje de 1937 a Moscú. Estaba a punto de estrenarse la pieza cuando llegó Alberto a esa capital, quien no obstante llegó a trabajar en ella asesorando con sus bocetos los decorados y trajes que firmó la pintora E. Korkina. Incluso tales comienzos escenográficos tuvieron su recompensa para el toledano, dado que, a su vuelta de la evacuación que sufrió Moscú entre 1941 y 1943, le fue encargada la escenografía completa de una segunda versión de *Bodas de sangre*, [Fig. 31] estrenada en 1944 nuevamente en el Teatro Gitano, con un enorme éxito que mantuvo este drama español en cartel catorce años⁵⁴.

A los citados inicios de 1938 siguieron en Moscú otros interesantes trabajos escenográficos de Alberto en 1939. Fue el caso de los decorados y figurines, de fuerte componente político, para la obra *El puente del Diablo*, de Alexey Tolstoy, dirigida por Alexander Tairov y en los que el español comenzó a trabajar en enero, estrenándose la pieza en marzo en el Teatro Kamerny (de Cámara). Luego elaboró ese año los decorados para una obra de Ramón J. Sender, representada en el Teatro de Miniaturas⁵⁵.

54. Alexeeva, 2015, pp. 1 y 7-9.

55. De esta última se tienen pocos datos, de la de Tolstoy se conservan 61 bocetos de figurines, los decorados y un cartel en el Museo Teatral de Bakhrushin de Moscú (Alexeeva, 2015, pp. 11-15).



Fig. 31: Alberto Sánchez: Figurín de mozo para *Bodas de sangre*. 1944-1956, acuarela/papel. (Col. privada).

No obstante, resultó más interesante en la recreación de «lo español» la colaboración mantenida con el Teatro Gitano, donde se siguió apostando por obra teatral de fuerte raigambre española, como en el caso de las de García Lorca o Cervantes. Así, con adaptación de César M. Arconada y decorados de Alberto, en la primavera de 1941 se estrenó allí *La zapatera prodigiosa*, del granadino, una obra que, como *Bodas de sangre*, fue repuesta en 1944 con nuevos decorados realizados por Alberto, de los que queda el telón ideado como un patio español de corrala y diferentes figurines. También para el Teatro Gitano y con adaptación de Arconada se ejecutó para llevar a escena *La gitanilla*, de Cervantes, cuyo estreno estaba previsto para 1941 y de cuyos decorados, maquetas y figurines se encargaron Alberto Sánchez y su cuñado José Sancha. El estallido en junio de la guerra con Alemania lo impidió, pero la obra pudo adaptarse y estrenarse en los primeros meses de 1943 en Vladivostok, Voroshilovsk (Ussuriysk) y Jabarovsk. Incluso, en febrero de 1944, fue inaugurada en el citado teatro de Moscú, aunque el trabajo de Alberto y Sancha se había perdido y fue sustituido por la escenografía elaborada por los soviéticos M. Sapéguin y N. Segal. No obstante, de la versión de 1941 se conserva un par de dibujos del toledano [Fig. 32] que recrean un popular campamento gitano en Añover de Tajo, con sus típicos paisaje de montículos y formas escultóricas⁵⁶.

A finales de 1941 Alberto fue evacuado con su familia a la República de Bashkiria, instándose en el pueblo de Kushnarenkovo, donde permaneció dos años realizando murales para su propia casa y juguetes para los niños refugiados. A su regreso a Moscú, a finales de 1943, no solo retomó la escenografía, sino que también, acaso por influencia

56. Véase Plaza Chillón, José Luis: «El largo y doloroso epílogo de un artista desterrado: el exilio de Alberto en la URSS (1938-1962)», en *III Congreso sobre el republicanismo. Los exilios en España (siglos XIX y XX)*, Priego de Córdoba: Patronato Alcalá-Zamora, 2005, pp. 308-310; Alexeeva, 2015, pp. 7-11; Kharitonova, 2015, pp. 161-162; Arias/Murga, 2015, pp. 34-35.

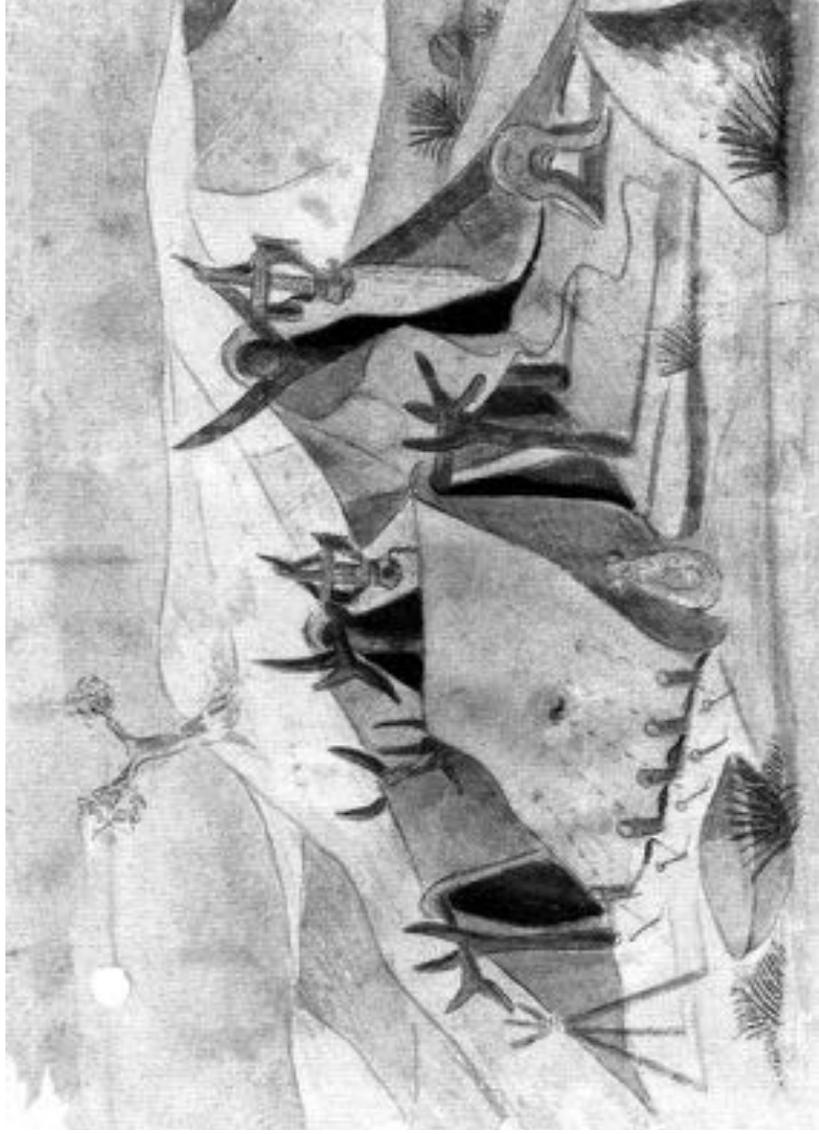


Fig. 32: Alberto Sánchez: *Campamento gitano en Añover de Tajo* [dibujos previos para los decorados de *La gitanilla*. Estrenos: 1943 y 1944]. 1939-1941, acuarela/tinta (Col. privada).



Fig. 33: Alberto Sánchez: *Bodegón*. 1949-1952, óleo (Col. privada).

del contacto con lo rural, inició un proceso de inmersión en las temáticas y referencias españolas desde otras áreas artísticas. De hecho, ya avanzamos cómo comenzó a acudir durante dos años a las clases de pintura de su unión profesional, la MOSSJ, y a experimentar con el óleo y la acuarela, realizando numerosos paisajes, bodegones y retratos. Así, durante algo más de un decenio y reforzado por los preceptos del realismo socialista, abrió una etapa de pintor en su trayectoria, que estuvo dominada por una figuración de un ingenuismo triste y melancólico, llena de paisajes nostálgicos y recreados, retratados en actitudes ausentes y muy abundantes bodegones con elementos (orzas, sartenes, botellas, ajos, cebollas, tomates, etc.) que, aunque a menudo introducían la artesanía y vivencias rusas, fundamentalmente rememoraban el entorno español, recordando la tradición zurbaranesca y la pintura de lo cotidiano del Siglo de Oro [Fig. 33].

La actividad de escenógrafo, no obstante, también siguió en aumento durante este tiempo y no se limitó a las citadas y españolísimas obras lorquianas estrenadas en 1944 en el Teatro Gitano con su escenografía, como *La zapatera prodigiosa* o la más longeva en cartel *Bodas de sangre*. Entre 1945 y 1946, por mediación de su amigo el pintor Piotr Konchalovskiy, realizó los figurines y decorados de la obra de Sergei Mijalkov *Las tres naranjas*, que adaptaba una obra de Gozzi, y que fue presentada en 1946 al público infantil con el título *Un sueño divertido* en el Teatro de los Niños de Moscú, conservándose tres fantasiosos dibujos a lápiz que recuerdan al castizo palo de bastos de la baraja española. Luego, también dirigidos al público infantil, pero ahora en el mundo de la danza, se planteó dos nuevos proyectos. El primero, para el que realizó los carteles, decorados y figurines, se trató de un espectáculo musical y de ambiente fantástico y castellano que desarrollaba los amores de una gitana y un veneciano en los carnavales de Venecia. Se tituló *Corallina* y esta basado en *La criada amorosa* de Carlo Goldoni. Fue dirigido por Mijail Yanshin y A. Jrimchenko y se

representó en 1946 en el Teatro Gitano. Su éxito condujo al segundo encargo, que se trató de los decorados para otro ballet infantil, *El doctor Aibolit*, programado para el Teatro de la Ópera de Stanislavski y que no pudo concluir por falta de tiempo⁵⁷.

Ya hemos comentado también cómo, a partir de la creación en 1946 del Club Español (*Osoaviakhim* o Chkalov), Alberto le prestó un gran apoyo y realizó abundantes escenografías para sus funciones; apoyo que los niños de la guerra siempre recordaron y vincularon a la dominante referencia española⁵⁸. Se sucedieron así sus escenografías, con las frecuentes adaptaciones también referidas de Arconada, para *El retablo de las maravillas* en 1946, para *La dama boba* en 1947 o para *El sombrero de tres picos* en 1948, entre otras obras que ya hemos apuntado que también debieron contar con la colaboración del toledano. Alguna de ellas, además, como la última citada, que Arconada había adaptado durante la guerra, ya había sido representada por actores rusos, con escenografía de Alberto, para los soldados del Ejército Rojo durante la guerra y de nuevo se volvería a representar en 1957 en el Teatro María Ermólova de Moscú, con decorados del toledano que finalmente se sustituyeron en el estreno⁵⁹.

Igualmente, en 1953 y por tercera vez realizó la escenografía para *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega, y en 1954 los figurines para *Tierra Baja*, de Guimerá, última de sus colaboraciones para el Teatro Gitano. Luego, ese mismo año, realizó Alberto los decorados y figurines para

57. Arias/Murga, 2015, pp. 119-120.

58. Así, por ejemplo, aunque harían falta matizaciones, Araceli Ruiz resaltó «el apoyo que recibimos, en todos los sentidos, de personas de la categoría del pintor y escultor Alberto Sánchez, que componía los decorados para todas nuestras obras literarias. Y entonces trabajaba para el Gran Teatro de Moscú, en el que llegó a montar, entre otros, los decorados del ballet *El Quijote*, y [los hizo también] en la película posterior, así como en la ópera *Carmen*» (Ruiz, 2003, pp.615-621).

59. Kharitonova, 2014, pp. 78-79 y 2015, pp. 158-160.

El alcalde de Zalamea, de Calderón, y en 1955 algunos figurines y cuadros escénicos para *Mariana Pineda*, de Lorca, ambas colaboraciones para el teatro moscovita Maikovsky, aunque la última no llegó a estrenarse. Finalmente, aunque ya andaba más volcado sobre la escultura, en 1958 comenzó a trabajar en la que sería su última escenografía, *La casa de Bernalda Alba*, de García Lorca, obra estrenada en 1960 en el Teatro Dramático de Stanislavski de Moscú, con dirección de escena del que fuera niño de guerra español Ángel Gutiérrez. El toledano creó para la ocasión unos decorados sencillos, de paredes blancas, [Fig. 34] que contrastaban con las dolientes vestimentas negras de las mujeres y se hacían muy expresivos del tradicionalismo rural español⁶⁰.

Observando la producción escenográfica de Alberto no cabe duda de la abrumadora presencia y transmisión a través de ella de «lo español», lo autóctono y popular, buscando sus esencias más claras, sustanciales y reconocibles, sin caer en los tópicos gastados. Sus referentes más habituales, como se ha hecho notar⁶¹, fueron la dramaturgia del Siglo de Oro español y la obra de García Lorca, del que prácticamente vistió y decoró la escena de toda su producción teatral. Lo primero rememoraba una clara y asentada tradición española, mientras lo lorquiano combinaba lo clásico y lo popular, lo antiguo y lo nuevo, lo urbano y lo rural, y ambos a su manera y en la lejanía soviética hacían emerger arraigados y populares símbolos españoles que se conectaban con la libertad y lo emocional. Con lo que, a la par que se reconfortaba y se apelaba al sentimiento de los exiliados, se ofrecía al pueblo ruso la oportunidad de conocer mejor las tradiciones, símbolos y caracteres de España.

De hecho, buena parte de ese saber extraer la esencia y hacer reconocible lo español y el sabor popular en la lejanía, lo supo transmitir impecablemente el toledano a través de su trabajo como asesor artísti-

60. Plaza Chillón, 2005, pp. 312-313; Kharitonova, 2015, pp. 170-171.

61. Plaza Chillón, 2005, pp. 313; Mancebo Roca, 2008, pp. 270.



Fig. 34: Alberto Sánchez: Boceto para el último acto de *La casa de Bernalda Alba*. 1958, temple/papel. (Col. privada).



Fig. 35: Alberto Sánchez y Clara Sancha con los actores, durante el rodaje de la película *Don Quijote*, de Kózintsev. 1957, Lenfilm (Col. privada, Madrid).



Fig. 36: Alberto Sánchez: *Pueblo de La Mancha*, (boceto escenográfico para la película *Don Quijote*, de Kózintsev), 1957. Acuarela/gouache/papel (MNCARS).

co y escenográfico de la película *Don Quijote (Don Kikhot)* de Grigoriy Kózintsev, producida en Leningrado por Estudio Lenfilm y estrenada en 1957. Tuvo seguidamente muy buena acogida en el Festival de Cannes, donde fue presentada ese mismo año, aunque su distribución en España se demoró más allá de la muerte de Alberto; puesto que, a pesar de ser invitada al Festival de Cine de San Sebastián en 1964, su estreno no se produjo hasta junio de 1966 en el Cine Palafox de Madrid. Con todo ello, se trató de la primera película soviética estrenada en España tras la guerra y, aunque en ella, ciertamente, se destacó la asesoría del escultor toledano ya difunto, paralelamente se soslayó la condición de exiliado en la que había vivido⁶².

Sus exteriores fueron rodados en la península de Crimea, buscando para la ambientación un paisaje semejante a las llanuras castellanas, y para hacer más veraz toda la película, además de colaborar puntualmente como actor y cantante, Alberto –que se desplazó hasta Leningrado con su esposa Clara Sancha– realizó diez completos bocetos escenográficos [Fig. 35 y 36] que recreaban el paisaje y pueblos castellanos y asesoró sobre muchas señas de identidad de la tierra, que sirvieron de orientación para escoger las ambientaciones y tomas exteriores, además de documentar la presentación y ayudar en la actuación de los personajes durante el rodaje⁶³.

62. Sobre la recepción e introducción de esta película y, en general, el cine soviético en España, véase Sánchez Noriega, José Luis: «El idealista caballero andante en Crimea. Notas sobre la estética y recepción del *Quijote* de Grigoriy Kózintsev», en Jaime Brihuega y Alcaén Sánchez (eds.): *Memoria rusa de España. Alberto y El Quijote de Kózintsev*, (cat. expo.), Madrid: SECC/E.P. Don Quijote/Fundación Rafael Botí, 2005, pp. 85-102; Latorre Izquierdo, Jorge; Martínez Illán, Antonio; y Llano Sánchez, Rafael: «Recepción del cine soviético en España: una historia quijotesca entre guerras, censuras y complejas aperturas», *Anagramas*, vol. 9, nº 17, Medellín, julio-diciembre 2010, pp. 93-106.

63. Kózintsev, Grigoriy: «Recuerdo de Alberto», *Pantalla profunda*, Moscú: Iskusstvo, 1971, pp. 214-217; Brihuega/Sánchez (eds.), 2005; Mancebo Roca, 2008, pp. 273-281.

No obstante, como ya avanzamos, a partir de mediados de la década de los cincuenta, coincidiendo ya con el proceso de «desestalinización», y hasta su muerte en 1962, el toledano reemprendió su actividad como escultor de una forma muy intensa, produciendo –según lo conocido, que acrecienta lo indicado por su más cercano biógrafo–⁶⁴ numerosos dibujos y más de medio centenar de piezas relevantes, en las que a veces introdujo la iconografía local, como en *Perdiz del Cáucaso* (1957-1958) [Fig. 37] o *La dama del pan de Riga* (1956-1958), aunque fue mucho más frecuentemente la clara evocación de lo español, como en las piezas *Mujer castellana* (1956-1957), *Mujer toledana* (1956-1958) o en sus diferentes variaciones de los toros ibéricos (1957-1958). Con todo, gracias a las citadas fotografías tomadas por su amigo Segarra, admirador y buen amigo suyo desde los tiempos vallecanos, se pueden distinguir en su producción dos tramos diferentes en esta última etapa: de 1956 a 1958 el primero y desde entonces a su muerte en 1962 el segundo.

Se aprecia en el más temprano, junto a la mayor pobreza de los materiales, una influencia manifiesta de su actividad pictórica y de la recreación de la poética vallecana. Abundan entonces los materiales policromados o decorados, así como las incisiones y las formas curvas y paisajísticas, apuntando todo ello a la añoranza de la patria, que también se refleja en insistencias temáticas como las del toro, el torero, las perdices o las mujeres del pueblo castellano. Una añoranza y unas temáticas que también confirman algunas visitas a su taller en esta etapa, como es el caso de la que realizó el escultor español Baltasar Lobo, exiliado en París, que comentaría tras la desaparición del toledano:

64. Dijo Lacasa sobre el tiempo y volumen de esta producción: «Desde 1956 hasta su fallecimiento –el 12 de octubre de 1962–, Alberto se volvió a dedicar de lleno a la escultura. En esta etapa ha realizado más de treinta nuevas obras escultóricas; así también innumerables dibujos» (Lacasa, 1963, p. 99).



Fig. 37: Alberto Sánchez: Perdiz del Caucaso. 1957-1958, madera policromada (MNCARS).

Recuerdo la impresión que me hizo un escrito de Alberto que leí siendo joven, y que me removió profundamente, como un quejido que surgiera de nuestro pueblo, de nuestra tierra, de nuestras cuevas prehistóricas. Esta impresión la sentí de nuevo cuando le visité en Moscú. Me habló de España continuamente, me cantó cantares de tierras de Toledo. Vivía en un barrio, todavía en construcción, de las afueras de la ciudad. Me llevó a la ventana: «Mira ese cerro, ¡cómo me recuerda el Cerro de Vallecas!, la pena es que pronto va a desaparecer...».

Su taller estaba lleno de su pasión por España. Toros que bramaban, levantando la cerviz; pájaros de su invención; campesinas de Toledo plantadas como cántaros, llevando sobre sus cabezas un pan, una estrella —esas estrellas de Alberto que son obras maestras de la escultura contemporánea⁶⁵.

En el último tramo, sin embargo, creció su producción de dibujos y esculturas, apreciándose un paralelo ensanchamiento de su interés por los materiales y la simbología, donde las evocaciones españolas ligadas a la tradición y el recuerdo se transforman o se entremezclan con la iconografía local. Son ya sus últimas obras, entre las que pueden destacarse *Poste del río Belaya* (1958-1959), *Reclamo de alondras* (1958-1959) [Fig. 38], *Toro y paisaje* (1959), *Homenaje a las mujeres* (1960-1961), *El gallo y la gallina* (1960-1962), *Escultura de la bandera* (1961-1962), *El cazador de raíces* (1960-1962) o *Monumento a la Paz* (1960-1962).

