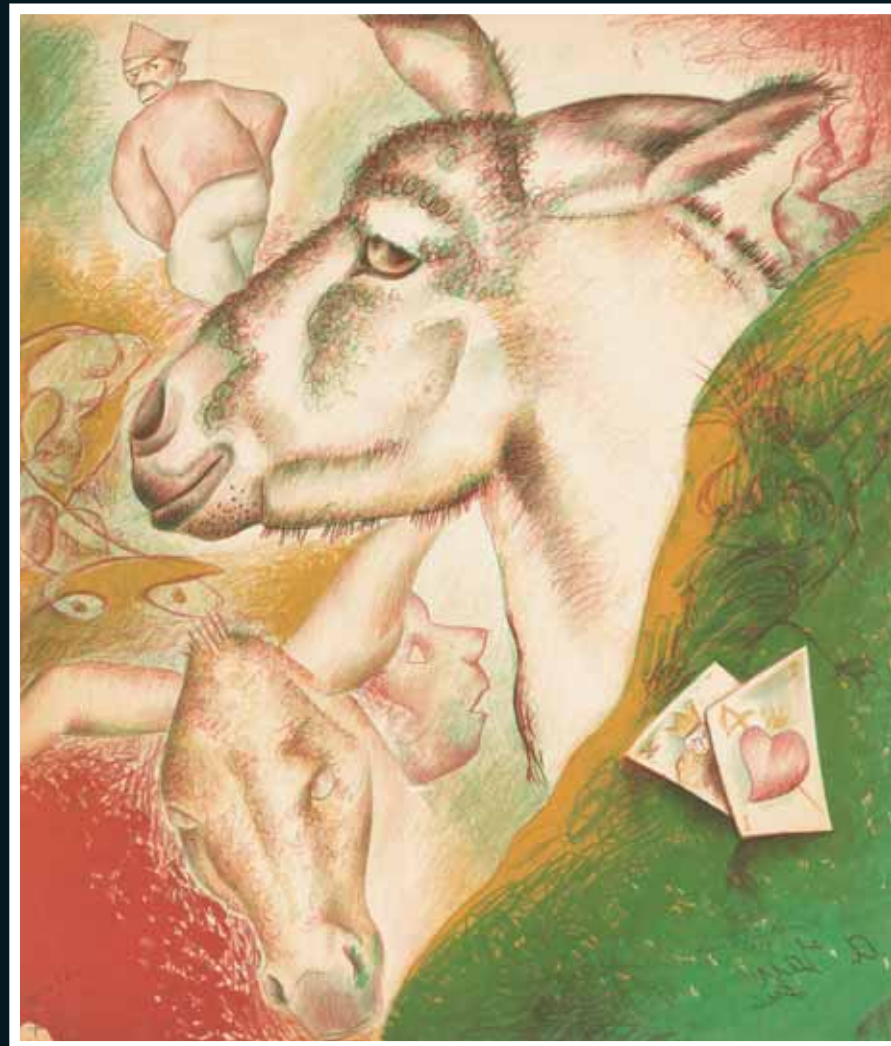
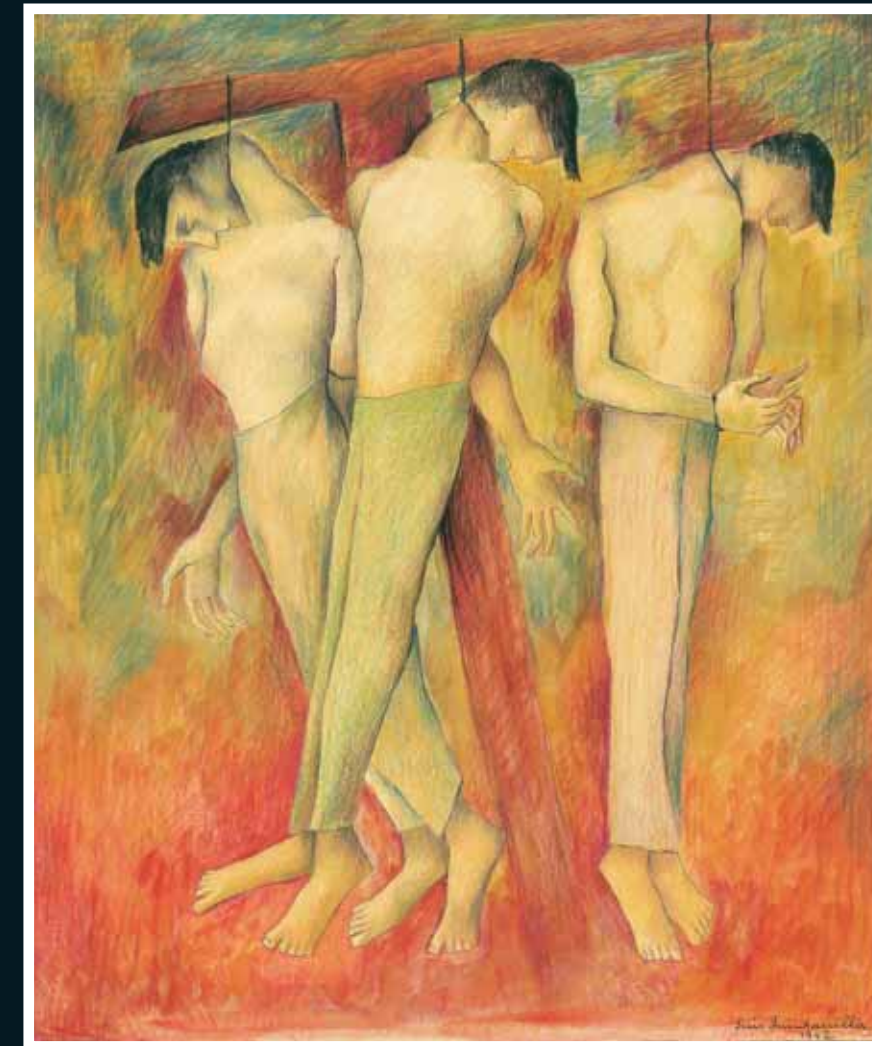
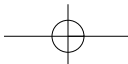
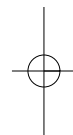


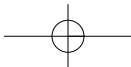
Luis Quintanilla, testigo de guerra



Luis Quintanilla, testigo de guerra







Luis Quintanilla, testigo de guerra

Paraninfo de la Universidad de Cantabria
20 noviembre 2009 / 9 enero 2010



Quintanilla, Luis.
Luis Quintanilla, testigo de guerra : [exposición], Paraninfo de la Universidad de Cantabria, 20 noviembre 2009 - 9 enero 2010 / [comisariado, Esther López Sobrado]. -- Santander : Universidad de Cantabria : Fundación Bruno Alonso : Consejería de Cultura, Turismo y Deporte del Gobierno de Cantabria, [2009]. 70 p. : il. ; 28 cm.

D.L. SA. 821-2009
ISBN 978-84-8102-546-0

Quintanilla, Luis-- Exposiciones.
Dibujo-- España-- Exposiciones-- Catálogos.
López Sobrado, Esther.

741(460)"19"(083.824)

UNIVERSIDAD DE CANTABRIA:	FUNDACIÓN BRUNO ALONSO:	GOBIERNO DE CANTABRIA:
RECTOR:	PRESIDENTE:	PRESIDENTE:
Federico Gutiérrez-Solana Salcedo	José Ramón Saiz Viadero	Miguel Ángel Revilla Roiz
VICERRECTOR DE EXTENSIÓN	FUNDADOR:	CONSEJERO DE CULTURA, TURISMO
UNIVERSITARIA:	José Manuel Cano Pelayo	Y DEPORTE:
Eduardo Casas Rentería		Francisco Javier López Marcano
DIRECTOR DEL ÁREA DE EXPOSICIONES:		DIRECTOR GENERAL DE CULTURA:
Javier Gómez Martínez		Justo Barreda Cueto

COMISARIADO:
Esther López Sobrado

ASISTENCIA TÉCNICA:
Nuria García Gutiérrez

TEXTOS:
Federico Gutiérrez-Solana Salcedo
José Ramón Saiz Viadero
Francisco Javier López Marcano
Esther López Sobrado

MATERIAL DIDÁCTICO:
Joaquín Cano Quintana
Joaquín Martínez Cano
Juan Martínez Moro

FOTOGRAFÍAS:
José Miguel del Campo (43-45, 47-48)
Camus Fotomecánica Digital (1-8, 11, 37-42, 46, 49)
Museo de Bellas Artes de Santander (9, 18-19)
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid (10, 12-17, 20-36)

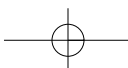
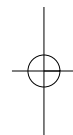
IMPRESIÓN:
Artes Gráficas J. Martínez, S.L.