Resultaron influyentes en esta última etapa, además, tanto su viaje a Pekín de 1957 para visitar a su cuñados Luis Lacasa y Soledad Sancha, que le inspirará esculturas como *Dragón chino* (1958-1960), como especialmente la que será su última exposición, que además de paisajes, retratos y bodegones, incluyó dibujos, figurines y decorados escenográficos. Fue inaugurada en enero de 1959 en la MOSSJ, su

65. Lobo, Baltasar: «Sobre un libro dedicado al escultor y pintor Alberto», *Realidad*, nº 9, Roma, abril 1966, p. 136.



Fig. 38: Alberto Sánchez: *Reclamo de alondras*. 1957-1960, ensamblaje de madera y chapa (MNCARS).

unión profesional de Moscú, con la asistencia del pintor Mijail Konchalovskiy, Ilya Ehrenburg, Dolores Ibárruri y otras destacadas figuras y colegas; y tras ella el gobierno soviético le concedió una pensión vitalicia, que le permitió trabajar más desahogadamente. No hubo oportunidad de muchos más homenajes en vida, aunque en 1967, a los cinco años de su muerte, el Museo Pushkin de Moscú celebró una exposición antológica sobre el artista español, que tenía como objetivo dar a conocer su obra al público soviético, antes de que esta producción fuera enviada a España. Fue en esta ocasión cuando, dicho centro, aprovechó para adquirir cuatro esculturas y pinturas a un precio simbólico, con las que inaugurarían su sala dedicada al arte contemporáneo europeo. Luego, su conocimiento y revalorización en España, previamente puesta en marcha entre los exiliados de otros países, iba a estar llena de altibajos, aunque crecería notablemente en la etapa democrática⁶⁶.

66. Su revalorización comenzó relativamente temprano entre los exiliados. En México, Rejano pronto comentó su muerte (Rejano, J.: «Ha muerto en Moscú el escultor Alberto Sánchez», *El Nacional*, suplemento dominical, México D.F., 18-11-1962) y en Roma el número inaugural de la revista *Realidad* le dedicó en 1963 varios artículos, que recogían los citados textos de Lacasa (1963, pp. 95-101) y Neruda (1963, pp. 111-113), además de reproducir un famoso texto de 1933 del propio Alberto («Palabras de un escultor», *Realidad*, nº 1, sep.-oct. 1963, pp. 102-105) y otro de 1926 de Francisco Mateos («El escultor Alberto», *Realidad*, nº 1, sep.-oct. 1963, pp. 106-109). Tras la aparición en Budapest, en 1964, de la monografía que le dedicó su concuñado Lacasa bajo seudónimo (Peter Martin: *Alberto*, Budapest: Corvina, 1964, con prefacio de Picasso), la misma revista también publicó en 1966 otro artículo recogiendo los recuerdos y opiniones de tres escultores (Lobo, Baltasar; Mentor; Badía, Francisco: «Sobre un libro dedicado al escultor y pintor Alberto», *Realidad*, nº 9, Roma, abril 1966, pp. 136-139). En España, de otra parte, en 1965 le recordó Valeriano Bozal en *Cuadernos Hispanoamericanos* (Bozal, 1965, pp. 313-326) y en su tierra le retomó veinte años después el estudio de María Jesús Losada Gómez (*Alberto Sánchez en su época*, Toledo: IPIET/Diputación Provincial, 1985), aunque para su revalorización fueron más trascendentes las exposiciones. Así, fue pionera en 1970 la muestra sobre el escultor que ofreció el Museo Español de Arte Contemporáneo bajo la dirección de Luis

Junto a Alberto Sánchez ya hemos apuntado la figura, poco conocida, del pintor y escenógrafo madrileño José Sancha Padrós (San Lorenzo de El Escorial 1908-Madrid 1994), asimismo emparentado con él y Luis Lacasa (ya que éstos se casaron, respectivamente, con sus hermanas Clara y Soledad Sancha). Hijo, como apuntamos, del pintor e ilustrador de prensa Francisco Sancha y la intelectual Matilde Padrós, su trayectoria familiar y profesional le llevó a vivir con su familia en Londres entre 1912 y 1923, luego en París con una beca de la Junta para Ampliación de Estudios entre 1930 y 1934 y de nuevo en Londres con una ampliación de esta beca entre 1935 y 1936. Ello no le impidió participar en España en alguna muestra, como la ya comentada que, coincidiendo con la «III Feria del Libro» en 1935, organizó en Madrid la Sociedad de Artistas Ibéricos bajo el título de «I Feria de Dibujo», donde la producción que exhibió se dirigió a las ilustraciones de revistas y libros en la caseta 44, en la cual también exponía su hermana Soledad y otros artistas emparentados con el dibujo y la ilustración que ya hemos referido⁶⁷.

González Robles (Alberti, Rafael y otros: *Alberto (1951-1962)*, Madrid: DGBA, 1970). Le seguiría en 1974 la inauguración en Madrid de una efímera Fundación Alberto-Exposición Permanente, de corta vida (Martínez Aured, Victoria: «El exilio en la Unión Soviética de Alberto Sánchez y su exposición permanente en Madrid», en Jesús Pedro Lorente, Sofía Sánchez y Miguel Cabañas Bravo (eds.): *Vae victis! Los artistas del exilio y sus museos*, Gijón: Trea, 2009a, pp. 259-272), así como diferentes muestras monográficas en Sevilla, Alicante, Valencia, A Coruña, Granada, Tenerife, Barcelona, Vitoria, El Ferrol, Santiago, Toledo, Málaga, Valladolid, Cáceres y otros lugares. Pero todavía habría que esperar hasta los inicios del nuevo siglo para que, en junio de 2001, se inaugura en el Museo Reina Sofía, con carácter itinerante, su gran exposición retrospectiva (Brihuega/Lomba (dirs.), 2001. Expo.: Madrid, Toledo, Barcelona: MNCARS, Museo de Santa Cruz, MNAC, junio 2001-abril 2002), a la que siguieron algunos interesantes estudios que inscribirían mejor su producción en este exilio (entre ellos Plaza Chillón, 2005, pp. 301-325; Mancebo Roca, 2008, pp. 247-288; Alexeeva, 2015, pp. 1-17).

67. Pérez Segura, 2002, p. 218.

Abandonó Sancha la citada beca, no obstante, al estallar la guerra para regresar a España y defender la II República. De hecho, un par de meses después de la sublevación militar participaba en Madrid en la concurrida exposición-concurso de carteles en «Homenaje a las Milicias», organizada por la Cámara Oficial del Libro de Madrid (dependiente del Ministerio de Instrucción Pública) e inaugurada el 20 de septiembre de 1936 en los soportales de la Casa de la Panadería de la Plaza Mayor madrileña. Se trató, además, de una muestra de tema único, vinculada con el Quinto Regimiento y las JUS, que tuvo un gran éxito popular y que incluyó votaciones sobre el mejor cartel entre los sesenta y dos presentados⁶⁸. Y hay que recordar, en esta vía de producción de carteles, que el artista sanlorentino continuó ejercitando esta faceta, mediante la que realizó conocidos carteles relacionados con las organizaciones soviéticas, como el editado por la Internacional Juvenil Comunista y las Juventudes Socialistas, en el que –junto a los emblemas de ambas organizaciones juveniles, cuya fusión en marzo de 1936 daría las JSU– dibujaba a una pareja de jóvenes marchando juntos (1936)⁶⁹, o el de la explícita leyenda *Socorro Rojo Internacional: ¡Solidaridad con las víctimas del fascismo!* (1937) [Fig. 39]⁷⁰.

68. La convocatoria de la exposición-concurso, sobre el tema único de las Milicias Populares, la efectuó la Junta Directiva del Frente Popular de dicha Cámara y se aportaba un premio que se decidiría por votación de los milicianos y el público que la visitaran. Además de José Sancha, presentaron carteles José Bardasano (ganador del concurso con el cartel de leyenda «Julio 1936»), Ramón Puyol, Salvador Bartolozzi, Gil Guerra, Espert, Morales, Penagos, Peinador, Abril, Alonso, Pedraza, Prieto, Espinosa, Lozano, Cheche, Hortelano, Moliné, Parrilla, Izarra, Garrán, Girón, y otros. (Véase Otero Seco, Antonio: «Carteles de propaganda. El arte al servicio del pueblo», *Mundo Gráfico*, nº 1300, Madrid, 30-09-1936, p. 7; Álvarez Lopera, 1990, p. 149).

69. Véase ejemplar en el CDMH, Sig. PS-Carteles 1012.

70. Véase ejemplar en Universitat de València (Col·leccions Patrimonials), nº de inventario: UV002131.



Fig. 39: José Sancha: *Socorro Rojo Internacional. ¡Solidaridad con las víctimas del fascismo!* 1937. Cartel, comolitografía. (UV).



Fig. 40: Exposición de guerra (dibujos, carteles y trofeos) en Valencia, 06/01/1937 (Foto Lázaro, CDMH, CG).

Pero, sobre todo, Sancha comenzó a colaborar muy pronto con Altavoz del Frente, organismo surgido en agosto de 1936 y estructurado en secciones de actuación, del que ya comentamos su orientación por *Mundo Obrero* y el PCE hacia finalidades proselitistas y propagandistas. Así cooperó el sanlorentino con artistas como Francisco Mateos, Salvador Bartolozzi, José Bardasano, Penagos, Arribas y otros en su Sección de Propaganda y Dibujo –primero dirigida por Aníbal Tejada y luego por Ramón Puyol–, encargada de realizar y acercar a los frentes diferentes eventos y exposiciones. Mientras que, a través de su Sección de Exposiciones –dirigida por Francisco Mateos–, Sancha tomó parte en varias muestras realizadas de cara a los grandes núcleos urbanos de Madrid, Valencia y Barcelona⁷¹. De manera que, entre estas últimas exposiciones, destacó su temprana participación en la organizada por Altavoz del Frente, en su sede de la calle Alcalá 62 de Madrid, en octubre de 1936, la cual se compuso de carteles, dibujos, fotografías, esculturas y trofeos y recuerdos de guerra. Con todo, aparte de las fotografías de los hermanos Mayo, su parte artística más notable claramente la conformaban los carteles y dibujos que, además del mismo José Sancha, también aportaron Ramón Puyol, Aníbal Tejada, Ramón Peinador, *Cheché*, Arribas, Ravasa, F. Mattos, Penagos, Darío Carmona, Hortelano, Pérez Mateo y otros artistas⁷². También, seguidamente, participó Sancha en la genéricamente llamada *Exposición de guerra*, organizada por Altavoz del Frente en enero de 1937 en Valencia y que tuvo dos partes, una de trofeos bélicos y otra artística [Fig. 40]. Principalmente componían esta última dibujos y bocetos que nuevamente aportaron, además de Sancha, su cuñado Alberto Sánchez, Ramón Puyol, Aníbal Tejada,

71. Cabañas Bravo, 2005, p. 65.

72. Martínez Gandía, Rafael (R.M.G.): «El Altavoz del Frente y la considerable labor de propaganda que está realizando», *Crónica*, nº 362, Madrid, 18-10-1936, p. 10.

Enrique Climent, Arturo Souto, Gori Muñoz, Francesc Carreño, Jesús Molina, Francisco Mateos, Penagos, Esplandiú y algunos otros artistas, sin que faltara el complemento de una representativa colección de carteles de algunos de ellos y otros destacados cartelistas como Renau⁷³.

El sanlorentino, al término de la guerra y siguiendo a sus hermanas, se exilió en 1939 a Rusia y se instaló también en Moscú, donde su trayectoria fue corta, pero intensa y trascendente, puesto que sumaría a su labor gráfica y a su pintura –básicamente realista y con predilección por el paisajismo– la faceta de escenógrafo, con la que no renunció a sus señas de identidad y, al igual que a Alberto, le permitió acercar «lo español» al público soviético y al de otros lejanos países de la Europa del Este.

Según nos ha dejado narrado el propio pintor⁷⁴, en Moscú realizó diferentes cuadros de motivos españoles encargados por las escuelas de los niños evacuados, pintó otros que fueron adquiridos por el Museo de Arte Moderno Occidental moscovita, realizó algunos carteles y estaba trabajando junto a Alberto Sánchez en los decorados y figurines de *La gitanilla* de Cervantes, en versión de Arconada, cuando sobrevino el conflicto bélico. Esta colaboración con su cuñado para la escena, no siempre pasada por alto⁷⁵, además de contener las fuertes señas de identidad española y popular comentadas, significó para el pintor –que en 1935 ya había trabajado pintando telones en

73. Lamata, 20-01-1937, p. 3.

74. Véanse los fragmentos autobiográficos recogidos en Jiménez, Diego Jesús: *José Sancha*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1974, pp. 7-22 y las notas (revisadas en Madrid en 1983) Sancha, José «Apuntes autobiográficos», en Krahe, María Luisa (comisaria): *José Sancha*, (cat. expo.), Madrid: Museo Municipal de Madrid, 1999, pp. 215-220.

75. Murga Castro, Idoia: *Pintura en danza. Los artistas españoles y el ballet (1916-1962)*, Madrid: CSIC, 2012, p. 340; Kharitonova, 2015, p. 162; Arias/Murga, 2015, p. 38.

los talleres del teatro Coven Garden de Londres— la continuidad de una larga trayectoria dedicada a la escenografía de teatro y cine, que duraría toda su vida.

Pero los inicios, ciertamente, no fueron buenos, puesto que el conflicto bélico impidió estrenar *La gitanilla* en 1941 en el Teatro Gitano de Moscú, como estaba previsto, y la obra apenas siguió desde 1943 el azaroso itinerario de estrenos en otras repúblicas soviéticas que hemos señalado. Para entonces, además, Sancha ya no estaba en el país, el cual veremos que abandonó en 1942, pero tras una actividad profesional reseñable. Y es que no se había limitado a las colaboraciones en las escuelas de niños o la escenografía, sino que, su entrada en la MOSSJ y las ventajas que ello suponían en la escena social y profesional de Moscú, también le permitieron participar en mayo de 1940, junto a su cuñado y Julián Castedo, en la citada exposición colectiva que llevaron a cabo los tres en el Museo de Arte Moderno Occidental. Incluso, en este período moscovita, el pintor también conoció a la periodista Anelia Liudmilova, hija del famoso escritor y escultor búlgaro Liudmil Stoyanov, con la que se casó en 1940 y tuvo un hijo en 1941, estableciéndose más adelante, como veremos, en Bulgaria.

La entrada de la URSS en guerra, no obstante, conllevó otros profundos cambios en la vida de Sancha, quien pronto se alistó como voluntario en el Ejército Soviético y, dada su experiencia internacional y buen conocimiento de idiomas⁷⁶, fue requerido para apoyar al país fuera del mismo. Así, hubo de viajar y establecerse en otros países, aunque siempre permaneció en contacto con la Unión Soviética y su familia, que en principio hubo de dejar allí. No obstante, esta trayectoria posterior a su salida de la URSS ha permanecido semiocultura durante mucho tiempo, puesto que José Sancha se convirtió en un des-

76. Sus largas estancias y formación en Gran Bretaña y Francia también le habían proporcionado un perfecto conocimiento de los idiomas inglés y francés.

tacado agente espía de la KGB, con el sobrenombre de *Rembrand*⁷⁷. Marchó primero, pues, a México, donde se sabe —por las fichas de inmigrantes abiertas— que arribó a bordo del trasatlántico Nyassa, como asilado político, en octubre de 1942, permaneciendo en el país al menos hasta agosto de 1945⁷⁸. Durante estos años de enfrentamiento bélico, pintó y realizó en la capital azteca algunas exposiciones, especialmente de paisajes [Fig. 41], mientras actuó de confidente para la KGB y entró en contacto con otros agentes soviéticos actuantes en México y Estados Unidos —especialmente numerosos entre los exiliados españoles—, como la activa crítica de arte Margarita Nelken (alias *Amor* como agente de la KGB)⁷⁹, sobre quien ya comentamos sus crecientes actuaciones pro-soviéticas.

También sus hermanos Tomás (matemático) y Luis Sancha (ingeniero de Caminos y pintor retratista) eran agentes de la KGB en Gran Bretaña; de modo que, en marzo de 1944, se pensó en que les escribiera y en enviarle allí mismo en una misión. Pero desde junio

77. Esta información sobre el pintor como agente de la KGB y la de otros agentes que citaremos, procede de la desclasificación de documentos del proyecto VENONA; proyecto de contraespionaje con el que las agencias de inteligencia de Estados Unidos y Reino Unido intentaron interceptar y descifrar durante la II Guerra Mundial y la Guerra Fría las comunicaciones soviéticas con sus delegaciones diplomáticas en Occidente. La National Security Agency (NSA) de Estados Unidos comenzó a permitir el acceso a esta documentación desde 1995. (Véase <https://www.nsa.gov/public_info/declass/venona/> [consulta: 04-04-2016]).

78. Ficha del Servicio de Migración de México de José Sancha Padrós (Registro Nacional de Extranjeros en México, AGNM, copia digital del Portal Movimientos Migratorios Iberoamericanos. ES.28005. Archivo General de la Administración. AGA, RIEM, 240, 117. Imágenes 39556 a 39558).

79. Sobre las actividades de Nelken (especialmente implicada en los cruces fronterizos ilegales entre México y EEUU y en la conspiración para liberar a Ramón Mercader, asesino de Trostsky) y, en general, de los agentes de la KGB mexicanos y españoles republicanos instalados en el país, véase Schwartz, Stephen: «La Venona mexicana», *Vuelta*, n° 249 (vol. 21), México, agosto 1997, pp. 19-25.



Fig. 41: José Sancha: *Paisaje*, [México], 1945-1946, óleo/cartón, (Col. privada).

se creyó más oportuno apoyar de forma efectiva su encubrimiento, lo que se haría financiándole la organización de un estudio de artista dedicado a escaparates, negocio que prometía éxito en México por la calidad artística de Sancha. También por entonces se comentó su estrecha convivencia con otra agente norteamericana y, dadas las complicaciones que ello planteaba, en septiembre, se pensó enviar al pintor a Francia y a su esposa a Bulgaria para que luego se reunieran. No obstante, desde noviembre de 1944 se decidió que Sancha entrara a colaborar más a fondo en el caso de la liberación de Ramón Mercader, junto a Margarita Nelken y otros agentes, sin que se le permitiera salir de México hasta avanzado 1945⁸⁰.

A finales de ese año se instaló el pintor en Londres, donde sus citados hermanos continuaban actuando como agentes soviéticos, y donde el pintor pudo empezar una nueva trayectoria artística, en la que, no obstante, seguirá insistiendo en la pintura de paisaje. Realizará en Londres dos exposiciones individuales (una en 1945 y otra en 1947) y trabajará como profesor de pintura en el Sir John Cass Institute, una de las escuelas inglesas de artes plásticas y pintura de mayor solera. Pero en 1948, tras ser invitado a realizar una exposición en el Museo de Arte Moderno búlgaro y a pintar unos murales en la Feria Internacional de Plovdiv, Sancha decidirá instalarse con su familia en Sofía (Bulgaria). Durante diez años desarrollará entre los búlgaros una gran labor como escenógrafo de teatro (especialmente en el Teatro Nacional y el Teatro Satírico) y de cine (muy notable en la coproducción búlgaro-alemana *Étoiles*, premiada en los festivales de Cannes y Edimburgo en 1959), además de trabajar como ilustrador de cuentos y poesía⁸¹.

80. Véase <https://www.nsa.gov/public_info/declass/venona/> [consulta: 04-04-2016].

81. Véase Tabákova, Liliana K.: «Los exiliados de la guerra civil española y su presencia en la cultura búlgara», en A. Alted y M. Llusia (dirs.), 2003, 2, pp. 553-567.

En 1959, no obstante, a raíz del rodaje de *Étoiles*, se trasladó a Berlín oriental. Allí se le ofreció y él aceptó la cátedra de pintura de la Escuela Oficial de Artes Plásticas, estableciéndose durante casi otros diez nuevos años en la República Democrática Alemana, en la que continuará realizando diferentes trabajos de escenografía para teatro y cine. Finalmente, en 1968 se produjo su regreso definitivo a Madrid, donde permanecería dedicado a la pintura hasta su muerte en 1994. Mantuvo, ya durante esta etapa española, un gran hermetismo sobre su labor política y actividad fuera del arte, así como sobre su paso por Moscú, México, Londres, Sofía y otros lugares. Mientras haría del género del paisaje en España, que ya venía siendo esencial en su obra de caballete, el motivo central de su obra. No obstante, tanto su paleta, basada en la proporcionada alternancia de colores cálidos y tonos fríos —mediante la que conseguía sumir a sus composiciones paisajísticas en una especie de neblina—, como sus motivos paisajísticos, con los que intentó captar la diversidad del solar y las poblaciones españolas, acentuaron desde ahora su carácter simbólico y metafórico, como un trasunto o traslado de la vida y la historia de España⁸².

El alcarreño Julián Castedo Palero (Tendilla, Guadalajara 1893-Moscú 1960) también estuvo entre los primeros pintores llegados con el exilio a la Unión Soviética. De formación artística casi autodidacta y modestamente renovador, realizaría luego en el país de destierro, sin perder su raigambre española, una obra realista y académica, fundamentalmente volcada hacia el paisaje, pero sin excluir los tradicionales géneros del bodegón, el retrato y el desnudo. Su trayectoria artística y formativa había transcurrido entre Barcelona y Madrid, al compás de su actividad burocrática como perito de Aduanas. Llegó

82. Véase sobre la producción del pintor: Jiménez, 1974, pp. 16-19; Krahe, 1999; Murga Castro, 2012, pp. 339-340; Arias/Murga, 2015, pp. 38-39 y el repertorio de pinturas de Sancha en Ciudad de la Pintura, enlace <<http://pintura.aut.org/>> [consulta 22-05-2016].

a la primera ciudad tras la Gran Guerra, se hizo socio del Círculo Artístico y aprendió allí de las clases de dibujo del natural con Serra, Santasusagna, Capmany y Joan Rebull, con lo que pronto su pintura se fue acercando a la de su admirado Joaquim Sunyer. Desde 1920 Castedo entró a formar parte del grupo renovador de los *Evolucionistas* (los escultores Viladomat, Granyer, Rebull, Fenosa, Just Cabot y los pintores Mompou, Pruna, Canadell y Vérguez) y, entre 1927 y 1928, retornó con su trabajo administrativo a Madrid y se inscribió en su escena artística más inquieta⁸³.

Allí se vinculó a la Sociedad de Artistas Ibéricos y, llegada la República, su compromiso se dejó notar junto a la *Agrupación Gremial de Artistas Plásticos*, a la que también pertenecieron Santiago Almela, Francesc Badía, Emiliano Barral, Rafael Botí, Enrique Climent, Ceferino Colinas, Isaías Díaz, Cristino Mallo, Francisco Mateos, José Moreno Villa, Santiago Pelegrín, José Planes, Servando del Pilar, Ramón Puyol, Josep Renau, Antonio Rodríguez Luna, Santa Cruz, Arturo Souto y otros artistas. La agrupación, nacida a los pocos días de la instauración nuevo régimen, el 29 de abril ya lanzó un importante manifiesto en el diario *La Tierra* comprometiéndose con la erradicación de la arbitrariedad y la renovación de la vida artística nacional, y continuó viviendo y fomentando la presencia de estos artistas hasta avanzado 1932, pero bajo las denominaciones de Federación de las Artes y Nueva Federación de las Artes. Así, el colectivo logró realizar en el ámbito madrileño tres exposiciones en las que participó Castedo; esto es dos organizadas en 1931 con la primera asociación: una en mayo en el Salón de Bibliotecas y Museos —en la que también expusieron los pintores Climent, Cerdón, Isaías Díaz, Mateos, Moreno Villa, Rodríguez Luna y Souto y los escultores Planes, Pérez Mateo

83. Cortés, Joan: «Julián Castedo», *Mirador. Semanari de Literatura, Art i Política*, nº 367, Barcelona, 27-02-1936, pp. 7-8.

y Díaz Yepes— y otra en noviembre en el Ateneo —con concurrencia asimismo de Climent, Isaías Díaz, Díaz Yepes, Mateos, Moreno Villa, Pérez Mateo, Rodríguez Luna y Souto— y, finalmente, otra en 1932 organizada por Nueva Federación, celebrada en el mes de mayo en el Museo de Arte Moderno, con exhibición de cincuenta y una pinturas de Rafael Botí, Castedo, Climent, Isaías Díaz, Moreno Villa, Pelegrín, Servando del Pilar, Rodríguez Luna y Souto, más las esculturas de Planes, Pérez Mateo y Díaz Yepes⁸⁴.

No obstante, aunque el alcarreño continuó presentando en Madrid exposiciones individuales de corte y motivos clásicos y sobrios —como la celebrada en marzo de 1932 en el Ateneo—⁸⁵, lo que fue emergiendo y destacando más significativamente en el pintor fue su concienciación e implicación socio-política y su compromiso militante pro-soviético; un compromiso que ya asomaba cuando, junto a otros muchos creadores e intelectuales, firmó en febrero de 1933 el manifiesto constitutivo de la AUS. Igualmente, del mismo modo que hicieron los ya mencionados Alberto Sánchez, Rodríguez Luna, Josep Renau y otros concienciados artistas (en su mayoría más jóvenes), Castedo también participó en la militante *I Exposición de Arte Revolucionario* celebrada por la AEAR en el Ateneo de Madrid en diciembre de 1933, haciendo con ello declaración expresa de su posición antifascista y de su defensa de la URSS y el proletariado. Luego, en el mismo lugar y conforme se involucraba más con la asociación pro-soviética, volvía a concurrir en mayo de 1934 a la exposición colectiva organizada por la AUS que ya comentamos⁸⁶. En 1935 también presentó una individual en el Museo de Arte Moderno de Madrid, pero la trayectoria en esta

84. Cabañas Bravo, 2005, pp. 25-26.

85. Estuvo compuesta, al decir del crítico Manuel Abril, de excelentes «dibujos de ejercicio académico, de alumno» y varios óleos, entre los que destacaban los desnudos (Abril, Manuel: «Exposición Castedo», *La Voz*, nº 69, Madrid, 26-03-1932, p. 8).

86. Cabañas Bravo, 2005, p. 47; Información..., 04-05-1934, p. 4.

capital no le hizo perder el contacto con Barcelona, donde el alcarreño continuó presentando muestras individuales, que, sucesivamente, se fueron inaugurando en noviembre de 1929 en la Sala Joan Merli, en diciembre de 1932 en la Sala Parés, en febrero de 1935 en la Sala Esteva⁸⁷ y en febrero de 1936 nuevamente en la Sala Esteva, donde Castedo —definido como «pintor de raça, ascètic i concís, apartat de boniqueses i enemic de deliquescències»— mostró una colección contrastada de paisajes castellanos y asuntos del puerto barcelonés⁸⁸.

Paralelamente, Julián Castedo no perdió ocasión de promocionarse en el exterior. Lo hizo tanto acudiendo varias veces a los certámenes internacionales de pintura que celebraba anualmente el Instituto Carnegie de Pittsburgh, como principalmente a través de la SAI y el apoyo oficial, mostrando en tales ocasiones —sin salirse de los géneros tradicionales en unas y otras muestras— sus hondas y sobrias raíces españolas. De modo que, con la SAI, durante el mes de septiembre de 1932 tuvo oportunidad de exponer junto a un notable conjunto de artistas españoles renovadores (Alberto Sánchez, Manuel Ángeles Ortiz, Enrique Climent, Joan Junyer, Pedro Flores, Solana, Maruja Mallo, Joan Miró, Benjamín Palencia, Pablo Picasso, Timoteo Pérez Rubio, Rodríguez Luna, Arturo Souto, Daniel Vázquez Díaz y otros tantos) en la muestra colectiva que —organizada por dicha Sociedad bajo los auspicios de la Junta de Relaciones Culturales del Ministerio de Estado— acogió el Palacio de Charlottenborg de Copenhague. Así, colgó allí el alcarreño un retrato, un bodegón, un paisaje y un desnudo, lienzos en los que predominaban las formas geometrizadas en amplios planos y volúmenes al modo del reputado Daniel Vázquez Díaz. Seguidamente,

87. Para más datos sobre estas exposiciones véase Fontbona, Francesc (dir.): *Reperatori d'exposicions individuals d'art a Catalunya (fins a l'any 1938)*, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1999, pp. 91-92.

88. Cortés, 27-02-1936, p. 8.

de nuevo a través de la SAI y la oficialidad republicana, que prácticamente volvió a contar otra vez –con los 37 artistas expositores de ahora– con todos los presentes en Copenhague, Castedo colgó dos obras (*Paisaje y Desnudo en el mar*) en la muestra ahora inaugurada en la Galería Flechtheim de Berlín a las órdenes Guillermo de Torre, la cual se desarrolló a caballo entre 1932 y 1933. Y, finalmente, cerrando este proceso estratégico y revitalizador impulsado por la SAI y la Junta de Relaciones Culturales, la obra de Castedo volvió a concurrir –esta vez con un envío desde Barcelona de tres lienzos: *Segovia, Desnudo y Paisaje*– entre las 324 pinturas y 83 esculturas que compusieron, con características muy similares –pero incorporando ahora más decididamente a los artistas españoles de *L'école de Paris*–, la exposición celebrada entre febrero y abril de 1936 en el Museo de Jeu de Paume de París⁸⁹.

Todo ello le aportó una acreditación artística importante en los escenarios madrileño y barcelonés, con su proyección foránea, que siempre quiso que permaneciera unida a su compromiso socio-político. Militante comunista, de lo que incluso antes de la victoria del Frente Popular hacía gala en los ambientes artísticos barceloneses⁹⁰, sabemos también que, tras iniciarse la guerra, firmó el manifiesto de la AIADC en agosto de 1936 e, instalado en Barcelona, hizo diferentes tareas de propaganda gráfica durante todo el período bélico. También siguió pintando y no dejó de exponer en esos momentos dentro y fuera del país; de manera que, en marzo de 1937, tomaba parte en la muestra colectiva en favor de Madrid instalada en el barcelonés Ateneo Socialista de Cataluña, mientras mantenía correspondencia sobre la continuidad de su producción con Margaret Palmer, representante en España de los citados certámenes de Pittsburg, participando –con

89. Pérez Segura, 2002, pp. 109-159, 225-240.

90. «Mirador indiscret», *Mirador. Semanari de Literatura, Art i Política*, nº 359, Barcelona, 2-01-1936, p. 1.

el óleo paisajista *La Junquera*– en la edición luego inaugurada en octubre de 1937⁹¹. Pero en cuanto a una mayor implicación socio-política, en Castedo sobre todo hay que atender a que, hasta 1939, él fue el secretario general en España de la aludida agrupación pro-soviética AUS, una de las razones que, al acabar la guerra, le ayudarían a terminar exiliándose en Rusia.

Primero residió en Moscú, donde trabajó como pintor profesional, hasta que en 1941 fue evacuado a Kokand y, tras el final de la guerra en 1945, al agravarse la tuberculosis que padecía, vivió también temporalmente en una residencia de Ivánovo. Entre los creadores exiliados que formaron parte de sus amistades, lógicamente estuvieron Alberto Sánchez, José Sancha, Luis Lacasa, Manuel Sánchez Arcas y César M. Arconada; pero además, de entre los rusos, los aludidos pintores Piotr Konchalovskiy y su hijo Mijail también estuvieron cernanos a este ámbito. En sus primeros años de exilio, gracias a la MOSSJ y la VOKS, junto a los dos primeros artistas y cuñados, expuso colectivamente en mayo de 1940 en el citado Museo de Arte Moderno Occidental de Moscú, donde volvió a exponer poco más tarde gracias a su unión profesional⁹². En 1940 el citado Museo incluso le compró tres óleos, seguramente realizados en España: dos paisajes de *Madrid* (1933) y un vista portuaria de *Barcelona* (1936) [Fig. 42], y en 1941 nuevamente le compró uno más, ya realizado en el nuevo país y firmado con caracteres cirílicos: *Bodegón* (1939) [Fig. 43]. Fueron luego destinados la mayoría de estos cuadros, tras producirse la citada desaparición del Museo moscovita en 1948, al Museo del Hermitage de Leningrado, salvo *Barcelona*, que terminaría en el Museo

91. Pérez Segura, Javier: *La quiebra de lo moderno. Margaret Palmer y el arte español durante la guerra civil*, Córdoba: Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, 2007, pp. 33, 123, 161, 166.

92. Véase Martínez Aured, Victoria: «Julián Castedo Palero», en J. Brihuega (dir.), 2009b, p. 371; Encinas 2008b, pp. 237-238.

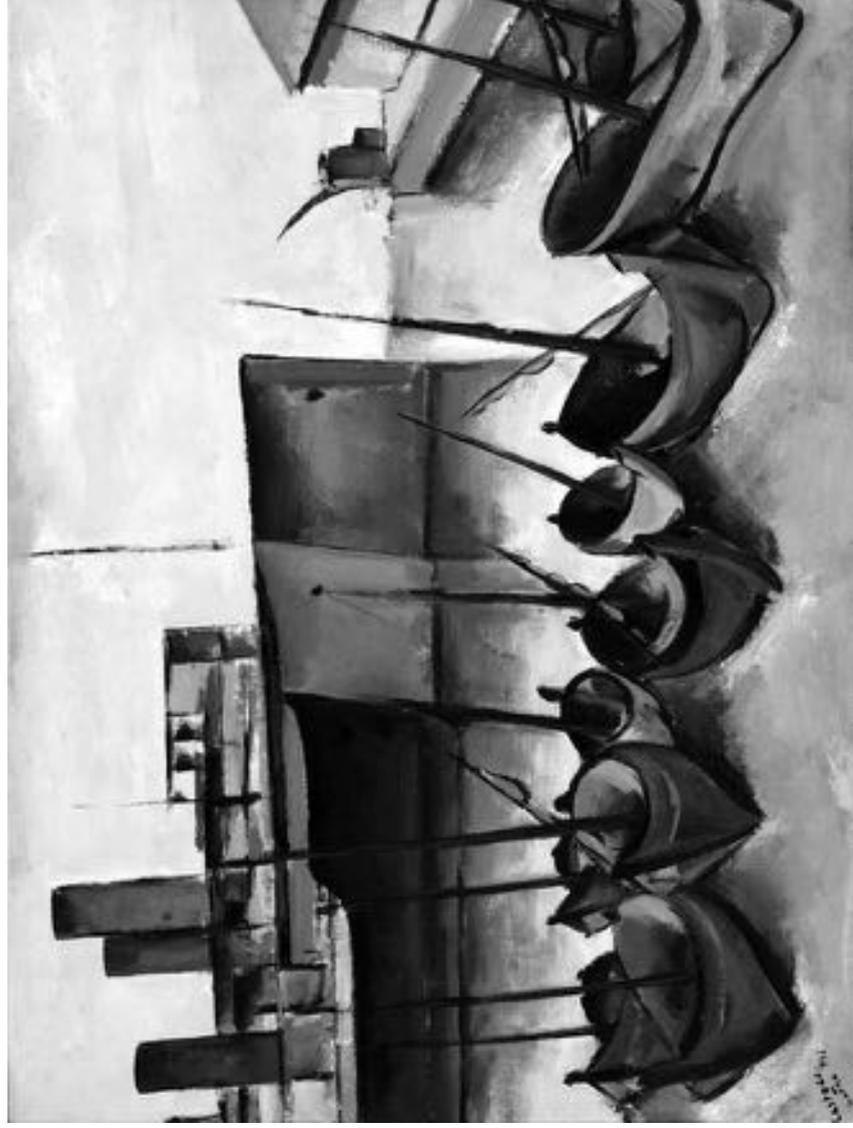


Fig. 42: Julián Castedo: *Barcelona*, 1936, óleo, (Museo Pushkin, Moscú).



Fig. 43: Julián Castedo: *Bodegón*, 1939, óleo, (Museo del Hermitage, San Petersburgo).

Pushkin de Moscú. Se trata, pues, de un conjunto de pinturas que no solo nos da una idea bastante clara de las imperativas preferencias soviéticas por el realismo, sino también del fuerte arraigo español mostrado por Castedo en sus primeras exposiciones moscovitas, línea que – pese a variar los motivos captados y contemplar nuevos paisajes y asuntos del país – él siguió manteniendo y plasmando en óleos, acuarelas y otras técnicas sin pérdida de su identidad española hasta el final de sus días.

La trayectoria y producción de los creadores tratados hasta aquí – y especialmente el destacado caso de Alberto – posiblemente eclipsen las de otros compañeros de viaje, tanto de su generación como de la generación más joven, que formaron parte de este exilio, aunque muchos de ellos también revisten interés para nuestro propósito. Así, ampliando esta nómina, entre los exiliados de la generación adulta que transitaron por diferentes ámbitos artísticos o se acercaron a las artes plásticas – muchas veces de forma dispersa, compaginándolo con otros trabajos o con grandes discontinuidades en sus labores y trayectos creativos –, destacan algunos que previamente habían desarrollado en España trabajos relacionados con organizaciones políticas pro-soviéticas. Varios de ellos continuaron luego estudiando en la Escuela Política de Planérnaya, una especie de filial del Instituto Max-Engels a las afueras de Moscú, mientras mantenían su labor creativa. Este fue el caso del pintor y tallista en madera leridano Ramón Farré Gassó (Bellpuig, 1907-Moscú 1978), que fue uno de los fundadores en julio de 1939 del PSUC, dirigente de las JSU y comisario del XII Cuerpo del Ejército Republicano, encargándose de las negociaciones en la batalla de Teruel. Luego, tras pasar por los campos de concentración del norte de África, llegó a la URSS, donde antes de la invasión alemana se convirtió en profesor de Economía Política e Historia del Movimiento Obrero; ingresó después en el Ejército Rojo y, acabado el conflicto bélico, se dedicó a la talla y el dibujo hasta su jubilación, siendo un

habitual colaborador del escultor Alberto Sánchez⁹³. Una situación similar fue también la del escultor y decorador Alfonso Olid Enea (Jaén 1911), también miembro del PCE y las JSU, formado en Planérnaya y voluntario en el Ejército Rojo, aunque en su caso trabajó también en Járkov y en Rumanía y se repatrió en 1973⁹⁴.

Otros exiliados, sin embargo, tuvieron una trayectoria artística breve, se instalaron demasiado lejos de los centros promocionales o se dedicaron más a otras responsabilidades, como fueron los casos del escultor y decorador Diego Pastor Alonso (La Bañeza, León, 1912-Leningrado 1942), que había sido comandante de división en la guerra española, fue voluntario del Ejército Rojo y desapareció en el frente de Leningrado; del pintor Francisco Domínguez Rosado (Sevilla 1912), establecido en Odesa y repatriado en 1956; del dibujante Celestino Sánchez Carrión (Barcelona 1915-1985), que trabajó para el Fondo Artístico Rostov; de Manuel Pérez Climent (Tineo, Asturias, 1911-1981), que fuera secretario del Sindicato de Artes Gráficas de Asturias y se instaló en Simferopol (Crimea); o del abogado, aviador y pintor José Tuñón de Lara (Almería 1915), que se hizo pintor-decorador en el teatro Stanislavski de Moscú y trabajó como pintor para una empresa cinematográfica soviética, siguiendo luego azarosas peripecias para salir del país – que le costaron su envío a Siberia – hasta su establecimiento en 1957 en México⁹⁵.

93. Véase, como para los otros casos que comentaremos, los datos biográficos del citado «Libro blanco» del Centro Español de Moscú, recogidos en Encinas 2008b, asiento 1327, p. 285. Véase también sobre Farré, Páges i Blanch, Pelai: «Farré i Gassó, Ramón», en María Teresa Martínez de Sas y Pelai Farré i Blanch: *Diccionari biogràfic del moviment obrer als Països Catalans*, Barcelona: Universitat de Barcelona y Publicacions l'Abadia de Montserrat, 2000, p. 539; Corral, Pedro: *Si me queréis escribir. La batalla de Teruel*, Barcelona: Mondadori, 2005, p. 172.