© Universidad de Cantabria, Fundación Bruno Alonso y Consejería de Cultura, Turismo y Deporte del Gobierno de Cantabria
© De los textos y del material didáctico: los autores

ILUSTRACIONES DE CUBIERTA Y CUARTA DE CUBIERTA: Luis Quintanilla. *Europa totalitaria*, 5 (cat. 41) y *The Burro* (cat. 49)
ISBN: 978-84-8102-546-0
Depósito Legal: SA-821-2009

ÍNDICE

	Pág.
PRESENTACIÓN	7
Federico Gutiérrez-Solana Salcedo, José Ramón Saiz Viadero y Francisco Javier López Marcano	
ESTUDIO	9
<i>Luis Quintanilla, testigo de guerra</i>	
Esther López Sobrado	
CATÁLOGO	37
Esther López Sobrado	
<i>La cárcel por dentro</i>	39
<i>Dibujos de la Guerra Civil</i>	41
<i>Franco's Black Spain</i>	47
<i>Europa totalitaria</i>	51
<i>Ama la paz y odia la guerra</i>	53
MATERIAL DIDÁCTICO	59
Joaquín Cano Quintana, Joaquín Martínez Cano y Juan Martínez Moro	
BIBLIOGRAFÍA	69



PRESENTACIÓN

En 2004, pocos en Santander recordaban la exposición que su Museo de Bellas Artes le había dedicado a Luis Quintanilla en 1978, comisariada por María José Salazar, conservadora del entonces Museo Español de Arte Contemporáneo, actual Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS). Menos aún, probablemente, recordarían haber visto lienzos del artista en la Galería Carmen Carrión. Entre ellos se encontraban, sin duda, Esther López Sobrado y José Ramón Saiz Viadero. La primera llevaba años tras la pista de ése y de otros pintores exiliados. El segundo, entonces Vocal de la Fundación Bruno Alonso y hoy su Presidente y cofirmante de este documento, representaba al Patronato que había recibido un conjunto de estampas y dibujos del pintor, de mano de su hijo Paul. Aquellas obras dieron cuerpo, un año más tarde, a la exposición *Luis Quintanilla (1893-1978). Estampas y dibujos en el legado de Paul Quintanilla*, en una colaboración a la que se sumó Caja Cantabria, y hoy se hallan depositadas en el Gabinete de Estampas universitario.

Para la Universidad de Cantabria, aquella exposición supuso el inicio de una relación con Luis Quintanilla que se ha ido ahondando con el paso del tiempo. Fue la puerta a través de la que lideró el rescate de los hoy célebres cinco frescos que el artista había realizado en Nueva York en 1939, una empresa compleja y delicada que contó con el mecenazgo de Banco Santander y que culminó en 2007 con su instalación en el Paraninfo universitario. A continuación, a modo de punto y seguido, le dedicó a Quintanilla (ahí también en su faceta de escritor) cinco volúmenes de la serie editorial *Cantabria Cuatro Estaciones* (2008).

Al presente, las tres instituciones a las que representamos los firmantes de esta introducción colaboran en la realización del documental que dirige Iñaki Pinedo Otaola sobre aquellos “otros Guernicas”. Servirá para narrar de forma vivaz la intrahistoria, extraordinariamente novelesca, de los cinco frescos.

La exposición *Luis Quintanilla, testigo de guerra* es un proyecto paralelo, en cierto modo, al documental. Reúne una buena parte del material gráfico que el artista realizó en torno a la Guerra Civil: los dibujos del frente y los de *Franco's Black Spain* y las acuarelas de *Europa totalitaria*, propiedad de Paul Quintanilla; en el curso de estos últimos meses, los dibujos han sido depositados por su propietario en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, y allí irán también las acuarelas, una vez finalice esta exposición. En cuanto a los dibujos, los que se exponen son una parte del conjunto, pero a la vez han sido

incluidos tres ejemplares propiedad del Museo de Bellas Artes de Santander y un cuarto, de propiedad particular, que todavía conserva el marco con que fue expuesto en el Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York en 1938. También se ha creído oportuno incluir varios de los dibujos que Quintanilla elaboró en la cárcel en 1934, que ya formaron parte de la exposición de 2005. El colofón lo constituye la litografía *The Burro*, coetánea de los frescos, recientemente donada por Jeffrey y Leslie Coven a la Universidad de Cantabria.

En Madrid, los dibujos de Quintanilla sirven para contextualizar el *Guernica*, de Picasso. En Santander, servirán para contextualizar los cinco frescos, que se erigen, desde el patio que antecede a la sala de exposiciones, en el corazón del montaje. El material elaborado por los profesores que integran el Gabinete Didáctico del Área de Exposiciones de la UC, incluido en este catálogo, incide, cómo no, en esa comunión entre frescos, dibujos y acuarelas.

Desde aquí, en nombre de las instituciones que suman sus esfuerzos para sacar adelante esta exposición, deseamos expresar nuestro agradecimiento a los dos museos citados, por prestarnos las obras que poseen en propiedad o depósito; a Paul Quintanilla, siempre atento a reivindicar la memoria de su padre, que ha alentado y facilitado en todo lo que ha estado en su mano este proyecto, como ha venido haciendo con los anteriores; al matrimonio Coven, por su filantropía; y a Esther López Sobrado, hilo conductor en esta ya larga investigación en torno a un pintor cántabro que, si un día fue olvidado, hoy es ya merecidamente reconocido.

FEDERICO GUTIÉRREZ-SOLANA SALCEDO
Rector de la Universidad de Cantabria

JOSÉ RAMÓN SAIZ VIADERO
Presidente de la Fundación Bruno Alonso

FRANCISCO JAVIER LÓPEZ MARCANO
Consejero de Cultura, Turismo y Deporte
del Gobierno de Cantabria

LUIS QUINTANILLA, TESTIGO DE GUERRA

A mi padre, que me enseñó a mirar
In memoriam

Quizá sea eso la memoria, o la literatura de la memoria, un reloj que sigue funcionando después de haberse perdido, una esfera en la que nos hace compañía y nos habla lo que ya desapareció (...). Nunca se terminan de pagar los plazos de una vida, de cualquier vida. Quizá la memoria sea también eso.

Luis García Montero

El arte es una mentira que nos revela la verdad.

Pablo Picasso

La guerra crea un ambiente especial que sordamente inyecta brutalidad; después de intervenir en ella, hablo por mí, empezamos la decantación de nuestras emociones y pensamientos, y si entonces el artista recurre a su arte, para transmitir esa emoción buscará imágenes precisas, reducidas, simples y, aun siendo reales, evocadoras de ese extraño sentimiento que produce la destrucción de vidas, obras y construcciones.

Luis Quintanilla

El arte, como señala Howard Zinn (Zinn, 2007: 23), puede llegar a ser más exacto que una imagen fotográfica. Éste es el caso de los artistas que manifiestan un claro compromiso con la realidad que les ha tocado vivir, llegando a convertirse en testigos del mundo. Si buscamos en el *Diccionario* de la Real Academia el significado de “testigo” hallamos las siguientes acepciones: “1. Persona que da testimonio de algo o lo atestigua, 2. Persona que presencia o adquiere directo y verdadero conocimiento de algo”. Es en este sentido en el que hablamos de Luis Quintanilla como testigo de guerra, en su doble acepción: presenció la Guerra Civil y además nos ha dejado testimonio de ella a través de sus obras plásticas. Sus dibujos, acuarelas y frescos recrean la crueldad de la guerra. Sus visiones son, en muchos casos, tan exactas o más que las imágenes fotográficas que algunos de sus amigos captaron con sus cámaras.

La celebración del 70 aniversario del final de la Guerra Civil, que ha desarrollado a lo largo de la extensa geografía española un importante número de congresos sobre el exilio republicano, era un momento muy oportuno para celebrar esta exposición que muestra al pintor Luis Quintanilla como testigo de guerra. Desde que los frescos *Ama la paz y odia la guerra* “volvieron a casa” en 2007 pensamos que merecía la pena contextualizarlos, que ellos fueran el epicentro de una exhibición que permitiera valorar la importante obra que, sobre la contienda española y contra el resurgir del fascismo, llevó a cabo este polifacético artista.

La idea primitiva fue exponer todos los *Dibujos de la Guerra Civil* que conservaba Paul Quintanilla, así como todos los de *Franco's Black Spain* y las acuarelas *Europa totalitaria* que conservaba el hijo y heredero. Pero durante estos casi tres años han

Luis Quintanilla

cambiado algo las cosas. A finales del 2008 el MNCARS se puso en contacto con Paul para solicitar el préstamo de los *Dibujos de la Guerra Civil* y de *Franco's Black Spain*; con el nuevo criterio de reordenar la Colección Permanente, pretendían mostrar en las salas contiguas al *Guernica* otras obras, que permitieran valorar la obra de Picasso dentro del contexto de lo que podemos denominar arte de guerra. Desde finales de mayo se muestra una veintena de dibujos de Quintanilla en el MNCARS. Por este motivo hemos tenido que modificar la primitiva idea y realizar una selección de dibujos de ambas colecciones. Las seis acuarelas han sido traídas en marzo desde el domicilio de Paul y una vez expuestas irán también a Madrid. A pesar de que los frescos se encuentran en el patio del Paraninfo hemos querido que sus reproducciones fotográficas estén presentes en la sala de exposición, para que se pudiera mostrar la secuencia que imaginamos construyó Luis Quintanilla, permitiéndose, de este modo, visionar los frescos como una obra de conjunto, no como cinco paneles independientes. Es así como adquiere el sentido de obra en toda su plenitud. Junto a ellos el boceto de uno de los rostros del fresco *Soldados* y por último la litografía *The Burro*, donada recientemente por Jeffrey Coven, estudioso de la obra gráfica de Luis Quintanilla, que complementa el trabajo de los frescos desde un punto de vista iconográfico y cronológico. La exposición se completa con ocho dibujos de *La cárcel por dentro* pertenecientes al legado de Paul Quintanilla a la Fundación Bruno Alonso que ya se exhibieron en el Paraninfo en 2005. A través de estos dibujos Quintanilla inmortalizó la represión

llevada a cabo en la Cárcel Modelo a partir de la revolución de octubre de 1934.

Luis Quintanilla y la Guerra Civil

Luis Quintanilla Isasi (Santander, 1893-Madrid, 1978) es ya un viejo conocido en su tierra natal y sobre todo en el Paraninfo de la Universidad de Cantabria, donde residen los cinco frescos que el Gobierno de la República le encargó para la Exposición Universal de Nueva York en 1939 y donde se realizó en 2005 la exposición *Luis Quintanilla (1893-1978). Estampas y dibujos en el legado de Paul Quintanilla*, una importante colección de obra gráfica que su hijo Paul acababa de donar a la Fundación Bruno Alonso.

El joven Luis Quintanilla, que con 18 años visita por primera vez París, que en la década de los veinte aprende a grabar a punta seca en París¹ de la mano del pintor André Deyonac de Segonzac, después de haber recorrido España haciendo dibujos de arquitectura popular o rodando documentales con su hermano José², se trasladará a Italia en 1924 tras conseguir una beca de la Junta de Ampliación de Estudios, para aprender la técnica de la pintura al fresco. Los desmanes que contempla en Roma perpetrados por “los camisas negras” le obligarán a un compromiso político, motivo por el que en 1929, de la mano de su amigo Luis Araquistáin se afiliará al PSOE. También a su regreso se convertirá en uno de los principales fresquistas españoles, a pesar de que tan solo uno de sus trabajos se haya conservado³ en su país. Debemos también destacar su labor en la década de

¹ Durante su primera estancia en la segunda década del siglo se inició en la estética cubista de la mano de Juan Gris y conoció a un importante número de artistas de la vanguardia, como Chagall, Modigliani, Vlaminck, etc. A su regreso, en la década de los veinte, da inicio su fraternal amistad con los escritores americanos, sobre todo con Jay Allen y Ernest Hemingway.

² José Quintanilla es otro interesante personaje histórico que merece un estudio profundo que permita reconstruir la vida del que fue, en opinión de Paul Preston, Jefe del Contraespionaje durante la Guerra Civil, que partió para el exilio en Chile en el mítico Winnipeg y trabajó en la isla Juan Fernández como cuidador de langostas, para posteriormente trasladarse al continente y colaborar en periódicos chilenos.

³ Nos estamos refiriendo al fresco titulado *Mujeres*, que se conserva en el MNCARS realizado en 1934 para el *hall* del Museo de Arte Moderno. Pero ya había realizado otra serie de obras anteriores: lunetos para la sala de grabados del Palacio de Liria (1927), el pabellón del periódico *La Nación* de Buenos Aires (1928), el Consulado de Hendaya (1928), la Casa del Pueblo de Madrid (1931), el Pabellón de Gobierno de la Ciudad Universitaria (1932) y el monumento a Pablo Iglesias (1932).

Testigo de guerra

los treinta como grabador, recordemos que en 1934, poco antes de ser arrestado por su participación en la revolución de octubre, había expuesto en la Biblioteca Nacional su serie de grabados sobre la vida madrileña⁴.

Mientras daba las últimas pinceladas a los frescos del monumento a Pablo Iglesias le sorprendió la guerra. Desde ese momento su vida quedó íntimamente unida a la lucha por la defensa de la República, convirtiéndose en un extraordinario testigo de guerra, no solo por la serie de trabajos que realizó, sino por su privilegiada situación como amigo de los más importantes políticos republicanos –Largo Caballero, Negrín, Araquistáin o Álvarez del Vayo– y de los reporteros de guerra extranjeros. Recordemos su amistad con Jay Allen, Herbert Matthews, Henry Buckley, John Dos Passos, o Hemingway, entre otros.

Su primer trabajo testimonial fue en el Cuartel de la Montaña⁵. No solo lo cuenta el pintor en sus memorias, sino que lo corrobora Henry Buckley, del que conocemos la siguiente descripción: “Cuando por fin logré penetrar en el interior del cuartel no me extrañó demasiado encontrarme con un pintor en el puesto de mando. Efectivamente, mi buen amigo el artista Luis Quintanilla se había hecho cargo de la guarnición. ‘Pero ¿qué haces tú de soldado?’, le pregunté. ‘Ya ves, ¡gajes del oficio! –me contestó– Queremos convertir el cuartel de la Montaña en un

centro de acuartelamiento para milicianos y desde aquí pueden partir hacia cualquier punto de la ciudad donde sea necesaria su presencia’. Quintanilla me enseñó el charco de sangre que había en el patio donde los fascistas habían sido fusilados. Me enseñó también la sala de oficiales totalmente destrozada por los asaltantes” (Buckley, 2004: 179). Muchas son las fotografías que se conservan del sangriento asalto al Cuartel de la Montaña, sobre todo del Archivo Alfonso, pero de entre todas ellas hay una que parece ilustrar este pasaje, es la que muestra multitud de cadáveres esparcidos por el patio del cuartel y entre ellos destaca la figura de un hombre desarmado, con camisa blanca y pronunciadas entradas, que bien pudiera ser el propio Quintanilla y que la lejanía de la fotografía impide verificar la realidad con precisión. Cada vez que contemplo esa estremecedora imagen imagino la desolación del artista ante tanta barbarie.

Quintanilla recordaba el impacto emocional al penetrar en el patio del Cuartel de la Montaña: “Entramos en el cuartel y apestaba el fuerte olor dulzón de cadaverina. En los dos patios estaban tendidos los cadáveres de los oficiales y demás rebeldes unos junto a otros alineados, formando filas para que les identificasen sus familiares o amigos y darles sepultura, lo cual no dejaba de repetir la radio desde la noche anterior, sin acudir ninguno a cumplir esta última y misericordiosa diligencia” (Quintanilla, 2004: 356).

⁴ Se trata de una colección de grabados que, en su mayoría, muestran escenas matritenses, con una clara preocupación sociológica. Estas obras se expusieron ese mismo año en la Galería Pierre Matisse de Nueva York, por mediación de Hemingway y Jay Allen, con la intención de crear entre artistas, intelectuales y público en general la simpatía hacia el artista revolucionario que había sido encarcelado al localizar en su estudio al comité revolucionario que ultimaba la huelga general; pretendían con ello crear una ola de protestas, conducentes a la excarcelación de Quintanilla, deseo que consiguieron al año siguiente, tras permanecer por espacio aproximado de ocho meses en la cárcel, estancia que le sirvió para realizar una importante colección de retratos de los prisioneros, que verían la luz en el libro *La cárcel por dentro*. En 2005 en la exposición celebrada en el Paraninfo se pudo contemplar algunos grabados de este momento y la mayor colección de dibujos de *La cárcel por dentro* que se conserva.

⁵ El 19 de julio se habían parapetado en el interior del Cuartel de la Montaña un grupo de militares rebeldes bajo las órdenes del general Fanjul; a ellos se sumaron la noche de ese mismo día un grupo de falangistas armados. La mañana del 20 de julio se produjo el asalto.

Luis Quintanilla

La orden del asalto había partido de Largo Caballero, quien, por miedo a la venganza del pueblo, encargó a una serie de dirigentes socialistas que contuvieran a los exaltados. Quintanilla lo cuenta así: “Hacia las ocho de la mañana de ese día 19 de julio, vino un compañero de la Unión General de Trabajadores a decirme de parte de Largo Caballero que se iba a asaltar el Cuartel de la Montaña y que yo mandase los hombres armados que disponía; pero mi principal misión sería presentarme al comandante de guardias de asalto que me citaba, y evitar los desórdenes y sangrientas violencias cuando el asalto terminase”⁶.

Permaneció un tiempo en el Cuartel de la Montaña y en septiembre, de nuevo, el Ministerio de Guerra le encomendaba una nueva misión, en esta ocasión en Toledo⁷, donde desde el comienzo de la guerra también se habían parapetado los rebeldes con un importante número de rehenes civiles, mujeres y niños de republicanos a los que hacían sin el menor respeto por sus derechos más esenciales. Entre la documentación familiar de Quintanilla se conserva un escrito del Estado Mayor del Ministerio de Guerra, firmado por el General Asensio en el que se autoriza al pintor a circular libremente⁸. Vemos, por lo tanto, como afirma en sus memorias, que compagina durante un espacio de tiempo su trabajo como Jefe del Cuartel de la Montaña con visitas al frente y al Alcázar de Toledo.