94. Encinas 2008b, asiento 3008, p. 447.

95. Encinas 2008b, asientos respectivos 3160, p. 462; 1205, p. 273; 3812, p. 527; 3229, pp. 468-469; 4082, p. 554. Sobre el último véase también Elpátievsky, 2008, pp.

Por otro lado, al igual que ocurrió con José Tuñón de Lara, entre quienes fueron a la Unión Soviética para formarse como pilotos en la Escuela de Aviación, también fue frecuente que surgiera la afición a la pintura, la gráfica o el mundo del cine. Son los casos de pilotos y pintores como José Barceló de Haro (Cádiz 1915-Moscú 1974), también decorador y rotulista; Ángel Cerdán Falcó (Barcelona 1914-Moscú 1987), que trabajó como dibujante en una empresa de arte de Moscú; Alfredo Guerra Colorado (Málaga 1917-Simferópol 1988), pintor en Simferópol, repatriado en 1970 y retornado dos años después; Vicente Sastre Senda (Adsubia, Alicante, 1916-Moscú 1976), asimismo vinculado a los talleres artísticos de Rostov; Gonzalo Muñoz Rodríguez (Toledo 1913), grabador en Moscú y repatriado en 1956; o Ricardo Plaja Matas (Girona 1914), que –recuperando su oficio anterior–⁹⁶ trabajó como dibujante-constructor en Teodosia antes de fallecer en 1987. Aunque los diferentes aspectos del cine también atrajeron a pilotos como a Manuel Rodríguez Rabaneda (Granada 1913), que trabajó como operador de cine en Dnipropetrovsk (Ucrania) y se repatrió en 1956⁹⁷.

Fueron ámbitos y circunstancias muy diferentes, además, las que llevaron a acceder al diverso mundo del cine a esta generación madura. Es así como nos encontramos con el caso de Mauro Azcona

400-405 y Parga, Carmen: *Antes que sea tarde*, México D.F.: Ed. Porrúa, 2007, p. 86.

96. Según el dibujante Avellí Artís-Gener (*Tisner*), él mismo exiliado en México y que visitó la URSS, Plaja (a quien denomina Antonio Plaja) estuvo entre los pilotos a quienes, tras decidir quedarse en la URSS, se les mandó a Moscú a estudiar en las escuelas de capacitación política y, luego, al poseer una buena y acreditada formación profesional anterior a la de piloto, se le dio la oportunidad de seguir ejerciendo su antiguo oficio de dibujante. (Artís-Gener, Avellí: *La diáspora republicana*, Barcelona: Plaza & Janes, 1978, pp. 314-315).

97. Véanse los respectivos datos biográficos recogidos en Encinas 2008b, asientos 469, pp. 201-202; 889, p. 242; 2018, p. 354; 3923, p. 538; 2932, p. 441; 3324 p. 478; 3611, p. 507.

Pérez (Torrelavega, Santander, 1902-Moscú, 1982), hijo del fotógrafo vasco del mismo nombre⁹⁸. Fue pintor y director cine, contándose entre los pioneros del cine vasco, al que arribó dirigiendo numerosos documentales publicitarios desde 1924 con su hermano Víctor y realizando en 1928 su primer largometraje, *El Mayorazgo de Basterretxe*. Luego, durante la guerra, colaboró con rodajes propagandísticos de la Sección Cinematográfica del Regimiento de Milicias Populares «Pasionaria», la AIADC y el SRI. Llegó a la Unión Soviética desde Uruguay en 1956 para reunirse con sus hijos y trabajó de operador en Estudios Mosfilm, pasando luego un tiempo en Cuba, como apoyo a su revolución, para regresar a Moscú y continuar trabajando en relación al cine.

De otra parte, respecto a la promoción cinematográfica, también resulta trascendente la figura –estudiada con detalle por Carolina Castillo–⁹⁹ del poeta y maestro valenciano Vicente Pertegaz Martínez (Bétera, 1909-Valencia, 2002), arribado en 1939 a la URSS, donde vivirá hasta su regreso en 1983. Destacó especialmente como traductor al castellano de varias instituciones y promotor del cine soviético; de manera que resulta especialmente valiosa su labor de traductor audiovisual y fílmico en los estudios de cine M. Gorki de Moscú (desde 1948 hasta finales de los años sesenta) y en la empresa estatal soviética Sovexportfilm (encargada de la distribución del cine soviético en el extranjero). No obstante, también se ocupó de la edición en español de la revista *Films Soviéticos (Sovietski film)*, actuó con papeles me-

98. Fernández Gracia, Ricardo: «A propósito de algunas fotografías de Mauro Azcona (1903-1908)», *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio*, 6, Pamplona, 2011, pp. 141-162.

99. Castillo Ferrer, Carolina: *El exilio literario español de 1939 en la Unión Soviética: el traductor Vicente Pertegaz*, (tesis doctoral) Granada: Universidad de Granada, 2013, y «Vicente Pertegaz y el cine en el exilio soviético», en María Pilar Rodríguez Pérez (ed.): *Exilio y cine*, Bilbao: Universidad de Deusto, 2012, pp. 331-337.

nores en algunas películas y vertió por primera vez al castellano las *Anotaciones de un director de cine* de Serguéi Eisenstein (1969)¹⁰⁰.

Se observa, en consecuencia, que el desarrollo artístico que pudieron desplegar los españoles exiliados en el país no se circunscribió únicamente a los apoyos en arquitectura, los trabajos de escenografía, escultura, pintura o dibujo de los arquitectos y artistas con mayor promoción que hemos destacado y comentado más extensamente (Lacasa, Sánchez Arcas, Alberto, Sancha o Castedo). También otros exiliados adultos que les acompañaron, aunque las circunstancias para esta generación madura desplazada a «los hielos» no fueron las idóneas, lograron aportar sus conocimientos y creatividad a otras áreas; quizá en aspectos menos visibles, pero que complementan el aporte creativo conjunto con diferentes artesanías, talla aplicada, diseño y dibujo decorativo, labores de rotulación y grabación, diversas labores de escena y cinematografía (dirección, escenografía, promoción, difusión, etc.) y otras variadas contribuciones creativas difíciles de seguir y señalar la autoría.

v

LOS CREADORES FORMADOS EN EL EXILIO SOVIÉTICO

100. Véanse también sobre Azcona y Pertegaz: Encinas 2008b, asientos 414, p. 196, y 3295, p. 475.

HEMOS puesto ya de relieve, páginas más arriba, la gran importancia que tuvo en la caracterización y definición de este exilio en la Unión Soviética el abultado número de niños y jóvenes que contuvo. Cuestión la del arribo de los «niños de la guerra» que, desde el principio, condujo a otorgar una notable atención a la educación de este colectivo, que quisieron las autoridades soviéticas, en acuerdo con los dirigentes del PCE, que conllevara «acercarlos a la cultura rusa, pero evitando su asimilación»¹. Siguieron, por tanto, un proceso formativo que comenzó por las casas de niños, situadas en enclaves favorecedores y que, aunque al principio les dispersó en grandes grupos por diferentes lugares de la URSS y les hizo transitar costosamente por los grandes tramos de la historia soviética², también acabó

1. Alted, Alicia; Nicolás, M. Encarna; González, Roger: *Los niños de la guerra de España en la Unión Soviética. De la evacuación al retorno (1937-1999)*, Madrid: Fundación Francisco Largo Caballero, 1999, p. 97.

2. Como resume Alicia Alted (2002, pp. 144-149), para acoger a los niños españoles que fueron evacuados en cuatro grandes expediciones oficiales entre marzo de 1937 y octubre de 1938, se crearon 16 casas infantiles en diferentes enclaves de la actual Federación Rusa y 5 en la actual Ucrania, todas ellas situadas en parajes privilegiados y adecuados para el fin, como antiguas residencias de nobles o edificios institucionales rehabilitados. Estas casas infantiles pasaron luego por tres etapas diferentes: una

mantiéndoles juntos durante mucho tiempo y haciéndoles aprender una misma cultura española. El proceso, además, fomentó entre estos niños los hábitos culturales y creativos con visión de continuidad, lo que más adelante también aproximaría a muchos de ellos a los grandes centros formativos y culturales del país.

Tanto los niños evacuados de la guerra, como los que llegaron con sus padres, por lo general se formaron en los mismos centros y recibieron una enseñanza muy parecida. Hay que considerar, por tanto, respecto al grupo de creadores o artistas surgido de este joven contingente de españoles, unas orientaciones muy similares dadas por sus educadores en consonancia con las fortalezas formativas que poseía o veían en el país. Se ha hecho notar así, en términos generales, la influencia del legado cultural del exilio adulto en la generación más joven, entre cuyos componentes se encuentran claros exponentes de la incidencia de la formación humanística, como en los casos del director de escena Ángel Gutiérrez, el coreógrafo Gerardo Viana Fonca, los profesores y traductores Alcaén Sánchez Sancha y Helena Vidal Fernández, el médico Manuel Arce Porres o el escritor y bibliógrafo José Fernández Sánchez³. Todos ellos, en algún modo, han sido transmisores de interesantes recuerdos sobre su formación —y algunos en amplias memorias, como

primera desde la creación de la primera en Moscú en agosto de 1937 hasta la invasión de junio de 1941; una segunda protagonizada por la evacuación a otros lugares de la URSS de entonces a principios de 1944 y una última más prolongada desde este regreso. Dependieron estas casas del Comisariado del Pueblo para la Enseñanza, que nombraba sus directores entre personal pedagógico reputado, y desde 1939 las decisiones que afectaban a los niños se tomaban en acuerdo con los dirigentes del PCE. En cuanto a la enseñanza impartida en estas casas, ésta fue adecuada al plan educativo soviético, que constaba de diez cursos, entre los siete y los diecisiete años de edad de los niños.

3. Castillo Ferrer, Carolina: «El exilio republicano adulto en la Unión Soviética: legado cultural en la segunda generación», en Manuel Aznar y José Ramón López (eds.): *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*, Sevilla: Renacimiento-GEXEL, pp. 255-262.

han hecho los dos últimos—⁴. De entre ellas nos resulta especialmente ilustrativa la narración que aporta Fernández Sánchez, que ya comentamos que fue alumno de Alberto en la Escuela número 7 de Moscú, describiendo así la forma misma de enseñar la asignatura de dibujo que impartía el toledano y su implicación personalizada con los alumnos:

Nuestro profesor de dibujo era Alberto Sánchez. Entraba en el aula con su cartera abultada y de ella sacaba un manojo de cebollas, unos tomates, una sartén, una vasija de barro. Nos decía que los objetos aquéllos los había robado a Clara, su mujer. En una repisa sobre el encerado iba colocando los objetos que deberíamos dibujar.

En lugar de hablar para toda la clase, Alberto se iba desplazando de un pupitre a otro, mostrando cómo había que dibujar. Recuerdo bien que se sentaba a mi lado, apretujándome contra mis compañeros de pupitre, me pasaba el brazo sobre el cuello para no tapar el dibujo y comenzaba a hacer rayas por encima de las mías. La forma que tenía de sentarse era incómoda para mí, pero no desagradable. Con fuertes rasgos señalaba los lugares claros y oscuros del objeto; después de que él los señalara en el papel, yo los descubría en el objeto. A lo largo de los cuarenta y cinco minutos que duraba la clase se sentaba varias veces con cada uno, pues éramos sólo ocho. Yo tenía bastante confianza con él. En una ocasión le mostré la foto del Palacio de los Sóviets, que se proyectaba levantar en el centro de Moscú. El futuro edificio tenía forma de una torre piramidal cóncava, coronada por una estatua de Lenin. Era una especie de torre de Babel imaginada por Brueghel. Junto con la estatua el edificio superaría en altura al State Empire de Nueva York. La Prensa hablaba mucho del Palacio de los Sóviets y siempre en un tono elogioso. Yo quise la opinión de Alberto Sánchez y le pregunté qué le parecía aquello:

4. Véase Arce, Manuel: *Memorias de Rusia: vivencias de un «niño de guerra»*, Madrid: Editorial Multipress, 2009 y Fernández Sánchez, 1988 (memorias luego ampliadas y publicadas con diferente título: *Memorias de un niño de Moscú: cuando salí de Ablaña*, Barcelona: Planeta, 1999).

—¿Eso? Una tarta.

Me dejó asombrado la respuesta. Era original y además, yo me percaté de ello, arriesgada⁵.

Cabe además recordar, insistiendo en el terreno creativo, las comentadas presencias y actividad teórica de arquitectos como Sánchez Arcas o Luis Lacasa, que se conjugaba con el atractivo despertado, ya desde España, por la arquitectura, la construcción y el urbanismo en la Unión Soviética; lo que sin duda fue un buen estímulo para que prendiera con fuerza tal vocación en la generación más joven de exiliados⁶.

Así, puede resaltarse entre quienes siguieron esta línea a arquitectos formados en el Instituto de Arquitectura moscovita como el mismo hijo de Luis Lacasa, Jorge Lacasa Sancha, especializado en urbanismo, como su padre. Había comenzado su formación en China, donde estuvo con su familia hasta 1960, aunque muy pronto siguió esta formación en el citado centro de Moscú, habiendo dejado escrito su padre para él, en sus últimos años de vida, interesantes notas y recuerdos profesionales y personales [Fig. 44]. Regresó a España en 1967, con la carrera casi recién terminada, aunque mantendría una estrecha relación profesional con Rusia y China⁷. Pero igualmente

5. Fernández Sánchez, 1988, pp. 50-52.

6. Así, por ejemplo, entre las carreras cursadas por los niños españoles llegados al país, Manuel Arce, basándose en los incompletos pero indicativos datos del Centro Español, contabiliza 39 Arquitectos Superiores, 29 Ingenieros Técnicos de Construcción y 57 Ingenieros Superiores de Construcción. (Arce, Manuel: «Universitarios españoles, niños de la guerra», en Juan Barceló (com.): *Los niños de la guerra cuentan su vida, cuentan su historia*, (cat. expo.), Moscú: Asociación Archivo, Guerra y Exilio, 2015, pp. 9-10).

7. Previamente a las ya citadas *Memorias* inéditas, en 1964, cuando su hijo cursaba tercero en el Instituto de Arquitectura, Luis Lacasa había redactado para él unas notas más profesionales, publicadas póstumamente con prólogo de su hijo (Lacasa, Jorge,

se formaron en el citado Instituto de Arquitectura Marcelino Galán Madera (Asturias 1926), que asimismo estuvo en Ufá, ejerció en Moscú y no se repatriaría hasta 1979⁸; Mario García Ordóñez (Panicles, 1931-Cabueñes, 2013), a quien se debe en el terreno artístico el Teatro de Títeres de Moscú *Obrashof*, que también ejerció en Moscú, pasó por Cuba, recibió el Premio Lenin de Arquitectura y regresó en 1997⁹; Carmelo González Uribe-Echevarría (Portugalete, 1929-Madrid, 1998), repatriado en 1971; José Manuel Argüelles Fernández (Gijón, 1931), repatriado en 1956, o Antonio Mije Moreno (Sevilla, 1932) –hijo del popular líder del PCE sevillano del mismo nombre–, que ejerció en Moscú y fue autor del *Monumento a los españoles caídos en la Gran Guerra Patria* [Fig. 45], capilla de granito blanco de siete metros de altura y forma de torre-campanario, inaugurada en 2003 en el Parque de la Victoria, en la emblemática Colina Poklónnaya moscovita¹⁰.

Con parejos antecedentes en cuanto a su primera formación e influencias, también sobresale entre los jóvenes de este exilio su dedicación al mundo del cine o de la escena¹¹; facetas que, además de las

2005, pp. 13-21). En 1967 Jorge Lacasa regresó a España con su familia. Durante diez años se dedicó a la actividad profesional, compartiendo un estudio de arquitectura y urbanismo con Francisco F. Longoria. A partir de 1976 desarrolló proyectos internacionales, primero comerciales y después industriales, en Rusia y China. Volvió a China por motivos de trabajo después de 1984, realizando allí más de una docena de proyectos industriales, y a Rusia a partir de 1991, realizando también en este país y Asia Central diversos proyectos (Lacasa, J., 2005, p. 20).

8. Encinas, 2008b, asiento 1544, p. 307; Galán, 1988, p. 133.

9. Encinas, 2008b, asiento 1718, p. 325; Zafra/Crego/Heredia, 1989, p. 92; García, Irene: «Esa noche no la olvido, dejabas a los padres, ibas solo y no sabías a dónde», *El Comercio*, Gijón, 03-10-2007; «Fallece el “niño de la guerra” Mario García», *El Comercio*, Gijón, 07-11-2013.

10. Se recogen breves datos sobre los tres últimos arquitectos en Encinas, 2008b, asientos respectivos 1978, p. 351; 306, p. 186 y 2771, p. 425.

11. Respecto al cine, entre las citadas carreras cursadas por los niños españoles evacuados, Manuel Arce contabiliza 53 carreras sobre Artes Cinematográficas. Resulta



Fig. 44: Luis Lacasa: *Notas para un estudiante de arquitectura y algunos dibujos*, (prólogo de Jorge Lacasa), Zaragoza, 2005.



Fig. 45: Antonio Mije Moreno: *Monumento a los españoles caídos en la Gran Guerra Patria*, 2002-2003, Moscú, Colina Poklónnaya.

potencialidades formativas soviéticas y de estar muy presentes entre los creadores exiliados de la generación adulta, con frecuencia sirvieron no solo de nexo con «lo español», sino también de vehículo para acercarlo al público ruso.

Así, entre quienes han tenido mayor proyección en estas áreas creativas, destaca el director de escena Ángel Gutiérrez Ramírez (La Habana, 1929), quien desarrolló una notable trayectoria en el país hasta su repatriación en 1973, merecedora de atención respecto al mundo de la escena teatral, pero que parte –como él mismo ha destacado¹² de una formación primera cercana al dibujo y la pintura y a las clases con el citado pintor ruso Konchalovskiy, gran amigo de los españoles. Por consejo del director de cine y teatro soviético Serguéi Eisenstein ingresó en el Instituto Estatal Pansoviético de la Cinematografía (VGIK) y, seguidamente, completó su formación en el Instituto Estatal del Arte Teatral Lunacharski (GITIS) de Moscú. En 1953, recién licenciado como director teatral, pasó a trabajar en el Teatro Dramático Chéjov de la ciudad de Taganrog, donde representó más de cuarenta espectáculos. Después se radicó en Moscú, donde colaboró en prestigiosos centros como el Teatro Gitano Roman, en el que en 1957 puso en escena *Familia del gitano*, basada en un obra del dramaturgo húngaro Ede Szigligeti, y en 1961 *Carmen de Triana*, del autor ruso Iván Rom-Lebedev, para cual –además de la escenografía del soviético Enar Stenberg– contó con la colaboración de algunos jóvenes españoles, como el compositor Salvador Calabuig,

más difícil calibrar su dedicación al mundo de la escena, al que se llegó desde diferentes estudios, pero a las ya citadas formaciones sobre arquitectura, construcción o cine, habría que sumar, por ejemplo, 108 carreras en Humanidades (filología, historia, etc.) o 41 licenciaturas en Pedagogía, las cuales añadieron diferentes aportes al mundo del teatro, el cine, la historia o crítica de las disciplinas, etc. (Arce, 2015, pp. 9-10).

12. Gutiérrez, Ángel: «Mi vida en el arte en Rusia», en Aznar Soler y López García (eds.), 2011, pp. 98-102.

la coreógrafa Violeta González y el músico y guitarrista Dionisio García, obteniendo la obra un gran éxito que refrendó una larga década en cartel. Asimismo, en Moscú, trabajó Ángel Gutiérrez en el Teatro Dramático de Stanislavski, en el que ya comentamos que, en 1960, estrenó *La casa de Bernalda Alba*, de García Lorca, con escenografía de Alberto Sánchez y muy inspirada en lo rural español [Fig. 46]. Luego, en el Teatro Ermólova, subió a escena en 1963 –nuevamente con escenografía de Stenberg– una obra por primera vez de un autor español del momento, *Madrid no duerme de noche*, basada en la pieza de teatro de Alfonso Sastre *En la red* (1961)¹³.