Resulta interesante comparar los comentarios que sobre este tema aportan Quintanilla y Buckley.

El pintor dirá en sus memorias: “De acuerdo con el gobernador civil, Manuel González López, ordenó éste [*Mola*] la concentración en la capital de las cuatro compañías de guardias civiles de la provincia, unos seiscientos hombres, con el pretexto de defender la República, asegurándoles que la revolución anarquista (...) terminó con el Gobierno de Madrid: solo los guardias civiles de Tembleque comprendieron la irregularidad de esa maniobra, y continuaron fieles a su juramento militar (...). Entonces se juntaron a los guardias civiles los pocos fascistas armados de la localidad, y menos espontáneamente diversos soldados de la Academia con sus suboficiales, guardias de seguridad, los de la Caja de Reclutas y siete cadetes (...). Durante los días 19 y principio del 20, obedeciendo las instrucciones preparadas de la forma de realizar la sublevación (...) secuestraron en el Alcázar a unas quinientas sesenta mujeres y niños de familias del Frente Popular, para escudarse en ellos como rehenes” (Quintanilla, 2004: 376-377).

Semejante es la narración de Buckley: “La defensa del Alcázar se ha convertido ya en leyenda y, como en toda leyenda, hay aspectos que no se corresponden con la realidad. En contra de lo que se ha dicho, apenas había cadetes defendiendo el Alcázar porque la mayoría de los cadetes de la Academia Militar estaban de vacaciones el 18 de julio. La mayor parte de los defensores del Alcázar pertenecían a la Guardia Civil y habían acudido de todos los puntos de la provincia de Toledo, llamados por el gobernador, porque tenían, según dijo, que ‘defen-

⁶ Quintanilla, 2004: 353. Esta descripción coincide plenamente con lo que cuenta en *Tiempo de Historia* Carlos Sampelayo: “Fue en la tarde del 19 cuando el general Fanjul y su alto mando en la Montaña desacatan una orden del Ministerio y se declaran en franca rebeldía. Es el primer acto de sublevación en Madrid. A la mañana siguiente se perpetró el ataque al cuartel, por el pueblo y los Guardias de Asalto. Entre el primero figuraban las Juventudes Socialistas. Por orden de Largo Caballero se destacó a algunos dirigentes del Partido, con documentos de la UGT, para que en colaboración con el comandante de los Guardias de Asalto se contuviera el desorden de las masas y los excesos que pudieran desencadenar los atacantes, en caso de triunfo” (Sampelayo, 1981).

⁷ En sus memorias recuerda que compaginó su trabajo en el Cuartel de la Montaña con el asedio al Alcázar de Toledo (Quintanilla, 2004: 379).

⁸ El documento dice textualmente: “AUTORIZACIÓN ESPECIAL. Se autoriza a D. Luis Quintanilla, Delegado del Partido Socialista, para que pueda circular libremente por toda la zona de guerra, incluso por Getafe, acompañándole la escolta correspondiente, como Jefe del Cuartel de la Montaña, con objeto de ponerse en contacto con las milicias de todos los frentes. Madrid 6 de septiembre de 1936”. Está firmado por el coronel Rodrigo Gil. En el reverso del documento aparece manuscrito: “Autorizo la salida. El General Asensio”.

Testigo de guerra

der la República'. Cuando estuvieron todos reunidos en la capital de la provincia se encerraron en el edificio junto con el propio gobernador civil, algunos soldados y elementos fascistas (...). Antes de encerrarse se llevaron prisioneras a algunas mujeres pertenecientes a organizaciones de izquierda. Había un total de quinientas setenta mujeres y niños en el Alcázar" (Buckley, 2004: 204).

El tema del Alcázar ha sido uno de los que más literatura han generado, sobre todo por el lado de los golpistas, ya que Franco, que cambió la idea de tomar Madrid por rescatar el Alcázar en septiembre de 1936, procuró convertirlo en símbolo del heroísmo golpista, equiparando la figura del general Moscardó a la de Guzmán el Bueno. Se iniciaba de este modo un sistema de tergiversación de la historia que justificaba el golpe de estado, argumentando así el pensamiento de Carlos Sampelayo: "No fue lo peor que nos ganaran la guerra, sino que nos ganaran la Historia".

Quintanilla publicó en 1967 *Los rehenes del Alcázar*, poniendo el dedo en la llaga de la historiografía franquista. En una década en la que se vivirían importantes cambios en España⁹, no se veía con buenos ojos que el pintor volviera a hablar de aquellos rehenes que habían procurado olvidar, aquellos prisioneros, mujeres y niños a los que trataron como animales, no mostrando clemencia cuando suplicó su liberación el padre Camarasa, canónigo magistral de la Catedral de Madrid, único testigo externo de las dantescas imágenes que se vivieron dentro del Alcázar al que buscó el pintor para que intercediera con Moscardó. En el libro, el pintor explica el motivo por el que se vio obligado a realizar una serie de acciones que en otra situación no hubieran pasado

por su imaginación: "Por principio me desagrada la práctica de la política. Pero esta independiente postura no impide a ningún ciudadano y en ningún país gozar o sufrir sus consecuencias. Es posible que la principal causa de las grandes desgracias de España procediera del apoliticismo del pueblo" (Quintanilla, 1967: 5).

El 27 de septiembre las tropas de Franco entraban en Toledo; los republicanos habían perdido el Alcázar y tenían por Madrid, de tal modo que, a comienzos de noviembre, el Gobierno republicano se trasladó a Valencia, iniciándose una dura lucha en la capital de España, con brutales bombardeos fascistas sobre la población civil. Quintanilla, que vivió estos momentos, ha dejado constancia en sus memorias, semejantes a los comentarios recogidos por los corresponsales extranjeros: "Durante los diez primeros infinitos días de la batalla de Madrid el sudor se mezcló con la sangre, había que ir rápidamente a cubrir una abertura, correr a contener un nuevo ataque, a sostener a los que progresaban, hacer otro contraataque, a recoger heridos, a llevar municiones, en un par de kilómetros cuadrados. Los tranvías servían para movilizar nuevos combatientes a aquel pedazo de tierra, antes bellos jardines, que iba a ser la muralla de Madrid; detrás de él, no más lejos de quinientos metros, las mujeres ayudaban a descargar de los camiones el material de guerra, preparaban comida, actuaban de enfermeras, trasladaban los heridos a los hospitales, y por no bastar los múltiples de la ciudad se habilitaron algunos hoteles: otra vez se realizaba el milagro de la intrepidez llevado al paroxismo" (Quintanilla, 2004: 398).

Largo Caballero en septiembre de 1936 nombra a Luis Araquistáin embajador en París. Este nom-

⁹ Recordemos que en la década de los sesenta la editorial Ruedo Ibérico había publicado la traducción española de la *Historia de la Guerra Civil* de Hugh Thomas y en 1963 *El mito de la Cruzada de Franco* de Southworth (Preston, 2008: 419 y ss.). Para tratar de frenar estas obras que desmontaban la historia que había inventado el franquismo, el Ministro de Información, Manuel Fraga Iribarne, creó un departamento con el nombre de Sección de Estudios sobre la Guerra de España, dirigido por el conservador Ricardo de la Cierva. Su misión consistía en "actualizar la historiografía oficial del régimen con el fin de repeler los ataques procedentes de París" (Preston, 2008: 421). Es fácil comprender entonces la polémica que el libro de Quintanilla produjo y se puede comprender mejor el epistolario mantenido entre Ricardo de la Cierva y Quintanilla a raíz de la publicación del libro.

Luis Quintanilla

bramiento permitió la elección del pintor para dirigir el primer servicio de espionaje en la zona vascofrancesa, que se conocería como la “red Quintanilla”. El nombramiento, que podemos considerar como “el primer servicio de información organizado por los republicanos en Francia” (Barruso Barés, 2001: 53), se debió a la necesidad de buscar como organizadores de esta red de espionaje a personas muy cercanas, por miedo a posibles filtraciones (así lo reconoce Barruso Barés en *El frente silencioso*).

Se conservan tres documentos oficiales que nos hablan de este trabajo. Uno es una autorización del Director General de Seguridad de 23 de septiembre de 1936 en la que se le permite a salir del país¹⁰. Con fecha de 16 de octubre de 1936 conservaba Quintanilla un documento firmado por su amigo Araquistáin, embajador en París, en el que solicitaba la colaboración de los diversos cónsules¹¹. Por último, existe otro documento, firmado por el Ministro de la Guerra, Francisco Largo Caballero, en el que se le permite circular libremente por todo el territorio republicano, recibiendo ayuda de civiles y militares¹², aunque no indica cuál es la misión que se le ha encomendado a Quintanilla.

En sus memorias, son varias la páginas que Quintanilla dedica a este quehacer, que, a nuestro juicio, es el más novelesco de las múltiples empre-

sas que desempeñó en la guerra y posiblemente por el que más contraataques recibiera en su momento entre la propaganda de la zona golpista¹³. A pesar de lo atractivo de su ocupación, con el secuestro de su compañera en aquellos momentos, Jacqueline Desiret, y de la bibliografía en la que se habla de su trabajo, no aporta este pasaje demasiado a su labor como artista¹⁴. No obstante conviene que hagamos algunas precisiones cotejando las memorias y la bibliografía rastreada. Ni Félix Luengo ni Pedro Barruso ponen en duda que la “red Quintanilla” fue la primera red de espionaje republicano, organizada para contrarrestar el trabajo de los facciosos en la zona de la frontera francesa. Pero los dos se confunden al indicar que abandonó la red para exiliarse en mayo de 1937, al producirse un cambio en el Gobierno que acabó con Largo Caballero y puso al frente a Juan Negrín, motivo por el que Araquistáin dejó su trabajo como embajador en París y con él, como había entrado, se fue Quintanilla. Él mismo lo cuenta así: “Arreglé mis asuntos en Biarritz, y fui a París el mismo día que en la rada de Ibiza el acorazado *Deutschland* disparó sus cañones antiaéreos contra una escuadrilla de aviones nuestros, y, aunque no les llegaron a tocar, los aviones contestaron al ataque bombardeando el *Deutschland*, causando más de sesenta muertos” (Quintanilla, 2004: 427); por lo tanto sabemos que el 29 de mayo de 1937 abandona definitivamente Biarritz.

¹⁰ Textualmente pone: “El portador del presente volante, D. LUIS QUINTANILLA ISASI, está autorizado para marchar al extranjero, por lo que no se le debe poner obstáculo alguno a su salida del territorio nacional”.

¹¹ Textualmente dice: “Ruego a todos los cónsules en Francia que el portador del presente documento, D. Luis Quintanilla, sea atendido en todo lo que necesite. París 16 de Octubre de 1936”.

¹² Textualmente pone: “Se autoriza al portador del presente volante, DON LUIS QUINTANILLA ISASI, para circular libremente por el territorio controlado por el Gobierno legítimo de la República. Ordeno en su consecuencia, a las autoridades civiles y militares, a las fuerzas armadas de toda índole y ruego a los sindicatos obreros y partidos políticos que colaboran en la lucha contra el fascismo, den todo género de facilidades, al señor D. Luis Quintanilla Isasi, en el desenvolvimiento de su misión. Valencia veinticinco de enero de mil novecientos treinta y siete. El Presidente del Consejo de Ministros, Ministro de la Guerra”.

¹³ Es curioso descubrir cómo entre la prensa golpista hubo una campaña de claro desprestigio del pintor, que a su vez ha sido repetida por los denominados “revisionistas” actuales, que sin el menor respeto por la investigación se han limitado a verter sobre sus páginas las mismas equivocaciones de la historiografía franquista, sin comprobar en ningún momento los aportes documentales.

¹⁴ Para profundizar en este aspecto de su biografía, *vid.* Barruso Barés, 2001. López Sobrado, 2002. Luengo, 1996.

Testigo de guerra

También Quintanilla facilita el motivo de su renuncia: “El S.I.M. –Servicio de Información Militar– del Gobierno republicano empezó a mezclarse en nuestra organización fronteriza, no en plan de colaboración, sino intentando dirigir en un asunto que ignoraba. Además Araquistáin, por haber forzado a dimitir a Largo Caballero secundando una maniobra comunista, y formar Negrín Gobierno, dejaba la Embajada de París. Todavía tuve que añadir un gran disgusto personal. Sumando las cosas decidí volver a mi arte donde, quizá, podía hacer algo útil a nuestra causa” (Quintanilla, 2004: 427). Vemos, por lo tanto, que no difiere de la tesis que mantienen los historiadores que han trabajado sobre este aspecto de la Guerra Civil. Pedro Barruso dice categóricamente: “Las actividades de este grupo cesan cuando Araquistáin abandona su puesto de embajador en París –en mayo de 1937– lo que provoca que Quintanilla cese igualmente en sus funciones y marche al exilio en América” (Barruso Barés, 2001: 54).

Precisamente Barruso habla del secuestro de Jacqueline Desiret de un modo diferente a lo que cuenta el pintor. Según Quintanilla aprovecharon un viaje suyo a París para secuestrar a *Jacque* e investigar si tenía algún conocimiento del trabajo de espionaje que traía entre manos; fue liberada gracias a su interés, con la intervención del comandante Troncoso, Serrano Suñer y el hijo del marqués de Linares. “Jacque había sufrido las angustias de insistentes interrogatorios, de amenazas, sobresaltos, vejaciones, como ir a verla la mujer de Troncoso y otras de oficiales fascistas igual que si fuese un bicho raro, llamándole “La roja”, y estuvo enferma. Todo neciamente inútil, pues desde el primer momento pudieron comprender que ignoraba incluso pequeños detalles de mi actuación: una víctima más del ignominioso proceder fascista” (Quintanilla, 2004: 418-419).

Sin embargo esta descripción tan dulce de Jacqueline contrasta con la que de ella hace Barruso, a partir de la información dada por la embajada francesa: “Una mujer de costumbres fáciles, coqueta, charlatana, que ha tenido numerosos amantes. Los sucesos revolucionarios la han aproximado a Quintanilla al que conoció en Hendaya cuando este artista pintaba y estaba encargado de la decoración del consulado de España”¹⁵. Barruso también cuenta que el secuestro de *Jacque* fue “la primera acción que se organiza desde la Comandancia contra el servicio organizado por Quintanilla”. Es traída a España en noviembre de 1936 y después liberada, tal y como narra el pintor. Lo que no aparece en las memorias de Quintanilla es lo que parece una segunda entrega de una novela de aventuras. En enero de 1937 entra de nuevo en España para entrevistarse con un oficial falangista al que conocía y aquí es donde se produce una nebulosa que impide precisar con claridad la realidad de los hechos. En las memorias del pintor no encontramos referencia alguna a esta segunda entrada de Jacqueline en España. ¿Por qué motivo? Tal vez el recuerdo de aquellos momentos seguía pesando en su espíritu, tal vez no se haya hecho una lectura correcta de los pocos datos que existen. Si seguimos la tesis de Pedro Barruso, *Jacque* pudo haber sido captada por los golpistas para servir de contra espía: “Según se desprende de los informes de Herbet¹⁶, la colaboración de la mujer con Quintanilla es clara. Del mismo modo las supuestas afinidades de ésta con la ideología derechista –apuntadas por el embajador– servirían de tapadera para que la agente pudiera pasar sin levantar excesivas sospechas a España y relacionarse con oficiales nacionales” (Barruso Barés, 2001: 60). Por último este autor, siguiendo esta tesis, reconoce que en la embajada francesa se recogió la noticia de que una mujer había sido fusilada en San Sebastián por espía y “es posible que se hiciera creer a Quintanilla que la fusilada fuera su amiga Desiret. Esto podría

¹⁵ Ciertamente esta descripción contrasta con la que Quintanilla hace de la que fue su primer amor, tal y como recordaba en sus memorias, donde reconoce que fueron amantes.

¹⁶ Herbet¹⁶ era el embajador de Francia, simpatizante de los golpistas.

Luis Quintanilla

explicar el estado de desmoralización en que parece sumirse Quintanilla y que le llevará a abandonar repentinamente sus responsabilidades al frente de los servicios republicanos en el Sudoeste, coincidiendo con la salida de Araquistáin de la Embajada” (Barruso Barés, 2001: 59). En principio esta idea parece que podría encajar con el comentario que ya hemos mencionado del pintor cuando habla de su abandono de la red de espionaje: “Todavía tuve que añadir un gran disgusto personal”. Este pasaje de la vida del artista es una más de las aristas en sombras que lo caracterizan y que, salvo que aparezca nueva documentación, será difícil aclarar. Si aceptamos sin trabas la idea de Barruso, posiblemente Quintanilla hubiera abandonado su trabajo como espía al creer muerta a *Jacque*, pero no es tan fácil aceptar esta afirmación cuando sabemos que Quintanilla finalizó la redacción de sus memorias en la década de los sesenta en París, donde vivía *Jacque*¹⁷ y a la que veía casi a diario. O quizás ambas posturas puedan coexistir y el pintor procurara ser lo más objetivo posible a sus sentimientos en las memorias; resulta muy difícil aventurar una respuesta. Por otro lado podemos dejar abierta una puerta a la idea de que *Jacque* fuera, o le hicieran creer a Quintanilla que era una doble espía. No tenemos documentación seria que, de momento, avale esta hipótesis, pero entre los cuadernos con bocetos y anotaciones que conserva Paul de su padre, existe una confusa nota, sin fecha, en la que leemos: “España - Escultor - Primeros días de Madrid (julio 17 - 1936) - La guerra turista en Toledo - Moscardó - El Padre Camarasa - La aristócrata - Salva la vida a su padre y a su hermano - el hermano actuando en la F.A.I. El Cuartel en Madrid - Las escenas de amor - Biarritz-Fuenterrevia - Irún - La traición”. Si se refiere, como parece, a diversos capítulos de sus futuras memorias y acaba con el tema de su trabajo como espía ¿a qué hace alusión el término “la traición”? Dejamos en el aire este interrogante, uno más en la rocambolesca biografía de este apasionado artista.