A la coreografía ya hemos indicado que se dedicó Violeta González García (Gijón, 1924-Moscú, 2010), licenciada en 1948 como ingeniera agrónoma en la Academia Timiryázev y, en 1955, como coreógrafa en la facultad de ballet del referido Instituto Lunacharki (GITIS). Dirigió durante muchos años en Moscú, antes de su tardía repatriación, el grupo de baile del Club Español y luego del Centro Español, al tiempo que fue autora de las coreografías de la citada *Carmen de Triana*, estrenada en 1961 en el Teatro Gitano, y –junto a M. Kamaletdinov– del *Capricho español*, espectáculo de danzas –aragonesas, vascas y andaluzas– interpretado por el grupo de ballet del Teatro Bolshoi, que fue estrenado en 1963 –con escenografía de Enar Stenberg y música de Rimski-Korsakov– en el Gran Palacio de Congresos del Kremlin, representándose hasta 1966¹⁴.

Y también fue maestro de ballet y coreógrafo Gerardo Viana Fonca «Vladimiro» (Nocedal, Vizcaya, 1925-Vitoria 2013), quien, llegado en 1937, se educó en las casas de niños en Obninskoe, Planernaya, Krasnovidovp, Akhlebibino y número 12 de Moscú, aunque pronto

13. Kharitonova, 2015, pp. 169-173. Encinas 2008b, asiento 2052, p. 358.

14. Corresponsal, 1958, p. 28; Murga Castro 2012, pp. 332-333; Kharitonova, 2015, p. 184.

completó su formación en la Escuela Bolshoi y, desde 1944, bailó en el Teatro Musical de Variedades, en Tula. Tras ser herido en el frente se especializó en coreografía y docencia. Retornó a España entre 1957 y 1958, pero hubo de regresar a la URSS, donde continuó formándose y trabajó y enseñó en centros y teatros de diferentes ciudades, con éxitos en el montaje de obras de temática muy española como *Las fiestas de Zaragoza* (1963), *Bodas de sangre* y *Música de García Lorca* (1967). Sin embargo, en su producción sobre todo destacó el montaje en 1967, para el Teatro de la Ópera y Ballet Kirov de Leningrado (hoy Teatro Mariinsky), del ballet *Miniaturas españolas*, [Fig. 47] obra compuesta de siete cuadros que representaban danzas vascas, andaluzas, aragonesas, mallorquinas y de otros lugares, con la que obtuvo un gran éxito; éxito que llevó a viajar a la obra a Moscú y a diferentes repúblicas soviéticas durante once años. Fue la suya, pues, una importante contribución a la difusión de la danza y la cultura españolas en la Unión Soviética que, junto a su continuada labor docente en las escuelas profesionales de coreografía de Grodno (Bielorrusia), durante diecisiete años, y de Riga (Letonia), durante siete, se le quiso reconocer en España –adonde retornó en 1992– al otorgarle en 1994 la Medalla de las Bellas Artes¹⁵.

La huella de esta joven generación, por otra parte, aunque luego diversificada, fue notable y tuvo, en inicio, unos puntos de partida en común, como se deduce de los propios recuerdos y testimonios que han ido dejando sus miembros respecto a su evacuación y vivencias, muchos de los cuales contienen frecuentes alusiones a los compañeros españoles de estudio dedicados a la escena o el cine. Es el caso de Ángel Gutiérrez, que recordará a otros directores de

15. Arantzibia, Iratxe de: «Gerardo Viana», *Danza en escena*, nº 14, Logroño, octubre-diciembre 2006, pp. 6-9; Viana Fonca, Gerardo: ¡*De Carranza a Siberia y más allá...! Memorias de un niño vasco de la Guerra Civil española*, Carranza: Ayto. de Carranza, 2007; Kharitonova, 2015, p. 185.



Fig. 46: Alberto Sánchez: Cartel para *La casa de Bernarda Alba*. 1958, litografía. (Col. privada).



Fig. 47: Programa del ballet *Miniaturas españolas*, de Gerardo Viana, estrenado en el Teatro de la Ópera de Leningrado, 1967.

cine, compañeros suyos en el citado VGIK, como Alfredo Nilo Álvarez Argüelles (Gijón 1928) y Carlos de los Llanos Más (Madrid 1927-París 1998). El primero estudió con Tissel y cámara con Eisenstein, realizando la primera película de Tarkovski en el VGIK. Luego, desde 1958, trabajó como operador de cine en Mosnauchfilm y, seguidamente, en Mosfilm, repatriándose en 1975 y convirtiéndose en Barcelona en un reputado reportero gráfico. Carlos de los Llanos, igualmente, fue otro director de cine que estudió con ellos en el mismo VGTK, hizo sus prácticas con el cineasta soviético Román Karmen y en 1956 regresó a España, instalándose pronto en París. No obstante, previamente colaboró con Juan Antonio Bardem en *La venganza* (1958) y *Sonatas* (1959). Luego trabajó en películas como *Les combinards* (1966), de Juan Esterlich y Riccardo Pazzaglia, *A bientôt, j'espère* (1968), de Chris Marker y Mario Marret, y *Élise ou la vraie vie* (1970), de Michel Drachy¹⁶.

La terminación de los estudios y las repatriaciones, especialmente las más nutridas de 1956 y 1957, dispersaron a muchos de estos jóvenes españoles interesados en la escena o el cine. No obstante, aparte de los que desaparecieron pronto –como Luis Martínez Álvarez (Oviedo, 1927), que también estudió en el VGIK pero fallecería en un accidente en 1946–, puede recordarse la labor anterior a la repatriación de Miguel Delgado Ballesteros (Gijón, 1927), que trabajó como pintor y escenógrafo en el Teatro Piatigorsk de la Comedia Musical; de Emilio Gómez Parejo (La Arboleda, 1924), músico en el Ejército Soviético hasta 1946 y luego pintor y escenógrafo teatral en Moscú; de Arnaldo Ibáñez Fernández (Santander 1927), graduado en cine en 1952 en el VGIK y director de cine en Kiev; o de Félix Vaqueriza Galdós (San Se-

16. Véase Gutiérrez, 2011, pp. 101-102; Kharitonova, Natalia: «El secreto de las grullas. Entrevista con Virgilio de los Llanos Más, español exiliado en la Unión Soviética», *Laberintos*, nº 12, Valencia, 2010, pp. 174-175; Encinas 2008b, asientos 151, p. 170, y 2464, p. 397.

bastián, 1927), que trabajó en el Instituto de Cinematografía de Kiev y –tras repatriarse– ejercería como profesor de pintura y dibujo¹⁷.

Peculiares y de importancia en España fueron, por otro lado, trayectorias como la de Roberto Marcano (Eibar, 1928), que estudió en el VGIK y se hizo dibujante de películas de dibujos animados en los estudios Gruziafilm, preparando allí la popular serie televisiva soviética de *Don Quijote*. Luego, tras su retorno a España en 1956 y su entrada en los Estudios Moro de Madrid, fue autor, entre otros trabajos, del famoso icono televisivo español de la *Familia Telerín*¹⁸. También ofrece gran interés la labor de Juan Manuel López Iglesias (San Sebastián, 1927-Madrid, 1979), que antes de repatriarse en 1956 estudió en la Escuela de Bellas Arte de Moscú, en el Instituto Lurkoff y en la Academia de Artes de Letonia, en Riga, donde fue profesor de pintura. Tras instalarse en Madrid siguió desarrollando su carrera de pintor, en la línea de un naturalismo academicista y extemporáneo enfocado hacia los retratos y paisajes, incluso también realizó escenografía teatral (como la de *Julieta tiene un desliz*, de Julio Mathías, estrenada en 1971 en el teatro Cómico), aunque sobre todo fundó en 1969 con otros socios la empresa Alta Films, especializada en la promoción y distribución en España de la cinematografía rusa y con gran trascendencia en este sentido¹⁹.

Como en el caso de Juan Manuel López Iglesias, las vocaciones creativas y las andanzas profesionales de estos jóvenes a veces confluyeron hacia los mundos de la escena o el cine, pero otras fue hacia la fotografía, la arquitectura, el artesanado y otras vías creativas muy diversas. No faltaron, sin embargo, los pintores, dibujantes, escultores

17. Encinas 2008b, asientos respectivos 2568, p. 406; 1120, p. 264; 1858, p. 338; 2139, p. 366 y 4157, p. 561.

18. Encinas 2008b, asiento 2524, p. 402; Zafra/Crego/Heredia, 1989, p. 92.

19. Encinas 2008b, asiento 2408, p. 391; Latorre/Martínez/LLano, 2010, pp. 93-106, y Castillo Ferrer, 2012, pp. 335-336 y 2013, pp. 437-450.

y especialistas en artes aplicadas o restauración que alcanzaron algún reconocimiento, muchas veces ya tras su repatriación. Fueron trayectos formativos y de desarrollo creativo como el Manuel Balsa Bermejo «El Ruso» (Gijón, 1925-Bilbao, 2010), formado en la Escuela de Bellas Artes de Leningrado y que trabajó como pintor en Schólkovo antes de repatriarse en 1956. Expuso luego en diversas galerías de Gijón, Barcelona, Madrid y Bilbao, ciudad esta última donde se estableció y se convirtió en un reconocido profesor de dibujo y pintura en el Museo de Reproducciones²⁰. Igualmente ocurre, pero de un modo más lineal y en el marco soviético, con el pintor Alfredo Bilbao Muñoz (Bilbao, 1929), formado en la Escuela de Bellas Artes de Moscú y trabajador como dibujante en aquella capital²¹, o con Rafael García Díez (Baracaldo, 1923-Moscú, 1989) [Fig. 48], también dibujante y pintor en Moscú, aunque con un pequeño período como traductor en Cuba²².

Diferente fue, no obstante, el itinerario seguido por el pintor Jesús Díaz García «Zuco» (Sama de Langreo, 1927-Madrid, 2010), uno de los jóvenes que asimismo recibió las orientaciones del escultor español Alberto Sánchez. En Moscú estudió desde 1946 artes plásticas y aplicadas en la Escuela Superior de Bellas Artes y Artes Aplicadas Strógonov; luego completó sus estudios en la Escuela de Bellas Artes y Artes Aplicadas Barón Stiglich de Stalingrado y conseguiría el título de profesor de Dibujo y Pintura, especializándose en pintura mural y mosaico. Esta formación le permitió realizar mosaicos, vidrieras y cerámicas para el metro de Leningrado y entrar a trabajar en el Instituto de Diseño de Empresas Comerciales de esa misma ciudad.

20. Encinas 2008b, asiento 439, p. 198; Elejabeitia, Guillermo: «Manuel Balsa “El Ruso”», *El Correo Digital*, Bilbao, 20-04-2009 y J.M.: «Fallece Manuel Balsa, “El Ruso”, profesor de dibujo en el Museo de Reproducciones», *El Correo Digital*, Bilbao, 07-01-2010.

21. Encinas 2008b, asiento 595, pp. 213-214.

22. Encinas 2008b, asiento 1604, p. 313.

Se repatrió en 1956 y se instaló en Sama de Langreo y, desde 1959, en Madrid. Se especializó, siguiendo su formación, en pintura paisajista, mosaicos y murales, a la vez que realizó diversas exposiciones y colaboró con los pintores asturianos Eduardo Úrculo y Antonio Suárez, que se consideraron sus discípulos. Destacó la realización entre 1957 y 1959, con este último –pronto miembro del grupo El Paso–, de los mosaicos que decoran la fachada y los murales del interior del cine Felgueroso [Fig. 49], de Sama de Langreo, obra del arquitecto asturiano Juan José Suárez Aller. Antonio Suárez, de hecho, que junto al pintor Manuel Rivera (también del grupo El Paso) o el escultor José Luis Fernández compartieron taller con Zuco en Madrid, siempre se sentiría en deuda con él por las novedosas técnicas que le había enseñado en los inicios de la abstracción, aprendidas en Moscú y Stalingrado²³.

Por otro lado, distinto, pero no menos destacable, fue el proceso de otros creadores que se quedaron en la Unión Soviética, como los hermanos Enrique y Conchita Rodríguez Fernández (Bilbao, 1930 y 1934), él formado y especializado en dibujo en el VGIK de Moscú, radicándose luego en Odesa, ella escultora formada en el reputado Instituto Estatal de Arte Vladimir Surikov, instalada en Moscú y aplaudida por piezas como *Las Tres Gracias*²⁴. Incluso también podríamos aludir a artistas ya nacidos y plenamente integrados en el ambiente artístico ruso, como el creador Francisco Infante-Arana (Vasilyevka, región de Saratov, 1943), hijo de padre español exiliado y madre rusa, que empezó a exponer en Moscú desde 1963, participando luego en la fundación del grupo ARG, con el cual comenzó a exponer su obra

23. Castaño, Pablo: «Antonio Suárez aprendió a pintar a lo grande en Sama», *La Nueva España*, Oviedo, 03-11-2013. Encinas 2008b, asiento 1144, p. 267 y Zuco, en <<https://fundacionsegovialobillo.wordpress.com/2012/09/23/jose-diaz-zuco/>> [consulta 12-04-2016]. Encinas 2008b, asiento 1144, p. 267.

24. Encinas 2008b, asientos 3569-3570, p. 502 y sobre Conchita Rodríguez: Zafra/Crego/Heredia, 1989, p. 92.



Fig. 48: Rafael García Díez, dibujando en Moscú. 1952. (Expo. *Los niños de la guerra...*, 2015).



Fig. 49: Cine Felgueroso. Sama de Langreo (1957-1959). Mosaicos de fachada y murales interiores de Zuco y Antonio Suarez.

cinética fuera del país, continuando una larga trayectoria de experimentos con la realidad virtual, en los que se expresará con la pintura, la escultura, el collage y la fotografía como soportes creativos, en una posición ética y estética en la línea de un Malevitch²⁵. Aunque sobre todo hay que recordar de Infante-Arana el sentido crítico con el que participará, junto a otros artistas de su generación, en las décadas de los setenta y ochenta, oponiéndose desde la semiclandestinidad al panorama todavía omnipresente del realismo socialista y sus trabas ideológicas y políticas.

La formación e importancia dada al arte y la creatividad conduciría al surgimiento de otras muchas vocaciones entre aquellos niños llegados a la Unión Soviética²⁶, aunque convendría resaltar, por su abundancia, las orientadas hacia la restauración de pintura, escultura o arquitectura y hacia las artes aplicadas y artesanías. Fue muy frecuente durante los años cuarenta, de hecho, enviar a los jóvenes españoles que salían de las casas infantiles a los centros de estudios artesanales, especialmente los cercanos a Moscú, a Leningrado y a otras grandes ciudades de las cercanías de donde fueron instalados. Así, por ejemplo, pasada la Gran Guerra Patria, una nota firmada por José Antonio Uribes (responsable político del PCE en la URSS entre 1944 y 1948) hablaba en diciembre de 1946 de cuarenta jóvenes en el centro de estudios artesanal nº 2 (Liúblino), de quince en la escuela de artes y oficios en Zagorsk, etc., hasta llegar a un total de trescientos

25. Durozoi, Gerárd (dir.): *Diccionario Akal de arte del siglo XX*, Madrid: Akal, 2007, p. 316.

26. Podrían citarse también los casos de Pablo Chirauce Calleja (Barcelona 1927), que hizo estudios de pintura y se instaló en Francia en 1947; de Luis Fernández Álvarez (Mieres 1925), que estudió en la Academia de Bellas Artes de Tbilisi y fue dibujante en el estudio Gruziafilm; de Basilio Tarrazaga Patón (Madrid, 1928), formado en la Escuela de Dibujo de Moscú y repatriado en 1956; etc. (Véase sobre los citados Encinas, 2008b, asientos 1022, p. 255; 1343, p. 286; 4028, p. 549).

cuanta jóvenes españoles que estaban estudiando en escuelas de artes y oficios. De ellos, cuarenta, lo hacían en cuatro centros de estudios artesanales en Moscú y, doscientos diecinueve, en nueve centros de estudios artesanales de la región de Moscú. Unos meses después, en un informe secreto de marzo de 1947, entre otros datos sobre los españoles que vivían en la URSS, cifrados en 2.352, se indicaba que seguían educándose en casas infantiles quinientos sesenta y nueve niños, que estudiaban en los centros de estudios artesanales y departamentos fabriles trescientas sesenta y cuatro personas, que en los centros de enseñanza superior lo hacían doscientas sesenta y siete y que en las escuelas de artes y oficios eran trescientas setenta y una²⁷.

Ello nos da idea del alto número de aquellos jóvenes exiliados que siguieron este tipo de estudios, pero también sobre que los aprendizajes, lugares de trabajo y trayectorias en relación a las artes aplicadas y las artesanías fueron, en general, muy variados²⁸. Un buen ejemplo, por lo representativo y característico, es el de los jóvenes que realizaron estudios y fueron formados en la escuela de técnicas artesanales de la ciudad de Zagorsk (hoy Sérguiev Posad), localidad monástica y

27. Elpátievsky, 2008, pp. 177-182.

28. Tal son los casos, entre muchos otros, pero que podrían citarse como ejemplos, de Juan Suárez Natoli (Trubia, 1923), técnico de pintura y dibujante en el taller de pintura Feodóskino antes de su repatriación en 1956; Antonio Montilla Medel (Barcelona, 1926), formado en la Escuela de Artes y Oficios y trabajador como pintor estuquista en Podolsk; Luis Mocorroa Echevarría (San Sebastián, 1927-Moscú, 1985), formado en la Escuela de Artes y Oficios de Moscú y especializado en modelos de maquetas y trabajos de cartolitografía; Antonio González Lobo (Oviedo, 1925), que desde 1964 trabajó en Kiev como dibujante en una fábrica de porcelanas; Carmen Celis Mesas (Bilbao, 1928-1991), que trabajó en Moscú de dibujante restauradora; Emilio Rodríguez García (Santurce, 1927), formado en la Escuela de Artes y Oficios de Moscú, marmolista y restaurador de monumentos; los hermanos Marcelino y Víctor Vega Martínez (Gijón, 1923 y 1926), también formados en la Escuela de Artes y Oficios de Moscú y repatriados en 1956; etc. (Véase Encinas 2008b, respectivamente asientos 4005, p. 546; 2850, p. 432; 2797, p. 427; 1923, p. 345; 873, p. 241; 3577, p. 503 y 4188-4189, p. 564).

cercana a Moscú, con una gran tradición en la dedicación a la pintura y los iconos rusos, los objetos litúrgicos y las artes populares. Allí comenzaron su formación restauradores de pintura o escultura como los hermanos Luis y Manuel Piedra García (Portugalete 1930 y 1929), que luego se encargaron de la restauración de la muralla del Kremlin de Moscú. También Ángel Jodrá Núñez (Baracaldo 1929), restaurador en Moscú antes de su repatriación en 1956; Dionisio García Zapico (Gijón 1930), que aprendió restauración y pintura en las escuelas de Zagorsk, Kalinin y Moscú; Begoña Lezameta Echano (Bilbao 1928), que trabajó en Rostov; Luis Palacios Fernández (Sama 1928-Moscú 1981), pintor-decorador y pulidor de piedra, o Tomás Sáez Hernández (Ávila 1929), especializado en la piedra y la restauración de museos y que se repatrió en 1956²⁹. Una formación la suya, en cualquier caso, de la que, a partir de mediados de los años cincuenta, con los abundantes regresos de estos jóvenes, pese a que no fueron nada fáciles las condiciones halladas y en muchos casos se produjera el retorno a la Unión Soviética³⁰, también se beneficiaría el desarrollo artístico y artesanal de España.

VI

EL ASIDERO DE «LO ESPAÑOL». A MODO DE EPÍLOGO

29. Véase sobre ellos Encinas 2008b, asientos respectivos 3299-3300, p. 475; 2225, p. 374; 1766, p. 330; 2330, p. 383; 3099 p. 456 y 3736, p. 520.

30. Sobre estos costosos retornos véanse: González Martínez, 2003, pp. 75-100 y Aguirre Herráinz, Pablo: «¿Extraños en casa? El retorno a España de los “niños de la guerra” repatriados desde la URSS (1956-1957)», *Revista Historia Autónoma*, nº 7, Madrid, 2015, pp. 127-139.