Lo que parece más fácil de esclarecer es la leyenda negra que le acompañó durante la guerra y post-

guerra y que ha vuelto a salir a la luz por pseudohistoriadores. Nos referimos a su participación en una supuesta guerra bacteriológica. El propio pintor lo relata con humor en sus memorias: “Escuchando en la radio (...) a Queipo de Llano supo este grupo de amigos mi actuación en el sur de Francia, y según el ‘Borracho radiofónico de Sevilla’ el sinfín de actos de bandidaje que había realizado, incluso intentar envenenar las aguas de Pamplona y extender el tifus en la provincia de Vitoria, no faltando el tema consabido de las violaciones, que, en aquellas circunstancias, las mías forzosamente tenían que ser de monjas y, por lo oído, con más potencia que Jero-boam, dando detalles precisos para no dejar duda y hacerlo constar en la historia”. Este comentario al que no le presté demasiada importancia en un primer momento, hace referencia a su más divertida leyenda negra.

Barruso reconstruye magníficamente esta historia. En primer lugar habla de la creación de un clima de “pretendida guerra bacteriológica”, manifiesta en un informe enviado por los servicios secretos italianos al General Roatta, fechado en febrero de 1937, en el que se le informaba de la posibilidad de propagar una epidemia en la zona limítrofe con Francia, para cerrar la frontera e impedir la llegada de suministros a los republicanos. “En las mismas fechas, el consulado italiano de Toulouse informa del presunto envío desde París, con destino a Barcelona, de *una caja de ampollas para cultivar bacilos de tifus para que los rojos puedan envenenar el agua*” (Barruso Barés, 2001: 90).

A finales de febrero, según la policía francesa, aparece un tal “Larsinsky” que solicita a un periodista francés que dos supuestos periodistas galos pasen a la zona española dominada por los golpistas a cambio de una fuerte suma de dinero. Al no conseguirlo se quedan en Biarritz, lugar al que se incorporará otro grupo de hombres, entre los que se encuentran Jean de Berne y Jean Paul Bougennac. “Estos dos últimos son las personas que Pavie¹⁸ pensaba infiltrar en España y que supuestamente habían sido

¹⁷ Entre la documentación que custodia Paul Quintanilla, hay un viejo cuadernillo de dibujo en el que su padre tenía anotada la dirección de Jacqueline Desiret, en el n.º 18 de la Rue Caulaincourt de París.

¹⁸ Jean Jacques Pavie es el verdadero nombre de “Larsinsky”.

Testigo de guerra

inoculados con un virus que extendería una enfermedad por el territorio controlado por los franquistas” (Barruso Barés, 2001: 91). Pero, a juzgar por el comportamiento de este grupo, nada más alejado que pretender llevar a cabo una misión secreta. En el Hotel Regina de Hendaya disfrutaban de un tren de vida muy alto (“champán, visitas a clubs nocturnos en San Juan de Luz y Biarritz, etc.” según informes de la policía francesa). Al ascender a 12 000 francos la cuenta del hotel, la dirección del mismo les insta a pagarla, motivo por el que, de modo precipitado, abandonan la ciudad, quedando en la región dos de ellos: Bougennac y Chabrat, que acaban siendo detenidos.

Es a partir de este momento cuando los acontecimientos adquieren otro cariz. Al ser interrogados por la policía confiesan que habían recibido 10 000 francos de “Larsinsky” y su acompañante con la intención de que se adentraran en España portando un virus inoculado. Según la documentación consultada por Barruso se trataba de una estafa, puesto que Pavie y Granham (“Larsinsky” y su amigo) había suscrito una póliza de seguro en Londres por la que cobrarían 1 000 000 de francos si sus amigos eran detenidos en España.

A pesar de conocer que se trataba de una estafa propia de unos vividores en tiempo de guerra, la noticia es aprovechada y tergiversada por la prensa del sector fascista. *El Diario de Burgos* y *Arriba España* publican en junio un reportaje titulado “Yo he sido un espía rojo” en el que se recoge el incidente. A esta campaña se suma *La Voz de España* que el 29 de julio publica que los dos detenidos habían sido condenados a muerte y al día siguiente acusaban de ser los instigadores de este plan a Max Aub, Quintanilla, Pedro Lecuona, cónsul de la República en Bayona, y al diputado francés Bossoutrot (Barruso Barés, 2001: 91-92). A pesar de que días más tarde

se reconocía que fue un timo siguen insistiendo en que, a pesar de todo, la idea de la guerra bacteriológica, sin prueba alguna, sigue siendo real. La campaña llegó al extranjero cuando el órgano de prensa del partido nazi publicó un artículo titulado “Política bacteriológica”. Sin duda todo lo relativo al trabajo del pintor como director de la red de espionaje es uno de los aspectos biográficos más interesantes y con más sombras.

Dudas también arrojan las fechas relativas a los trabajos encomendados a Quintanilla, puesto que aunque comenta que el 29 de mayo abandona Biarritz y que su siguiente ocupación fue recorrer el frente haciendo dibujos de la guerra, sabemos que el 1 de mayo de ese mismo año presenció la rendición del monasterio de Nuestra Señora de la Cabeza en Jaén. ¿Cómo lo sabemos? No solo por las atroces escenas descritas en sus memorias, sino porque entre la documentación que conserva su hijo Paul existen unas fotografías, firmadas por la Agencia España de Valencia, que dan fe de la rendición; algunas de éstas aparecieron reproducidas en la prensa de la época y en los libros que en la postguerra se publicaron sobre este acontecimiento, cantado como una gesta por la historiografía franquista. En una de las fotos que conserva el hijo del pintor creemos que aparece el artista fotografiado junto a un guardia civil. Nuestra hipótesis al respecto es que Quintanilla, viendo cercano su fin como espía en el sur francés y sabiendo que estaba próxima la rendición de los guardias civiles, que por espacio de meses habían resistido con esposas e hijos en el santuario jienense, decidió trasladarse allí para inmortalizar el acontecimiento con su lápiz. Compaginaria, de este modo, ambos trabajos durante los últimos meses; es decir, que puede ser compatible el comentario de su trabajo como dibujante de guerra¹⁹, con el hecho de que abandonara Biarritz el 29 de mayo de 1937, ya que una cosa es conseguir esa nueva tarea y otra

¹⁹ “Negrín continuaba con el Gobierno en Valencia. Me preguntó por qué dejaba el servicio de la frontera y qué pensaba hacer. Se lo expliqué y le dije que quería recorrer todo el frente de guerra tomando apuntes para después realizar la exposición de los dibujos acabados, y necesitaría, además del permiso especial del Gobierno, un automóvil y el conductor que lo cuidase. A Negrín le pareció bien la idea considerando que sería un documento histórico y artístico” (Quintanilla, 2004: 427).

Luis Quintanilla

abandonar definitivamente su trabajo anterior. En este sentido cabría incorporar el comentario de Barruso en el que reconoce que la intención de abandonar la red de espionaje, en el caso de Quintanilla, había sido anterior al cese de Araquistáin. “En un informe de los servicios de información franceses se hace constar que Quintanilla había manifestado a Álvarez del Vayo, en una conversación telefónica el 29 de abril, su intención de abandonar sus funciones y regresar a Madrid” (Barruso Barés, 2004: 54).

En este sentido podemos también incorporar el comentario de Elliot Paul en *All the Brave*: “The drawings in this book were made in the months from July to December of 1937 at various sectors along the line –then continuous and longer than it is now– that so senselessly marks the face of Spain” (Paul, 1939: 12). Aunque sabemos que la fecha de comienzo no es cierta, sí podemos aventurar diciembre como el final de la toma de dibujos directos en el frente, tal y como reconoce el pintor en sus memorias (Quintanilla, 2004: 443-444).

Dibujando la guerra

Cotejando las memorias del pintor y la fría y objetiva cronología de la Guerra Civil podemos, aproximadamente, reconstruir el periplo del artista para captar sus precisas instantáneas del sufrimiento.

Debió realmente comenzar por la rendición del monasterio de Nuestra Señora de la Cabeza, a pesar de que en la publicación *All the Brave* opta por seguir un criterio geográfico, partiendo desde Almería, que es el modo en el que recuerda su recorrido: “En dos meses recorrí completo el sinuoso frente desde Almería hasta el Tremp, cerca éste del Pireneo” (Quintanilla, 2004: 428).