EN medio de una creciente concienciación y activación del compromiso socio-político, entre 1925 y 1936, aproximadamente, se desarrolló en España una década cultural y artística fecundísima, cuya inmediata proyección, sus posibles direcciones y su futura fortuna sin duda fueron alteradas y quedaron distorsionadas y sin resolver a causa del estallido de la guerra civil y sus consecuencias posteriores. Durante los períodos bélicos español y mundial, la concienciación y el compromiso citados aumentaron extraordinariamente en los artistas, en sus producciones artístico-culturales y en sus aplicaciones políticas y combativas; y, como corolario para los vencidos, quedó el recurso al desplazamiento y al exilio, desarrollados en el exterior o en el interior.

Los que forzados por la situación marcharon fuera o propiamente al exilio, si reservamos el término que viene imponiéndose de *insilio* para la situación de los inadaptados del interior, se hallaron entonces desplazados de su entorno y habitando otras realidades, lo que también hizo variar y adaptar sus creaciones y sus posibles aplicaciones a las nuevas circunstancias. Durante largos años, por tanto, el quehacer creativo y vivencial de un gran número de artistas españoles, especialmente de los más avanzados y comprometidos con ideales éticos y políticos, que fue entre quienes el fenómeno de este exilio proliferó

más claramente, quedaría condicionado por esas nuevas realidades y circunstancias. Pronto surgiría entre este arte y estos artistas desplazados, exiliados allende las fronteras de su país, la nostalgia del entorno y solar abandonados, unida a la puesta en valor de las señas de identidad originarias, propias; especialmente cuando más grande fue el desajuste entre las expectativas y la realidad encontrada, cuando más costosa se hizo la adaptación por la lejanía de la tierra, el idioma y las costumbres. Con ello apareció en la creatividad de estos artistas desplazados, en tiempos e intensidades variables según el medio, el momento y las circunstancias, la mirada y actuación sostenedora de los valores vernáculos, el asidero de «lo español» para combatir el exilio, el desplazamiento.

El apoyo de países como México y la Unión Soviética a la causa republicana durante el conflicto bélico español, abrió unas expectativas en los sectores de la cultura y el arte que iban a encontrarse con una realidad muy diferente cuando los protagonistas del exilio las intentarían llevar a la práctica. Y es que, como hemos querido comenzar contraponiendo al principio de estas páginas, más allá de las proximidades ideológicas, la adaptación en uno u otro país contaban con un punto de partida muy desigual en cuanto al conocimiento y las afinidades histórico-culturales y socio-políticas que podían facilitar el acomodo.

El proceso de conocimiento y conexión cultural entre España y la Unión Soviética había empezado tarde y siempre mediatizado por la política y la propaganda. La llegada de la II República y el establecimiento de relaciones diplomáticas entre ambos países, aceleró el proceso y permitió el surgimiento de diferentes asociaciones pro-soviéticas de artistas, escritores e intelectuales. La Revolución de Asturias de 1934 implicó la dispersión de los promotores de estas agrupaciones y sus actuaciones y puso fin a esta etapa de primeros contactos, que fundamentalmente sirvió para identificar a los artistas, escritores e intelectuales con simpatías hacia el mundo soviético. Desde 1935, sin

variar el compromiso y la autopercepción combativa del artista y el intelectual, mientras se iban asumiendo las directrices del realismo socialista, también fue variando para ellos el fundamento al que debían servir y poner a disposición su obra, que fue pasando de la revolución al antifascismo y, con ello, abriendo la puerta a nuevos creadores e intelectuales, que sumarían esfuerzos en la coalición de izquierdas que sería el Frente Popular. Su victoria en las elecciones de febrero de 1936, permitió el inicio de la reconstrucción de las estructuras a partir de la primera etapa de contactos, rota en 1934, y de los intelectuales, escritores y artistas agregados con la ampliación de la nueva visión política y propagandista.

La guerra que sobrevino tras la sublevación militar de cinco meses después y el apoyo que prestó entonces la URSS a la causa republicana, no solo radicalizaron muchas de las posturas de estos creadores y pusieron más a punto –en práctica, de facto– su producción para la agitación y la propaganda, sino que, sobre todo, contribuyeron al acercamiento de relaciones político-culturales con el citado país y a la idealización de los beneficios y mejoras que la Unión Soviética había conseguido con la implantación de la revolución socialista. Estas expectativas estuvieron luego muy presentes en aquellos que, para su exilio, eligieron la URSS y pudieron pasar a formar parte del selecto contingente de españoles desplazados que aceptaron las autoridades del país. Es por ello que, en nuestro análisis precedente, se ha querido exponer con cierto detenimiento cómo prosperaron las agrupaciones, medios propagandísticos y actividades pro-soviéticas entre los artistas españoles –y los escritores e intelectuales compañeros de viaje– que participaron activa e ilusionadamente –primero– en la construcción de la joven II República Española y –luego– en su defensa, predisponiéndoles al acercamiento a la URSS, donde acabarían algunos de ellos.

La situación político-social en la Unión Soviética, dominada por las imposiciones del PCUS y la afirmación de Stalin en el poder, y la

supeditada situación artística, marcada por el pleno sometimiento del arte a la ideología del Estado, no iban a ser las idóneas, sin embargo, para que se desarrollan allí, en la forma esperada, las inquietudes creativas que portaban los idealistas creadores españoles que fueron acogidos en el país. Parecían haber llegado en la etapa de los más burocráticos y compactos hielos, de la introversión, del repliegue cultural y creativo. Aunque en un tono crítico bastante comedido y rebajado, de ello y de la situación concreta de algunos artistas hablaron varios viajeros –escritores y artistas comprometidos fundamentalmente– llegados a la URSS. Sobre todo abundaron, entre estos visitantes, exiliados españoles asentados en otros lugares y extranjeros al tanto de los avances artísticos de la España de los años treinta, casi todos ellos conocedores de la obra previa del escultor y escenógrafo Alberto Sánchez, convertido para la mayoría en su principal referencia y punto de contraste en sus comentarios. Así, nos hemos querido hacer eco en estas páginas de tales visitas y comentarios, por cuanto a grandes trazos visualizan algunos aspectos de una situación que, intencionadamente, se quiso edulcorar de cara al mundo occidental.

Por otro lado, dadas las características de este exilio en tierras soviéticas y sus integrantes, con tan caudaloso contingente de niños y jóvenes y sus grandes necesidades formativas y de mantenimiento de la identidad española, el papel de los artistas y creadores españoles arribados con experiencia o luego formados en el país, resultaría de gran importancia para mantener el arraigo y propiciar el conocimiento de la cultura española entre ellos y entre el público soviético. De este modo, junto a la creciente añoranza de España que se instaló entre la generación adulta –añoranza potenciada por las dificultades de adaptación, las restricciones en la labor profesional y en los caminos estéticos y los acontecimientos históricos que frenaban los regresos–, su impulso de la presencia de «lo español» como factor reconocible y referencial en la producción artística y las actuaciones creativas fo-

mentadas con carácter rememorador resultaron un asidero esencial para superar la lejanía del medio geográfico y socio-cultural.

Fueron de gran importancia para empezar a reconstruir y desarrollar la identidad y cultura española en la URSS, cuando se pudo tras la Segunda Guerra Mundial, los clubes o centros culturales que surgieron siguiendo el modelo soviético; espacios que tuvieron a Moscú como principal núcleo de cohesión, referencia y conexiones y ofrecieron cauces de desarrollo colectivo y agrupación a la creación e identidad españolas. Fue el caso desde 1946 del Club Español (o Club Chkalov) y del Centro Español a partir de 1966, ambas entidades impulsoras de numerosas y variadas actividades artísticas tendentes a promocionar el conocimiento de lo español y mantener el arraigo.

Este sello español, inicialmente, también interesó a la escena artística soviética e hizo acto de presencia en alguna exposición colectiva impulsada por la unión profesional correspondiente, como fue la celebrada en 1940 en el Museo de Arte Occidental Moderno de Moscú, que congregó a los artistas plásticos Alberto Sánchez, José Sancha y Julián Castedo, y que dejaría un interesante rastro en los museos soviéticos. Sin embargo, en cuanto a las limitaciones profesionales, clara y tempranamente se aprecian en las sufridas por los arquitectos Manuel Sánchez Arcas y Luis Lacasa, a quienes, pese al amparo de la Academia de Arquitectura de Moscú, no se les reconocieron sus credenciales profesionales y la práctica laboral les vino a estar cerrada. Tuvieron, pues, que reorientarse esencialmente hacia el campo teórico o adaptarse a necesidades coyunturales y colaboraciones en proyectos amplios firmados por arquitectos soviéticos, bien que merecería la pena profundizar tanto en estas colaboraciones como en sus escritos y aportes teóricos, además de en su presencia en concursos como el de reconstrucción de Stalingrado.

En general, no obstante, la aludida línea de arraigo e interés por lo español, pronto hubo de replegarse a las trayectorias más o menos

individuales de los citados creadores y otros menos conocidos de su generación, quedando lo colectivo confinado a las propias instituciones creadas por los exiliados. Las ocasiones de acceder al panorama artístico soviético portando un nombre propio fueron, en general, escasas y puntuales, tanto para el caso de las exposiciones individuales de artes plásticas, como en cuanto a la diversidad de realizaciones de la escena o el cine; aunque cuando se hicieron realidad las propuestas solió ser vinculado a la presencia de temáticas españolas o con el asomo de factores y sentimientos de esa identidad.

Se darán así trayectorias inundadas por la inadaptación y la nostalgia como la de Alberto Sánchez, el artista español de más reconocimiento internacional de los exiliados en la URSS, adonde arribó en 1938 como profesor de dibujo de los niños evacuados y pronto hubo de interrumpir su rica línea española de avances hacia un surrealismo vernáculo. Su nueva trayectoria, en la que siempre logró mantener y transmitir las señas de identidad y las raíces culturales de su país, quedó mediatizada por la propia evolución política soviética, distinguiéndose una primera etapa bajo el signo estalinista y principalmente dominada en el toledano por sus experiencias escenográficas y, tras el XX Congreso de 1956 y el inicio de la «desestalinización», una segunda etapa –más aperturista y que alcanzaría hasta su muerte– protagonizada por un eufórico retorno a la escultura, en el que también aparecerá el diálogo con el entorno anfitrión.

Fueron diferentes los trayectos del pintor José Sancha, de corta estancia en la URSS ante su militarización y entrada en el ámbito del espionaje, aunque provechosa en cuanto al avance en su experiencia escenográfica, luego continuada en su trayectoria profesional fuera del país; y el de Julián Castedo, con un recorrido previo dentro de la figuración y los géneros pictóricos clásicos que le haría conectar bien con los requisitos realistas de la nueva escena artística soviética en la que se instaló. Ninguno de estos desplazados artistas, sin embargo, llegó

a perder sus señas de identidad españolas en su producción soviética, mientras que, por el contrario, desde muy pronto quisieron y supieron transmitir las y ponerlas en valor en el país que los acogió.

Los mundos soviéticos de la escena y el cine y de la arquitectura y el urbanismo, con sus posibilidades colectivas, previamente a este exilio habían figurado entre los estímulos más notables elogiados por los críticos y que más habían atraído la atención de los jóvenes artistas españoles de los años treinta sobre el desarrollo artístico y programático de la URSS. Algunos de los creadores exiliados, como Alberto Sánchez o José Sancha, llegaron al país con expectativas formativas en este terreno que, en algún modo, el toledano logró proseguir y convertir allí en experiencias artísticas a las que acercó su especial visión y estética de lo popular español. Otros, como los arquitectos citados, hubieron de abandonar la práctica profesional y limitarse a un campo teórico de cuya difusión e influencia sabemos poco. No obstante, lo que si podemos constatar es que, la preferencia y la formación en estos campos soviéticos que atrajeron a los artistas españoles, renacerían en muchos de los componentes de la joven generación española que, con vocación creativa, formó parte sustancial de este exilio.

Y es que no tardarían en sumarse al camino creativo y artístico los aportes en esta línea del relevo generacional que se fue produciendo desde comienzos de los años cincuenta, cuando accedieron al mundo profesional y laboral unos jóvenes exiliados muy bien formados en áreas como la arquitectura, la construcción y el urbanismo; la dirección y escenografía de teatro y danza; la música y la coreografía; el mundo del cine, su producción y promoción; las artes plásticas y el diseño; el ámbito de la restauración pictórica, escultórica o arquitectónica o la diversidad de las artes aplicadas y artesanías. Una diversificada formación creativa y profesional, por tanto, adquirida por estos jóvenes españoles en tierras soviéticas, que, a la larga, tras las amplias repatriaciones iniciadas en 1956, también terminarían acercando a la

España del momento variadas experiencias artísticas y creativas del país que los había acogido, revirtiendo muy positivamente en el enriquecimiento de su desarrollo artístico y profesional.

El arte y los artistas desplazados al país de los sóviets, así, pese a los tiempos de heladas, también encontraron cauces y vías en los deshielos. De modo que, aunque en muchos casos lo hicieran ya a través de las jóvenes generaciones a las que inculcaron los valores artísticos y culturales españoles, nuestros protagonistas desplazados no retornaron ya a su país con las manos vacías, sino cargados de formación, conocimientos diferentes o complementarios y posibilidades de transmisión e intercambio.

BIBLIOGRAFÍA

- ABRIL, Manuel (27-03-1932): «Exposición Castedo», *La Voz*, nº 69, Madrid, p. 8.
- AGUILERA, Emiliano M. (08-08-1934): «Notas de arte. Dibujos contra la guerra y el fascismo», *El Socialista*, Madrid, p. 4.
- AGUIRRE HERRÁINZ, Pablo (2015): «¿Extraños en casa? El retorno a España de los “niños de la guerra” repatriados desde la URSS (1956-1957)», *Revista Historia Autónoma*, nº 7, Madrid, pp. 127-139.
- ALBERTI, Rafael (22-07-1933): «Noticiario de un poeta en la URSS. A Moscú», *Luz*, Madrid, p. 8.
- . (26-07-1933): «Noticiario de un poeta en la URSS. Moscú», *Luz*, Madrid, p. 9.
- . (28-07-1933): «Noticiario de un poeta en la URSS. Los escritores», *Luz*, Madrid, p. 9.
- . (01-08-1933): «Noticiario de un poeta en la URSS. El poeta Stvetlov, cosaco de Ucrania», *Luz*, Madrid, p. 8.
- . (08-08-1933): «Noticiario de un poeta en la URSS. Fábricas y crematorios», *Luz*, Madrid, p. 9.
- . (14-04-1985): «Algo sobre mi amistad con Alberto y su obra», *El País*, Madrid.

- . y otros (1970): *Alberto (1951-1962)*, (cat. expo.), Madrid: Dirección General de Bellas Artes.
- ALEXEEVA, Olga (2012): «Los desconocidos dibujos políticos de Alberto Sánchez», en Jordana Mendelson (comisaria): *Encuentros con los años treinta*, (cat. expo.), Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/La Fábrica, pp. 337-341.
- . (2015): «De la escultura a la escenografía. Los primeros años de Alberto Sánchez en la URSS», en Gutmaro Gómez Bravo y Rubén Pallol (eds.): *Actas del Congreso Posguerras. 75 aniversario del fin de la guerra española*, [CD-Rom], Madrid: Editorial Pablo Iglesias, pp. 1-17.
- ALIX, Josefina (1987): *Pabellón Español, Exposición Internacional de París 1937*. Madrid: Ministerio de Cultura [Exposición: CARS, VI/IX-1987].
- ALTED, Alicia (2002): «El exilio español en la Unión Soviética», *Ayer*, nº 47, Madrid, pp. 129-154
- . (2005): *La voz de los vencidos: el exilio republicano de 1939*, Madrid: Ed. Aguilar.
- . y LLUSIA, Manuel (dirs.) (2003): *La cultura del exilio republicano español de 1939. Actas del Congreso Internacional: 60 años después*, vol. 2, Madrid: UNED.
- . ; NICOLÁS, M. Encarna; GONZÁLEZ, Roger (1999): *Los niños de la guerra de España en la Unión Soviética. De la evacuación al retorno (1937-1999)*. Madrid: Fundación Francisco Largo Caballero.
- ÁLVAREZ LOPERA, José (1990): «Arte para una guerra. La actividad artística en la España republicana durante la guerra civil», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. III, nº 5, Madrid, enero-junio, pp. 117-163.
- ANTOLÍN, Enriqueta (27-06-2001): «Entrevista. El regreso de mi padre ha sido triunfal», *El País*, Madrid.
- ARACELI, Gabriel (18-11-1936): «La hora rusa de Madrid. En el aniversario de la Revolución Soviética», *Mundo Gráfico*, nº 1307, Madrid, p. 8.
- ARAGON, Louis (31-01-1952): «Réflexions sur l'art soviétique (II): Il y a des sculpteurs à Moscou», *Les Lettres Françaises*, nº 399, París, p. 1.

- ARANA, José M. (11-07-1937): «Los artistas que no le vuelven la cara a la guerra. El escultor gallego *Compostela* lleva a los frentes su gubia como un arma», *Crónica*, nº 400, Madrid, p. 10.
- ARANTZIBIA, Iratxe de (2006): «Gerardo Viana», *Danza en escena*, nº 14, Logroño, octubre-diciembre, pp. 6-9.
- ARCE, Manuel (2009): *Memorias de Rusia: vivencias de un «niño de guerra»*, Madrid: Editorial Multipress.
- . (2015): «Universitarios españoles, niños de la guerra», en Juan Barceló (comisario): *Los niños de la guerra cuentan su vida, cuentan su historia*, (cat. expo.), Moscú: Asociación Archivo, Guerra y Exilio, pp. 9-10.
- ARIAS DE COSSÍO, Ana y MURGA CASTRO, Idoia (2015): *Escenografía en el exilio republicano de 1939. Teatro y danza*, Sevilla: Renacimiento.
- ARTE DE CLASE... (05-09-1934): «Arte de clase. La Exposición de carteles y dibujos contra la guerra y el fascismo», *Heraldo de Madrid*, Madrid, p. 5.
- ARTÍS-GENER, Avellí (1978): *La diáspora republicana*, Barcelona: Plaza & Janes.
- ATENEO... (28-10-1933): «Ateneo de Madrid. Sección de Artes Plásticas», *La Libertad*, Madrid, p. 9.
- . (04-05-1934): «Ateneo de Madrid. Sección de Artes Plásticas», *La Libertad*, Madrid, p. 5.
- AUB, Max (02-08-1933): «El teatro en Rusia. Cifras», *Luz*, Madrid, p. 6.
- . (03-08-1933): «El teatro en Rusia. Cifras. Conclusión», *Luz*, Madrid, p. 6.
- . (15-08-1933): «El teatro en Rusia. Las obras, el montaje y el público», *Luz*, Madrid, p. 6.
- . (19-08-1933): «El teatro en Rusia. Breve historia de Stanislavski», *Luz*, Madrid, p. 6.
- . (23-08-1933): «El teatro en Rusia. Las almas muertas», *Luz*, Madrid, p. 6.
- . (26-08-1933): «El teatro en Rusia. El tren blindado número 14-69», *Luz*, Madrid, p. 6.

- . (30-08-1933): «El teatro en Rusia. Un drama revolucionario», *Luz*, Madrid, p. 6.
- AZNAR SOLER, Manuel (1985): «*Nueva Cultura*, revista de crítica cultural», *Debats*, nº 11, Valencia, pp. 6-20.
- . (1993): *Max Aub y la vanguardia teatral: escritos sobre teatro 1928-1938*, Valencia: Universitat de València.
- . (1999): «Teatro, literatura y cultura del exilio republicano español en la Unión Soviética (1939-1949)», *Exils et migrations ibériques*, nº 6, París, pp. 61-76.
- . (2010): *República literaria y Revolución (1920-1939)*, Sevilla: Renacimiento.
- . y LÓPEZ GARCÍA, José Ramón (eds.) (2011): *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*, Sevilla: Renacimiento-GEXEL.
- BADÍA, Francisco (1966): «Sobre un libro dedicado al escultor y pintor Alberto», *Realidad*, nº 9, Roma, abril, pp. 138-139.
- BARCELÓ, Juan (comisario) (2015): *Los niños de la guerra cuentan su vida, cuentan su historia*, (cat. expo.), Moscú: Asociación Archivo, Guerra y Exilio.
- BARDASANO RUBIO, José Luis (2010): «La obra de la familia Bardasano en el exilio de México», en Miguel Cabañas Bravo, Dolores Fernández Martínez, Noemi de Haro García e Idoia Murga Castro (coords.): *Analogías en el arte, la literatura y el pensamiento en el exilio español de 1939*, Madrid: CSIC, pp. 155-161.
- BAZÁN, Armando (1935): «Reseña del Congreso», *Nueva Cultura*, nº 5, Valencia, junio-julio, pp. 2-4.
- BERGAMÍN, José y otros (19-11-1936): «A los intelectuales antifascistas del mundo entero», *El Sol*, nº 6009, Madrid, p. 2.
- BOLESLAVSKAIA, B. (23-10-1937): «El teatro en Moscú», *Estampa*, nº 508, Madrid, pp. 8-9.
- BONET, Juan Manuel (1999): *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*, Madrid: Alianza Editorial.
- . (2001): «Alberto y Raúl González Tuñón», en Jaime Brihuega y Concepción Lomba (dirs.): *Alberto 1895-1962*, (cat. expo.), Madrid: MN-CARS/Aldeasa, pp. 139-146.
- BOZAL, Valeriano (1965): «El escultor Alberto Sánchez», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 189, Madrid, septiembre, pp. 313-326.
- BRANCIFORTE, Laura (2011): *El Socorro Rojo Internacional en España (1923-1939). Relatos de la solidaridad antifascista*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- BRIHUEGA, Jaime (comisario) (1997): *Alberto Sánchez, 1895-1962. Dibujos*, (cat. expo.), Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao.
- . (dir.) (2009): *Después de la alambrada. El arte español en el exilio, 1939-1960*, (cat. expo.), Madrid, SECC-Universidad de Zaragoza.
- . y LOMBA, Concepción (dirs.) (2001): *Alberto 1895-1962*, (cat. expo.), Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/Aldeasa.
- . y SÁNCHEZ, Alcaén (eds.) (2005): *Memoria rusa de España. Alberto y El Quijote de Kózintsev*, (cat. expo.), Madrid: SECC/E.P. Don Quijote/Fundación Rafael Botí.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel (1997): «Margarita Nelken, una mujer ante el arte», en *La mujer en el arte español*, Madrid: Alpuerto-CSIC, pp. 463-484.
- . (2001): *El arte posicionado. Pintura y escultura fuera de España desde 1929*, Madrid: Espasa Calpe (Col. «Summa Artis», vol. 48).
- . (2005): *Rodríguez Luna, el pintor del exilio republicano español*, Madrid: CSIC.
- . (2007a): *Exilio e interior en la bisagra del Siglo de Plata español*, León: Ayuntamiento de Astorga.
- . (2007b): *Josep Renau. Arte y propaganda en guerra*, Madrid: Ministerio de Cultura.
- . (2009): «De la alambrada a la mexicanidad. Andanza y cerco del arte español del exilio de 1939 en tierras aztecas», en Jaime Brihuega (dir.), *Después de la alambrada. El arte español en el exilio, 1939-1960*, Madrid: SECC/Universidad de Zaragoza, pp. 34-74.

- . (2010): «Quijotes en otro suelo, artistas españoles exiliados en México», en Miguel Cabañas, Dolores Fernández, Noemi de Haro, Idoia Murga (coords.): *Analogías en el arte, la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939*, Madrid: CSIC, pp. 25-50.
- . (2011): «Miguel Prieto y la escenografía en la España de los años treinta», *Archivo Español de Arte*, nº 336, Madrid, octubre-diciembre, pp. 355-378.
- . (2014a): «Don Quijote entre los artistas del exilio», *eHumanista/Cervantes*, nº 3, Santa Barbara (California), pp. 419-449.
- . (2014b): «México, refugio de los artistas españoles del exilio de 1939», en Elena Horz (ed.): *Pinceladas. Dos raíces, dos tierras, dos esperanzas*, México D.F.: Horz Asociados, pp. 36-70.
- . (2016): «La Sota de Diamantes. Hacia una historia de las vanguardias rusas» (crónica), *Archivo Español de Arte*, nº 355, Madrid, julio-septiembre, pp. 338-339.
- . FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Dolores; DE HARO GARCÍA, Noemi; MURGA CASTRO, Idoia (coords.) (2010): *Analogías en el arte, la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939*, Madrid: CSIC.
- CAMPO BAEZA, Alberto (1982): *La arquitectura racionalista en Madrid*, (tesis doctoral), Madrid: ETSAM.
- . (2003): «Una arquitectura limpia. La arquitectura de Sánchez Arcas», en Carlos Sambricio (ed.), *Manuel Sánchez Arcas. Arquitecto*, Barcelona: Caja de Arquitectos, pp. 132-143.
- CARNÉS, Luisa (13-II-1937): «Valencia envía su arte a la URSS», *Estampa*, nº 511, Madrid, p. 13
- CARREÑO, Francisco (1937): «Elementos para una plástica teatral española», *Nueva Cultura*, (año 3) nº 2, Valencia, abril 1937, p. 15
- CASTAÑO, Pablo (03-II-2013): «Antonio Suárez aprendió a pintar a lo grande en Sama», *La Nueva España*, Oviedo.
- CASTILLO FERRER, Carolina (2011): «El exilio republicano adulto en la Unión Soviética: legado cultural en la segunda generación», en Manuel

- Aznar y José Ramón López (eds.): *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*, Sevilla: Renacimiento-GEXEL, pp. 255-262.
- . (2012): «Vicente Pertegaz y el cine en el exilio soviético», en María Pilar Rodríguez Pérez (ed.): *Exilio y cine*, Bilbao: Universidad de Deusto, pp. 331-337.
- . (2013): *El exilio literario español de 1939 en la Unión Soviética: el traductor Vicente Pertegaz*, (tesis doctoral), Granada: Universidad de Granada.
- CHEMBERDJÍ, Valentina (2009): *Lina Prokófiev. Una española en el gulag*, Madrid: Siglo XXI.
- CLAUSURA... (16-08-1934): «Clausura del ciclo de conferencias de la AEAR. La de Margarita Nelken constituyó una gran jornada socialista», *El Socialista*, Madrid, p. 4.
- CÓMO HA CELEBRADO... (18-II-1936): «Cómo ha celebrado Barcelona el Aniversario de la Revolución Soviética» (Reportaje gráfico de Torrents y Merletti, hijo), *Mundo Gráfico*, nº 1307, Madrid, pp. 2-3.
- CORTÉS, Joan (27-02-1936): «Julián Castedo», *Mirador. Semanari de Literatura, Art i Política*, nº 367, Barcelona, pp. 7-8.
- CORRAL, Pedro (2005): *Si me queréis escribir. La batalla de Teruel*, Barcelona: Mondadori.
- CORRESPONSAL (1958): «Noticias de la URSS. Un Club Español en Moscú», *Boletín de Información. Unión de Intelectuales Españoles*, nº 6, México D.F., julio, pp. 27-28.
- COSMOS (09-II-1937): «Una carroza alegórica», *Solidaridad Obrera*, nº 1727, Barcelona, p. 4.
- DECLARACIÓN... (01-05-1933): «Declaración de principios», *Adelanto de la revista Octubre*, Madrid, s./p.
- DEL ASALTO... (27-08-1934): «Del asalto al Ateneo de Madrid», *La Voz*, Madrid, p. 4.
- DETENCIÓN... (27-08-1934): «Detención de los autores del asalto al Ateneo», *Luz*, Madrid, p.13.

DIÉGUEZ PATAO, Sofía (1997): *La generación del 25. Primera arquitectura moderna en Madrid*, Madrid: Cátedra.

—. (2009): «Lejos. Espacios construidos en el exilio», en Jaime Brihuega (dir.): *Después de la alambrada. El arte español en el exilio, 1939-1960*, Madrid: SECC-Universidad de Zaragoza, pp. 300-311.

DILIGENCIAS... (11-08-1934): «Diligencias sobre el asalto al Ateneo», *Luz*, Madrid, p. 5.

DOMINGO CUADRILLERO, Jorge (2011): «Francisco Martínez Allende y su labor teatral en Cuba», en Manuel Aznar Soler y José Ramón López García (eds.): *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*, Sevilla: Renacimiento-GEXEL, pp. 877-885.

DUROZOI, Gerárd (dir.) (2007): *Diccionario Akal de arte del siglo XX*, Madrid: Akal.

EGIDO LEÓN, María Ángeles (1988): «Del paraíso soviético al peligro marxista. La Unión Soviética en la España republicana (1931-1936)», *Cuadernos de Historia Contemporánea*, nº 10, Madrid, pp. 139-154.

EL ATENEO... (09-08-1934): «El Ateneo, asaltado por un grupo de fascistas», *Heraldo de Madrid*, Madrid, p. 13.

EL ATRACO... (11-08-1934): «El atraco de los fascistas al Ateneo», *El Socialista*, Madrid, p. 3.

EL CICLO... (12-08-1934): «El ciclo de conferencias de la AEAR, en el Ateneo», *El Socialista*, Madrid, p. 5.

—. (13-08-1934): «El ciclo de conferencias de la AEAR», *Luz*, Madrid, p. 3.

—. (15-08-1934): «El ciclo de conferencias de la AEAR. La de Margarita Nelken», *El Socialista*, Madrid, p. 5.

EL ÉXITO... (18-08-1934): «El éxito del ciclo de conferencias de la Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios», *Heraldo de Madrid*, Madrid, p. 2.

EL HOMENAJE... (10-11-1937): «El homenaje de Madrid a la URSS en el XX Aniversario de la Revolución Soviética», *Mundo Gráfico*, nº 1358, Madrid, p. 1.

EL JOVEN... (17-10-1937): «El joven escultor Clemente Caramazana», *Crónica*, nº 415, Madrid, p. 8.

EL SUCESO... (26-08-1934): «El suceso del Ateneo. Tres asaltantes detenidos», *La Libertad*, Madrid, p. 7.

ELEJABEITIA, Guillermo (20-04-2009): «Manuel Balsa “El Ruso”», *El Correo Digital*, Bilbao.

ELORZA, Antonio; BIZCARRONDO, Marta (1999): *Queridos camaradas. La Internacional Comunista y España, 1919-1939*, Barcelona: Planeta.

ELPÁTIEVSKY, Andrey (2008): *La emigración española en la URSS. Historiografía y fuentes, intento de interpretación*, (ed. A. Encinas), Madrid: Exterior XXI.

EN EL XX... (17-10-1937): «En el XX Aniversario de la Revolución rusa. La ofrenda del pueblo español a la URSS», *Crónica*, nº 415, Madrid, p. 5.

EN FAVOR... (01-05-1933): «En favor de nuestros camaradas. Protestamos contra la barbarie fascista que encarcela a los escritores alemanes», *Adelanto de la revista Octubre*, Madrid, s./p.

EN LA EXPOSICIÓN... (02-08-1934): «En la Exposición de dibujos contra la guerra y el fascismo. Una conferencia de María Teresa León», *El Socialista*, Madrid, p. 2.

—. (04-08-1934): «En la Exposición de dibujos contra la guerra y el fascismo. Una conferencia del dibujante Puyol», *El Socialista*, Madrid, p. 3.

—. (05-08-1934): «En la Exposición de dibujos contra la guerra y el fascismo. El fascismo contra la cultura», *El Socialista*, Madrid, p. 2.

—. (10-08-1934): «En la exposición de dibujos contra la guerra y el fascismo. Conferencia de Arturo Perucho», *Heraldo de Madrid*, Madrid, p. 14.

EN LA EXPOSICIÓN DE DIBUJOS... (10-08-1934): «En la Exposición de dibujos contra la guerra y el fascismo. Una conferencia de Arturo Perucho», *El Socialista*, Madrid, p. 2.

EN LA EXPOSICIÓN DE DIBUJOS CONTRA... (10-08-1934): «En la Exposición de dibujos contra la guerra. Los imitadores de Hitler y Roehm cometen un atraco», *El Socialista*, Madrid, p. 4.

EN ESTOS DÍAS... (03-II-1937): «1917-1937. En estos días en que se celebra el XX Aniversario de la nueva vida rusa», *Mundo Gráfico*, nº 1357, Madrid, p. 1.

ENCINAS, Ángel Luis (2008a): «Breves impresiones de la historia contemporánea de las relaciones hispano-rusas y de mi estancia en la URSS (a modo de prólogo)», en Andréy Elpátievsky: *La emigración española en la URSS. Historiografía y fuentes, intento de interpretación*, Madrid: Exterior XXI, pp. 9-20.

—. (2008b): *Fuentes históricas para el estudio de la emigración española a la URSS (1936-2007)*, Madrid: Exterior XXI.

ERDOCIA CASTILLEJO, Carolina (coord.) (2015): *Artea eta erbestea (1936-1960) / Arte y exilio (1936-1960)*, Donostia/San Sebastián: Hamaika Bide Elkartea.

ESCRIVÁ, Cristina y BENAVIDES, Gabriel (2015): «El exilio del profesorado de dibujo de los institutos obreros de segunda enseñanza (1936-1939)», en Carolina Erdocia Castillejo (coord.): *Artea eta erbestea (1936-1960) / Arte y exilio (1936-1960)*, Donostia/San Sebastián: Hamaika Bide Elkartea, pp. 409-423.

I EXPOSICIÓN... (1934): «I Exposición de Arte Revolucionario», *Octubre*, nº 6, Madrid, Abril, pp. 16-17.

EXPOSICIÓN CONTRA... (04-08-1934): «Exposición contra la guerra y el fascismo. Una conferencia del dibujante Puyol», *La Libertad*, Madrid, p. 7.

EXPOSICIÓN DE DIBUJOS... (30-07-1934): «Exposición de dibujos contra la guerra y el fascismo», *Luz*, Madrid, p. 13.

—. (31-07-1934): «Exposición de dibujos contra la guerra y el fascismo», *El Socialista*, Madrid, p. 5.

FALCÓN, Irene (1996): *Asalto a los cielos. Mi vida junto a Pasionaria*, Madrid: Temas de Hoy.

FALLECE... (07-II-2013): «Fallece el “niño de la guerra” Mario García», *El Comercio*, Gijón.

FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo (2011): «A propósito de algunas fotografías de Mauro Azcona (1903-1908)», *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio*, nº 6, Pamplona, pp. 141-162.

FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José (1988): *Mi infancia en Moscú. Estampas de una nostalgia*, Madrid: Ediciones El Museo Universal.

—. (1999): *Memorias de un niño de Moscú: cuando salí de Ablaña*, Barcelona: Planeta.

FERRAGUT, Juan (28-10-1936): «Los trabajos de la Alianza de Intelectuales Antifascistas», *Mundo Gráfico*, nº 1304, Madrid, p. 6.

FLORES PAZOS, Carlos (2003): «Amigo Kelyin: Ayúdenos. Rafael Alberti y la URSS, 1932-1934», en Carlos Pérez (ed.): *Entre el clavel y la espada. Rafael Alberti en su siglo*, (Cat. expo.), Madrid: MECD/SECC, pp. 251-281.

FONTBONA, Francesc (dir.) (1999): *Repertori d'exposicions individuals d'art a Catalunya (fins a l'any 1938)*, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.

GALÁN, Luis (1988): *Después de todo. Recuerdos de un periodista de la Pirenaica*, Barcelona: Anthropos.

GAMONAL TORRES, Miguel Ángel (1987): *Arte y política en la guerra civil española. El caso republicano*, Granada: Diputación Provincial de Granada.

GARCÍA, Irene (03-10-2007): «Esa noche no la olvido, dejabas a los padres, ibas solo y no sabías a dónde», *El Comercio*, Gijón.

GARCÍA, Manuel (2014): *Memorias de posguerra. Diálogos con la cultura del exilio (1939-1975)*, Valencia: PUV.

GARCÍA GARCÍA, Isabel (2009): «Semana de Homenaje al XX Aniversario de la Revolución Soviética (noviembre de 1937)», en Miguel Cabañas, Amelia López-Yarto y Wifredo Rincón (coords.): *Arte en tiempos de guerra*, Madrid: CSIC, pp. 307-315.

GARRIDO CABALLERO, Magdalena (2009): *Compañeros de viaje. Historia y memoria de las asociaciones de amistad hispano-soviéticas*, Murcia: Editum.

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Carmen (2003): «El retorno a España de los “Niños de la guerra civil”», *Anales de Historia Contemporánea*, nº 19, Murcia, septiembre, pp. 75-100.

GUTIÉRREZ, Ángel (2011): «Mi vida en el arte en Rusia», en Manuel Aznar Soler y José Ramón López García (eds.): *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*, Sevilla: Renacimiento/GEXEL, pp. 98-102

¡HA SALIDO... (10-02-1937): «¡Ha salido *Ayuda!*... Se ha cumplido el primer año de aparición de este periódico del Socorro Rojo», *Mundo Gráfico*, nº 1319, Madrid, p. 12

INFORMACIÓN... (04-05-1934): «Información de arte. La Asociación de Amigos de la Unión Soviética», *La Voz*, Madrid, p. 4.

ITURRARÁN, Josefina; KONDRATIEVA, Adelina, y SÁNCHEZ MEGIDO, Luz (1999): «La hazaña moral y cultural de la emigración española en Rusia. En memoria de los españoles que contribuyeron a la creación y al desarrollo del hispanismo en Rusia», *II Conferencia internacional de hispanistas en Rusia*, Moscú: Universidad Estatal de Lingüística de Moscú (recurso: <<http://hispanismo.cervantes.es/documentos/iturriaran.pdf>>).

J. M. (07-01-2010): «Fallece Manuel Balsa, “El Ruso”, profesor de dibujo en el Museo de Reproducciones», *El Correo Digital*, Bilbao.

JIMÉNEZ, Diego Jesús (1974): *José Sancha*, Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.

JUÁREZ, Javier (2008): *Patria: una española en el KGB*, Barcelona: Debate.

KHARITONOVA, Natalia (2005): «La Internacional Comunista, la MORP y el movimiento de artistas revolucionarios españoles (1931-1934)», en *Relaciones entre Europa y Rusia en los siglos XIX y XX*, Yuste: Fundación Academia Europea de Yuste, pp. 139-151.

—. (2010): «El secreto de las grullas. Entrevista con Virgilio de los Llanos Más, español exiliado en la Unión Soviética», *Laberintos*, nº 12, Valencia, pp. 164-175.

—. (2014): *Edificar la cultura, construir la identidad. El exilio republicano español en la Unión Soviética*, Sevilla: Renacimiento.

—. (2015): «Escena y literatura dramática del exilio republicano de 1939 en la Unión Soviética», en Mario Martín Gijón (ed.): *El exilio teatral republicano de 1939 en Europa*, Sevilla: Renacimiento, pp. 153-185.

KOWALSKI, Daniel (2004): *La Unión Soviética y la Guerra Civil Española*, Barcelona: Crítica.

KÓZINTSEV, Grigoriy (1971): «Recuerdo de Alberto», *Pantalla profunda*, Moscú: Iskusstvo, pp. 214-217.

KRAHE, María Luisa (comisaria) (1999): *José Sancha*, (cat. expo.), Madrid: Museo Municipal de Madrid.

LA ACCIÓN... (27-10-1937): «La acción del Socorro Rojo Internacional. Un busto de Stalin», *Mundo Gráfico*, nº 1356, Madrid, p. 5.

LA DEFENSA... (11-10-1936): «La defensa de Madrid. Una opinión del arquitecto director de la Ciudad Universitaria, Manuel Sánchez Arcas», *Milicia Popular*, nº 67, Madrid, p. 3.

LA LABOR... (10-02-1937): «La labor de las J.S.U. Cómo se trabaja en el Taller de Artes Plásticas. Unas aleluyas para el frente y una Exposición en Rusia», *Mundo Gráfico*, nº 1319, Madrid, p. 13.

LA MUJER... (08-08-1934): «La mujer ante la guerra. Conferencia de una delegada del Metro que ha visitado la URSS», *Heraldo de Madrid*, Madrid, p. 10.

LA SEMANA... (07-11-1937): «La semana de homenaje del pueblo madrileño a la Unión Soviética», *Crónica*, nº 417, Madrid, p. 6.

LACASA, Jorge (2005): «Prólogo», en Luis Lacasa: *Notas para un estudiante de arquitectura y algunos dibujos*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 13-21

LACASA, Luis (1963): «Vida y obra ejemplares del escultor Alberto», *Realidad*, nº 1, Roma, septiembre-octubre, pp. 95-101.