Concuerdan perfectamente los comentarios del artista con los documentos existentes sobre este acontecimiento histórico y resultan absolutamente

sobrecogedores los dibujos si los cotejamos con la colección de fotografías que poseía el pintor y algunas otras aparecidas en la prensa de guerra y publicaciones posteriores, en las que se dio amplia cobertura al suceso²⁰. Los dibujos de Quintanilla resultan más estremecedores cuando vemos las imágenes fotográficas y somos plenamente conscientes de que fueron realizados por un observador directo, en plena contienda civil. Los protagonistas podrían ser los padres o los abuelos del imaginario público que los contemple. Este hecho aumenta su dramatismo. “Yo hice bastantes apuntes utilizándolos de modelos, y al socorrer a las mujeres con algunos alimentos especiales que conseguí, me besaban las manos llenas de emoción, no por el material socorro, sino por el consuelo y manifestación de respeto que suponía nuestra actitud; en la zona fascista a las emparentadas con sus víctimas llegaron a cortarles el pelo al rape y dejarlas a la ira del insulto de ‘rojas’. A los guardias civiles les di tabaco, y casi no podían susurrar las gracias (...). Tres días estuve dibujándolos, hasta conducirlos a un penal; tres días contemplando su remordimiento, incluso el capitán, que estaba herido²¹ (...). Quise ver detenidamente el interior de los restos del Monasterio, y desistí: era una especie de muladar pestilente saltando nubes de pulgas, que únicamente el fuego podría purificar. Entonces por primera vez dibujé lo que queda después de la guerra, las trincheras destruidas y los contorsionados cuerpos de los cadáveres” (Quintanilla, 2004: 430).

Sin lugar a dudas es este acontecimiento bélico el que, al menos a nivel plástico, tal vez por ser el primero del que tomó bocetos, o por la dureza de las imágenes vistas, más le impresionó, a juzgar por los resultados. Cuando al año siguiente exponga los dibujos en el MoMA serán dieciséis los que muestre del monasterio bajo el genérico título de *Sierra Morena*, con la siguiente aclaración en el catálogo: “Monasterio de Santa María de la Cabeza, donde la guardia civil, después de haber expuesto sus familias al sufrimiento, el hambre y la muerte, se entregó”. Tan solo diez de estos dibujos se publicaron en *All*

²⁰ Vid. *La Vanguardia*, 9 de mayo de 1937, y ABC, 8 y 16 de mayo de 1937.

²¹ Se refiere al capitán Cortés, que murió días después a causa de las heridas sufridas.

Testigo de guerra

the Brave, siendo inéditos dos de los que se muestran en esta exposición, los titulados *Hambre y sufrimiento les da la apariencia de animales torturados* y *Esta mujer, utilizada como saco terrero para proteger a los rebeldes, porque su marido se escapó, lleva el cuerpo muerto de su hijo*. Es, este último, un dibujo aterrador, sobre todo si lo comparamos con la instantánea fotográfica que recoge ese momento de suma desolación. Es como si estuviéramos ante una moderna *Pietà* cargada de dolor real, que hace que nos cueste mantener la vista ante tanto sufrimiento. Posiblemente parecieran escenas demasiado duras y por eso no se publicaron, optando por mostrar otras de guardias civiles derrotados. También merece la pena mencionar los dibujos en los que se muestran guardias civiles muertos en zanjás, que pierden parte de su planteamiento estético al ser examinados como imágenes de guerra, sobre todo cuando los emparejamos con las fotografías homólogas.

A juzgar por sus anotaciones y el acontecer de la guerra, recorrió la zona de Andalucía, incluida Almería, a comienzos del mes de junio. “Mi gira, antes de llegar a Pozoblanco, fue volver a ver la singular belleza y variedad del paisaje español, hecho por un hado pintor para pintores; esta vez lo contemplaba sin turistas ni tráfico en los caminos; todo era calma, y sin embargo envolvía a esa calma el ambiente de guerra” (Quintanilla, 2004: 428). En sus dibujos de Almería vemos la ciudad destruida por los bombardeos alemanes, hecho que sucedió el 30 de mayo como venganza al ataque republicano al *Deutschland*. La aviación alemana se cebó con el pueblo andaluz y los constantes bombardeos a la población civil se convirtieron en la preocupación del pintor. En su serie de Almería, a juzgar por los títulos, pone especial énfasis en la destrucción de las

casas y en la población civil buscando refugio entre las viñas.

En estos momentos también debió visitar Pozoblanco, aunque las fechas no encajan del todo. Quintanilla recordaba cómo “provisto de la documentación autorizándome a visitar todos los sectores de la guerra (...) salí de Valencia y en dos meses recorrí completo el sinuoso frente” (Quintanilla, 2004:428). Efectivamente existe ese documento, fechado el 14 de junio de 1937, que se correspondería perfectamente con las fechas. En él leemos: “El camarada LUIS QUINTANILLA ISASI está autorizado para circular por todos los frentes de guerra para una misión del servicio. Por lo tanto ordeno a todas las autoridades militares y ruego a las civiles no le pongan impedimento y faciliten su misión”. Y está fechado en Valencia. Pero a renglón seguido comenta que recorrió Andalucía hasta llegar a Pozoblanco. Allí recuerda que “todavía quedaban bastantes cadáveres de marroquíes sin enterrar (...)” (Quintanilla, 2004: 431). Contrasta este comentario con la fecha de la ofensiva en Pozoblanco, que se produjo entre los meses de marzo y abril²². Aunque, a tenor de lo que apunta en sus memorias, tal vez su llegada no fuera en el momento culmen de ofensiva, sino en un período de menor intensidad en el combate, momento en el que es posible que Pérez Salas hubiera ido a Valencia y allí comentase la terrible realidad que se vivía, motivo por el que el pintor posiblemente decidiera dirigirse a Pozoblanco en junio²³. Entonces debió ver Quintanilla las imágenes que muestran cadáveres de moros y caballos, hinchados como odres y precisamente eso le llevó a comentar que “Franco estaba agotando la carne de cañón que sacaba de Marruecos” (Quintanilla, 2004: 431).

²² En febrero de 1937 Queipo de Llano inició su ofensiva en Pozoblanco: pretendía continuar y rescatar a los rebeldes asediados en Nuestra Señora de la Cabeza y de este modo abrir una brecha hasta Madrid. El 6 de marzo comenzó la ofensiva fascista y la contraofensiva republicana a finales de marzo. Queipo de Llano dice que solo ha habido dos muertos, mientras que en la prensa republicana se habla de “campos cubiertos de cadáveres, sobre todo de soldados moros”. El 1 de abril Pérez Salas envía un telegrama en el que indica que “también es enorme el número de caballos muertos en toda la línea y puedo asegurar que las unidades de caballería enemiga han quedado deshechas de un modo definitivo y la mayor parte de los jinetes eran moros” (López Romero, 2003 59).

²³ A finales de junio se produjo la retirada internacional de aquel frente.

Luis Quintanilla

A pesar de que el pintor recordaba que dejó Pozoblanco para dirigirse a Madrid dando un rodeo, es casi seguro que, a comienzos de julio, estuvo en Valencia. El 4 de julio Juan Negrín inauguraba el II Congreso de Escritores Antifascistas en Valencia; al congreso debió asistir el pintor, tal y como reconoce Egea Bruno. El historiador menciona una carta de Bruno Alonso a Indalecio Prieto²⁴ en la que textualmente dice: “También estuvo aquí el pintor Quintanilla, que ha tomado algunos apuntes sin ninguna importancia”, a lo que Prieto le responde: “Me hubiera gustado que hubiese usted prohibido el acceso a los barcos del pintor Quintanilla. En los barcos no tienen que hacer nada, pintores, dibujantes ni cronistas, cualesquiera que sea su filiación política” (Bruno Egea, 2007-2008: 22). Pero no compartimos la afirmación de Egea cuando estima que la empatía entre Bruno Alonso y Quintanilla, por ser cántabros y socialistas, permitió al pintor hacer estos dibujos. La realidad es que contaba con una autorización para circular por todos los frentes.

En Cartagena realiza dibujos de mujeres y niños durmiendo en refugios naturales. También están los bocetos de los que habla Bruno Alonso: rostros y detalles de brazos, cuerpos, etc. de marineros del *Jaime I, Libertad y Cartagena*.