—. (1976): *Escritos 1922-1931*, (prólogo de Carlos Sambricio), Madrid: COAM.

—. (2005): *Notas para un estudiante de arquitectura y algunos dibujos*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico.

LAMATA, Fausto (20-01-1937): «Altavoz del Frente inaugura en Valencia una interesante Exposición de guerra», *Mundo Gráfico*, nº 1316, Madrid, p. 3.

- . (02-06-1937): «Los niños sienten la guerra. Una Exposición Infantil de Dibujos Antifascistas en Valencia», *Mundo Gráfico*, nº 1335, Madrid, pp. 13-14.
- LATORRE IZQUIERDO, Jorge; MARTÍNEZ ILLÁN, Antonio; y LLANO SÁNCHEZ, Rafael (2010): «Recepción del cine soviético en España: una historia quijotesca entre guerras, censuras y complejas aperturas», *Anagramas*, vol. 9, nº. 17, Medellín, julio-diciembre, pp. 93-106.
- LEÓN, María Teresa (01-05-1933): «Extensión y eficacia del teatro proletario internacional», *Adelanto de la revista Octubre*, Madrid, s./p.
- . (1967): «Recuerdos de la Unión Soviética», *Realidad*, nº 15, Roma, octubre, pp. 81-85.
- LOBO, Baltasar (1966): «Sobre un libro dedicado al escultor y pintor Alberto», *Realidad*, nº 9, Roma, abril, pp. 136-137.
- LOMBA, Concepción (2001): «Entre el páramo y la estepa. La poética de Alberto en la Unión Soviética», en Jaime Brihuega y Concepción Lomba (dirs.): *Alberto 1895-1962*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/Aldeasa, pp. 73-112.
- LOSADA GÓMEZ, María Jesús (1985): *Alberto Sánchez en su época*, Toledo: IPIET/Diputación Provincial.
- MANCEBO ROCA, Juan Agustín (2008): «El viaje a Rusia del escultor Alberto Sánchez», en Miguel Ángel Cortés y Juan Agustín Mancebo Roca (eds.): *El viaje a Rusia*, Murcia: Nausicaä, pp. 245-288.
- MANCEBO, M^a Fernanda (2008): *La España de los exilios. Un mensaje para el siglo XXI*, Valencia: Universitat de València.
- MANIFIESTO... (30-07-1936): «Manifiesto de la Alianza de Escritores Antifascistas para la Defensa de la Cultura», *La Voz*, Madrid, p. 3.
- MARGARITA... (16-08-1934): «Margarita Nelken clausura el ciclo de conferencias de la AEAR», *Heraldo de Madrid*, Madrid, p. 10.
- MARTIN, Peter [seudónimo de Luis Lacasa] (1964): *Alberto*, (prefacio de P. Picasso), Budapest: Corvina.
- MARTÍN FRECHILLA, Juan José y SAMBRICIO, Carlos (dirs.) (2014): *Arquitectura española del exilio*. Madrid: Lampreave.
- MARTÍNEZ AURED, Victoria (2009a): «El exilio en la Unión Soviética de Alberto Sánchez y su exposición permanente en Madrid», en Jesús Pedro Lorente, Sofía Sánchez y Miguel Cabañas Bravo (eds.): *Vae victis! Los artistas del exilio y sus museos*, Gijón: Trea, pp. 259-272.
- . (2009b): «Julián Castedo Palero», en Jaime Brihuega (dir.): *Después de la alambrada. El arte español en el exilio, 1939-1960*, (cat. expo.), Madrid: SECC/Universidad de Zaragoza, p. 371.
- MARTÍNEZ GANDÍA, Rafael (R. M. G.) (18-10-1936): «El Altavoz del Frente y la considerable labor de propaganda que está realizando», *Crónica*, nº 362, Madrid, p. 10.
- . (01-11-1936): «La Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura», *Crónica*, nº 364, Madrid, p. 3.
- MENDELSON, Jordana (comisaria) (2012): *Encuentros con los años treinta*, (cat. expo.), Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/La Fábrica.
- MENTOR [Mentor Blasco Martel] (1966): «Sobre un libro dedicado al escultor y pintor Alberto», *Realidad*, nº 9, Roma, abril, pp. 137-138.
- MIRADOR... (02-01-1936): «Mirador indiscret», *Mirador. Semanari de Literatura, Art i Política*, nº 359, Barcelona, p. 1.
- MORENO VILLA, José (10-06-1951): «Monólogos migratorios. El trasplante humano (4)», *El Nacional*, México D.F., p. 3.
- MURGA CASTRO, Idoia (2010): «El Pabellón Español de 1939: Un proyecto frustrado para la Exposición Internacional de Nueva York», *Archivo Español de Arte*, nº 331, Madrid, julio-septiembre, pp. 2013-234.
- . (2011): «El último viaje del arte republicano antes del exilio. Nueva York, 1939», en Miguel Cabañas, Amelia López-Yarto y Wifredo Rincón (eds.): *El arte y el viaje*, Madrid, CSIC, pp. 683-698.
- . (2012): *Pintura en danza. Los artistas españoles y el ballet (1916-1962)*, Madrid: CSIC.

- . (2015): «Muros para pintar. Las artistas y la Residencia de Señoritas», en Almudena de la Cueva y Margarita Márquez (eds.): *Mujeres en vanguardia. La Residencia de Señoritas en su centenario (1915-1936)*. Madrid: CSIC/Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, pp. 86-127.
- NELKEN, Margarita (1936a): «Arte nuevo del nuevo mundo», *Nueva Cultura*, nº 10, Valencia, enero, p. 10.
- . (1936b): *La epopeya campesina*, Madrid: Aldus.
- . (1936c): *Por qué hicimos la revolución*, Madrid: Ediciones Sociales Internacionales.
- . (1937): *Niños de hoy, hombres de mañana*, Madrid: Socorro Rojo Internacional (SRI).
- . (1938): *La mujer en la URSS y en la Constitución Soviética*, Valencia: Amigos de la Unión Soviética (AUS).
- . (1942): *Las torres del Kremlin*, México D.F.: Industrial y Distribuidora.
- . (1944): *Primer frente*, México D.F.: Ed. Ángel Chaperó.
- NERUDA, Pablo (1963): «El escultor Alberto», *Realidad*, nº 1, Roma, septiembre-octubre, pp. 111-113.
- . (1978): *Para nacer he nacido*, Barcelona: Seix Barral.
- NOTICIAS... (15-08-1934): «Noticias. Ciclo de conferencias de la AEAR», *La Libertad*, Madrid, p. 2.
- NUEVAS ESCUELAS... (1933): «Nuevas escuelas rurales en España», *A. C.*, nº 10, Barcelona, abril-junio, pp. 24-25.
- OTERO SECO, Antonio (30-09-1936): «Carteles de propaganda. El arte al servicio del pueblo», *Mundo Gráfico*, nº 1300, Madrid, pp. 7 y 23.
- . (07-10-1936): «Madrid, erizado de gritos de color. El taller de Artes Plásticas de la Liga de Intelectuales Antifascistas», *Mundo Gráfico*, nº 1301, Madrid, p. 7.
- . (18-11-1936): «La hora rusa de Madrid. Cartas de los niños rusos a los de España», *Mundo Gráfico*, nº 1307, Madrid, p. 9.

- . (13-10-1937): «Madrid. El Sindicato de Profesionales de las Bellas Artes, trinchera antifascista», *Mundo Gráfico*, nº 1354, Madrid, p. 8.
- PÁGES I BLANCH, Pelai (200): «Farré i Gassó, Ramon», en María Teresa Martínez de Sas y Pelai Farré i Blanch: *Diccionari biogràfic del moviment obrer als Països Catalans*, Barcelona: Universitat de Barcelona/Publicacions l'Abadia de Montserrat, p. 539.
- PARGA, Carmen (2007): *Antes que sea tarde*, México: Ed. Porrúa.
- PÉREZ CONTEL, Rafael (1986): *Artistas en Valencia, 1936-1939*, 2 vols., Valencia: Generalitat Valenciana/Conselleria de Cultura, Educació i Ciencia.
- PÉREZ PÉREZ, Silvia (2016): *Artistas españoles exiliados en El Caribe: El caso de la República Dominicana y Vela Zanetti*, (tesis inédita), Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- PÉREZ SEGURA, Javier (2001): «El cazador de raíces. Naturaleza y compromiso vital en el teatro de Alberto Sánchez», en Jaime Brihuega y Concepción Lomba (dirs.): *Alberto 1895-1962*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/Aldeasa, pp. 159-180.
- . (2002): *Arte moderno, vanguardia y Estado. La Sociedad de Artistas Ibéricos y la República*, Madrid: CSIC.
- . (2007): *La quiebra de lo moderno. Margaret Palmer y el arte español durante la guerra civil*, Córdoba: Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí.
- PETROVA, Yevguenia (dir.) (2016): *La Sota de Diamantes. Hacia una historia de las vanguardias rusas*, (cat. expo.), Málaga: Colección Museo Ruso San Petersburgo/Málaga.
- PLA BRUGAT, Dolores (2007): «1939», en Jordi Canal (ed.): *Exilios. Los éxodos políticos en la historia de España. Siglos XV-XX*, Madrid: Sílex, pp. 241-269.
- PLAZA CHILLÓN, José Luis (1997): «Homenaje a Alberto Sánchez en el centenario de su nacimiento (1895-1995). Su labor plástica y escenográfica en el teatro: La Fuenteovejuna de Federico García Lorca», *Cuadernos de Arte*, nº 28, Granada, pp. 141-157.

- . (2005): «El largo y doloroso epílogo de un artista desterrado: El exilio de Alberto en la URSS (1938-1962)», en *III Congreso sobre el republicanismo. Los exilios en España (siglos XIX y XX)*, Priego de Córdoba: Patronato Niceto Alcalá-Zamora y Torres, pp. 299-325.
- PRESTON, Paul (2002): *Palomas de guerra. Cinco mujeres marcadas por el enfrentamiento bélico*, Barcelona: Random House Mondadori.
- PROTESTAS... (II-08-1934): «Protestas contra un acto de barbarie. Juventud Republicana Radical Socialista», *El Socialista*, Madrid, p. 5.
- PROTESTAS CONTRA... (II-08-1934): «Protestas contra el atraco fascista al Ateneo», *Heraldo de Madrid*, Madrid, p. 5.
- REAL, Álvaro (A. R.) (17-03-1937): «La Asociación de Amigos de la Unión Soviética. Obras de propaganda y adhesión», *Mundo Gráfico*, nº 1323, Madrid, p. 7.
- REJANO, Juan (18-II-1962): «Ha muerto en Moscú el escultor Alberto Sánchez», *El Nacional*, (suplemento dominical), México D.F.
- RENAU, José (1937): «Función social del cartel publicitario» (I), *Nueva Cultura*, (año 3) nº 2, Valencia, abril, pp. 6-9.
- . (1937): «Función social del cartel publicitario» (II), *Nueva Cultura*, (año 3) nº 3, Valencia, mayo, pp. 6-II.
- . (1937): *Función social del cartel publicitario*, (introducción de Francisco Carreño), s.l. [Valencia: Nueva Cultura], s.f.
- . (1976): *Función social del cartel*, Valencia: Fernando Torres.
- . (1977): «Notas al margen de *Nueva Cultura*», *Nueva Cultura* [introducción a la edición facsimilar], Vaduz, Liechtenstein, Topos Verlag AG, pp. XII-XXIV.
- . y CARREÑO, Francesc (1935): «Situación y horizontes de la plástica española. Carta de *Nueva Cultura* al escultor Alberto», *Nueva Cultura*, nº 2, Valencia, febrero, pp. 3-6.
- RODRÍGUEZ LUNA, Antonio (1937a): «Dos dibujos de Rodríguez Luna», *Nueva Cultura*, año 3, nº 2, Valencia, abril, entre pp. 14-15.
- . (1937b): *Dieciséis dibujos de guerra*, Valencia: Ediciones Nueva Cultura.

- RUBIO, Javier (25-08-1974): «Sancha, el gran desconocido», *Abc*, Madrid, pp. 129-133.
- RUIZ, Araceli (2003): «La cultura del exilio republicano español en la Unión Soviética», en Alicia Alted y Manuel Llusia (dirs.): *La cultura del exilio republicano español de 1939. Actas del Congreso Internacional: 60 años después*, vol. 2, Madrid: UNED, pp. 615-621
- RUIZ SALVADOR, Antonio (1976): *Ateneo, Dictadura y República*, Valencia: Fernando Torres.
- SAMBRICIO, Carlos (2014): «El exilio arquitectónico en el Este de Europa», en Juan José Martín Frechilla y Carlos Sambricio (dirs.): *Arquitectura española del exilio*. Madrid: Lampreave, pp. 228-250.
- . (ed.) (2003): *Manuel Sánchez Arcas. Arquitecto*, Barcelona: Caja de Arquitectos.
- SAN ROMÁN SEVILLANO, Antonio (1994): *Los Amigos de la Unión Soviética. Propaganda política en España (1933-1938)*, Salamanca: Universidad de Salamanca.
- SÁNCHEZ, Alberto (1936): «Cuatro dibujos políticos de Alberto Sánchez», *Nueva Cultura*, nº II, Valencia, marzo-abril, p. 6.
- . (1937): «Decorados del escultor Alberto Sánchez», *Nueva Cultura*, (año 3) nº 2, Valencia, abril, entre pp. 14-15.
- . (1963): «Palabras de un escultor», *Realidad*, nº I, septiembre-octubre, pp. 102-105.
- . (1975): *Palabras de un escultor*, Valencia: Fernando Torres.
- . y otros (1935): «Los artistas y *Nueva Cultura*. Carta del escultor Alberto. Carta del pintor R. Luna a Alberto», *Nueva Cultura*, nº 5, Valencia, junio, pp. 13-15.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2005): «El idealista caballero andante en Crimea. Notas sobre la estética y recepción del *Quijote* de Grigory Kózintsev», en Jaime Brihuega y Alcaén Sánchez (eds.): *Memoria rusa de España. Alberto y El Quijote de Kózintsev*, Madrid, SECC/E.P. Don Quijote/Fundación Rafael Botí, pp. 85-102.

SCHWARTZ, Stephen (1997): «La Venona mexicana», *Vuelta*, nº 249 (vol. 21), México, agosto, pp. 19-25.

SENDER, Ramón J. (17-06-1933): «Madrid-Moscú. Moscú, campamento general», *La Libertad*, Madrid, pp. 5-6.

—. (18-06-1933): «Madrid-Moscú. En Moscú amanece más temprano», *La Libertad*, Madrid, pp. 5-6.

—. (1934): *Madrid-Moscú*. Madrid: Pueyo, 1934.

AERENA, Antonio de la (02-12-1936): «Los Museos de la Revolución. Moscú en octubre de 1917 y julio de 1936, temas de arte», *Mundo Gráfico*, nº 1309, Madrid, p. 12.

SOBRINO VEGAS, Ángel Luis (2012): *Las revistas literarias en la II República*, (tesis doctoral), Madrid: UNED.

SOLER, Alejandra (2009): *La vida es un río caudaloso con peligros rápidos: al final de todo... sigo comunista*, Valencia: PUV.

SUCESOS... (27-08-1934): «Sucesos del domingo al lunes. Tres afiliados a la Falange Española detenidos como supuestos autores del asalto al Ateneo de Madrid», *Heraldo de Madrid*, Madrid, p. 15.

TABÁKOVA, Liliana K. (2003): «Los exiliados de la guerra civil española y su presencia en la cultura búlgara», en Alicia Alted y Manuel Llusia (dirs.): *La cultura del exilio republicano español de 1939. Actas del Congreso Internacional: 60 años después*, Madrid: UNED, vol. 2, pp. 553-567.

TAILLOT, Allison (2012): «El modelo soviético en los años 1930: los viajes de María Teresa León y Rafael Alberti a Moscú», *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, nº 9, otoño. Recurso URL: <<http://ccec.revues.org/4259>> DOI: 10.4000/ccec.4259

UNA MIRADA... (18-07-1933): «Una mirada sincera al estado actual de Rusia. El joven Max Aub cuenta a nuestros lectores sus impresiones de la República de los Sóviets», *Luz*, Madrid, p. 12.

UNA SALVAJADA... (10-08-1934): «Una salvajada. Un grupo de individuos entra en el Ateneo y destruye los cuadros de una Exposición», *La Voz*, Madrid, p. 4.

VÁZQUEZ ARCE, Carmen (2015): *Compostela. Escultor (Francisco Vázquez Díaz, 1898-1988)*, San Juan de Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico/Instituto de Cultura Puertorriqueña.

VIANA FONCEA, Gerardo (2007): *¡De Carranza a Siberia y más allá...! Memorias de un niño vasco de la Guerra Civil española*, Carranza: Ayuntamiento de Carranza.

VICENTE, Henry (2010): «De Europa y Asia. Elogio de la trashumancia», *Arquitextos*, nº 121.06, São Paulo, junio, <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.121/3450>> [consulta: 04-04-2016].

—. (coord.) (2007): *Arquitecturas desplazadas. Arquitecturas del exilio español*, (cat. expo.), Madrid: Ministerio de la Vivienda.

VIDA CULTURAL... (07-08-1934): «Vida cultural. El ciclo de conferencias organizado por la Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios», *Heraldo de Madrid*, Madrid, p. 14.

VOLODARSKY, Boris (2015): *Stalin's Agent: The Life and Death of Alexander Orlov*, Oxford: Oxford University Press.

ZAFRA, Enrique; CREGO, Rosalía; HEREDIA, Carmen (1989): *Los niños españoles evacuados a la URSS (1937)*, Madrid: Ediciones de la Torre.

ZAPATERO, Virgilio (dir.) (2002): *Exilio*, (cat. expo.), Madrid: Fundación Pablo Iglesias/MNCARS.

ZUGAZAGOITIA, Julián (30-01-1937): «Mi viaje a Rusia en recuerdos. (7). Los artistas soviéticos. En un museo de Moscú», *Estampa*, nº 471, Madrid, pp. 20-21.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN. Arte y artistas desplazados, habitantes de la nostalgia española y los rigores soviéticos	9
I. El conocimiento y acercamiento al mundo soviético en la España de los años treinta	19
II. El arribo de los exiliados y las circunstancias de su acomodo a la Unión Soviética	87
III. Centros culturales con cabida para la creatividad exiliada	103
IV. Los artistas del exilio: de la trayectoria colectiva a la individual	117
V. Los creadores formados en el exilio soviético	203
VI. El asidero de «lo español». A modo de epílogo	224
BIBLIOGRAFÍA	235

Se ofrece en este libro una panorámica y visión reflexiva sobre la trayectoria y los condicionamientos del desarrollo del arte y los artistas españoles exiliados en la Unión Soviética tras el conocido desenlace de la Guerra Civil. Desplazados a los hielos impositivos y burocráticos del estalinismo, las idealistas expectativas de estos profesionales y las posibilidades formativas y reformadoras para su creación, pronto quedaron menoscabadas; aunque la llegada del «deshielo» tras la muerte de Stalin y, sobre todo, el relevo generacional iniciado en los años cincuenta, aportaron nuevos y estimulantes factores al desarrollo creativo de este peregrinaje español en tierras soviéticas. Parte el horizonte de este proceso creativo, en primer lugar, de un tardío y lento conocimiento político y cultural entre España y la URSS, que comenzó a subsanarse con la llegada de la II República, el establecimiento de relaciones diplomáticas y el surgimiento de diferentes asociaciones pro-soviéticas; núcleo que, potenciado al estallar la guerra y obtenerse el apoyo soviético a la causa republicana, acabaría acelerando y estrechando los contactos. Prosiguió, después, con el propio exilio en la URSS, el cual afectaría a un selecto y autorizado contingente de españoles republicanos, que ciertamente no contuvo muchos artistas y creadores, pero que había sido precedido del arribo, más numeroso, de varias expediciones de niños españoles enviados al país para alejarles de la guerra, niños en cuya subsiguiente formación y profesionalización sobresalieron elocuentes direcciones hacia áreas creativas, artísticas y artesanales.

ISBN 978-84-16981-31-1 · IBIC: AC



BIBLIO
TECA DEL
EXILIO