De Valencia debió volver a Madrid, donde se encontraba a mediados del mes de julio, hospedado en el Hotel Palace, que compaginaba su misión de hospedaje con la de hospital de guerra. Coincide la

fecha con el comentario del pintor: “Al aproximarme a Madrid había bastante movimiento militar. (...). Sabía que se encontraba en el mismo piso que yo el jefe de nuestra aviación general Ignacio Hidalgo de Cisneros, muy buen amigo mío”. Quintanilla conservaba en su poder la autorización²⁵ de la que habla en sus memorias. “Por un permiso especial de Ignacio subí al observatorio de la Telefónica, el punto más alto de Madrid, frecuentemente cañoneado por el enemigo, y era de gran interés ver con los catalejos en detalles las líneas de los fascistas confundidas en las sinuosidades del terreno, de vez en cuando resplandores lejanos de nuestros obuses y los reflejos del disparar de ellos, mientras debajo, en la ciudad atacada, continuaba la rutina de la vida, prolongándose los ruidos de los tranvías” (Quintanilla, 2004: 434). El 25 de abril comenzará la ofensiva de Brunete, dos días después Quintanilla recordará que fue al frente. “Hice unos rápidos apuntes que después me sirvieron para pintar un cuadro (...). Mi intento de dibujar directamente la guerra fracasó”²⁶ (Quintanilla, 2004: 435). Durante este mes de julio Quintanilla recorre el frente de Madrid, tal y como podemos constatar por los documentos conservados por su hijo²⁷. Reproduce entonces las imágenes que describe en sus memorias: “Desde el día de comenzar mis visitas con el cuaderno de apuntes, dejaba el coche junto a la Comandancia del puesto. Así recorrí andando varias veces la sección del Puente de Segovia, éste saltado en dos pedazos, el cementerio de San Isidro cercano a la llamada Quinta del Sordo, por ser la casa de Goya, y la mayor parte del extenso barrio derruido. Aún quedaban algunos cadáveres

²⁴ La carta es de 5 de julio de 1937.

²⁵ La nota, firmada por Ignacio Hidalgo de Cisneros, con fecha de 18 de julio de 1937, dice textualmente: “Autorizo al camarada Quintanilla, para entrar en el observatorio de Aviación de la Telefónica”.

²⁶ Paul Quintanilla recuerda que el lienzo sobre Brunete fue propiedad de Hemingway.

²⁷ Conserva tres salvoconductos. El primero de ellos tiene un mes de duración, firmado el 15 de julio y válido, por lo tanto, hasta mediados de agosto, está firmado por el Comisario de Guerra y le permite circular libremente por la zona de vanguardia. El siguiente, de 19 de julio de 1937, firmado por el Comisario Inspector General del Ejército del Centro, dice textualmente: “Al camarada Luis Quintanilla, Dibujante al servicio del Ministerio de Guerra, deberá permitírsele la libre circulación por todas las zonas de guerra, rogando así mismo a todos los comisarios, den toda clase de facilidades a este camarada para el desempeño de su cometido, poniendo además a su disposición algún compañero que le acompañe, de no poder hacerlo el mismo comisario”. Tres días más tarde, el 22 de julio, se le expide un nuevo salvoconducto, firmado por el Jefe del II Cuerpo del Ejército y por el Comisario Delegado de Guerra para que pueda recorrer los sectores del II Cuerpo del Ejército del Centro, con expresa autorización para pasar a la Casa de Campo.

Testigo de guerra

en los espacios neutros, que la lluvia y el sol contribuían a darles insospechadas formas, y algunos tanques destrozados, y piezas de artillería medio deshechas. Bajo las ruinas de las casas, mostrando fantásticas siluetas las rotas paredes, había una complicada y larga línea de trincheras, ocultando los escombros y sacos terreros los nidos de ametralladoras, los morteros y los observatorios diminutos hechos en forma de tubo con redondas latas de conservas” (Quintanilla, 2004: 437). Compaginó estos dibujos de la vanguardia de guerra con imágenes de Madrid, como las de los heridos del Hotel Palace o las imágenes de destrucción de casas y lugares conocidos. Debió ser especialmente doloroso para él ver las ruinas de su casa-estudio, el lugar en el que conservaba sus obras, recuerdos y pertenencias.

Dejó Madrid a finales de julio para trasladarse a Valencia y desde ahí recorrer el frente catalán, aunque en esa zona no encontró motivos de interés artístico. Aseguramos la fecha, por la autorización de Felipe Pretel, extendida el 3 de agosto en Valencia que le autorizaba a tomar apuntes de los prisioneros italianos.

Una vez rellenos varios álbumes de dibujo se retiró a Sitges a la casa de su amigo, el pintor Sunyer, mientras éste se encontraba con su familia en Francia, para convertir los bocetos en dibujos a tinta, listos para ser expuestos. En Sitges “dibujaba en absoluta calma desde el principio de la mañana hasta las doce; de doce a una y media me bañaba disponiendo de la playa para mí solo, tomaba el suave sol otoñal, comía, descansaba, trabajaba otro poco y daba un paseo o iba a hablar con la sobrina de los Sunyer, María Dolores y sus amigas (...). Yo trabajaba con la mayor tranquilidad en el silencioso estudio adonde llegaba la brisa marinera y el perfume de un campo de claveles; más de una vez pensé en el violento contraste de dibujar en ese plácido ambiente la tragedia de una guerra, bien es verdad que lo

que hacía en el estudio era estilizar y dar forma definitiva a los apuntes tomados directamente de la realidad” (Quintanilla, 2004: 440-442). Desde luego, resulta sorprendente compaginar el trabajo creativo y la placidez de la playa con el ambiente de guerra. Quintanilla recordaba que la tranquilidad en la que trabajaba se vio ligeramente modificada por las visitas de sus amigos, Negrín, Zugazagoitia, Álvarez del Vayo, periodistas y jefes de las Brigadas Internacionales cuando el Gobierno de la República se trasladó a Barcelona²⁸. Tomó los últimos apuntes directos del frente en Teruel, tal y como recuerda en sus memorias y a juzgar por la cronología así debió ser, puesto que la ofensiva republicana comenzó a mediados de diciembre, Teruel fue ocupado por los republicanos el 7 de enero de 1938. Llegó a la ciudad acompañando a Matthews, Jay Allen y Robert Capa. “La ciudad mostraba el combate y el especial aspecto de la derrota, viéndose restos de armas, un tanque primitivo alemán que le colgaban cadenas por los costados medio deshecho, uniformes tirados, correajes y municiones abandonados por los que procuraron esconderse, y las cicatrices en las casas de las bombas y la dinamita (...). Los soldados republicanos parecían grandes bolas pardas cubiertos con los pesados capotes; los primeros que aún iban surgiendo se envolvían en mantas de cama de abigarrados colores, y a todos nos envolvía la cara el vaho de nuestro aliento. Tomé algunos rápidos apuntes, pateando para dinamitar el frío de mi cuerpo, de la plaza municipal, del conjunto de Teruel humeando algunos incendios, y de varios guardias civiles prisioneros, rígidos y sorprendidos de constatar que se les trataba humanamente en contra de lo que ellos hicieron con los opuestos al fascismo. Presenciamos un corto combate de aviones, y al atardecer fuimos a dormir a Tortosa para regresar al día siguiente a Barcelona. Esos dibujos de Teruel fueron los últimos que ejecuté de la guerra” (Quintanilla, 2004: 444-445). Así debió ser, puesto que del 25 al 31 de diciembre²⁹ se expusieron en la rotonda del Hotel

²⁸ Debemos encontrarnos en el mes de noviembre, puesto que el 28 de octubre del 1937 el Gobierno anunció el traslado a Barcelona. Es posible que en estos momentos tomara apuntes de Herbert Matthews y los brigadistas que utilizaría tiempo después para componer el fresco *Soldados*.

²⁹ La noticia apareció recogida en la prensa del momento (*La Vanguardia*, 25 y 30 de diciembre de 1937).

Luis Quintanilla

Ritz de Barcelona, con buena acogida por parte del público, como comenta Sebastià Gasch, al que le impresiona la simplicidad y carga incisiva de unos dibujos que, en voz del crítico, parecen estar hechos con bisturí³⁰. Los gastos de la exposición corrieron a cargo de la *Generalitat* y su presidente, Companys, asistió a la inauguración.

Nada más finalizar la muestra en Barcelona, animado por sus amigos los escritores americanos, decidió exponer en Nueva York; al ver que se demoraba la recepción de una posible ayuda económica, por parte del Gobierno para el transporte y estancia en USA, decidió hacer frente personalmente al coste de la empresa, con la cantidad de 1 300 dólares, que era la suma con la que contaba, una vez que el Subsecretario del Ministerio de Hacienda, a título personal, le cambió las pesetas que tenía. Su travesía, hasta llegar a finales de enero “con nieve y témpanos de hielo flotando en el Hudson”, fue la siguiente: en una camioneta de carabineros llegó a Perpignan para coger el tren, mientras las cajas con sus dibujos viajaban a París en el barco *L'Île de France*; en París se detuvo una semana donde convivió con Pauline y Ernest Hemingway, Gustavo Regler y Robert Capa “formando un mundo aparte, limitado a los que interveníamos en la guerra de España”. Al llegar a Nueva York, se alojó en casa de sus amigos los Allen, en Washington Square, muy cerca de la calle donde viviría sus años de exilio americano. A su llegada fue recibido con gran expectación por parte del mundo cultural neoyorquino, como una estrella mediática en el bohemio y

comprometido ambiente del Greenwich Village. “Di una conferencia sobre el arte español en relación con la guerra para el Congreso de artistas norteamericanos; me nombraron su primer miembro de honor y me regalaron un relieve en bronce con afectuosa dedicatoria continuando otra serie de ‘patria’ y cenas en el mundo de artistas y escritores” (Quintanilla, 2004: 447). A pesar de este recibimiento, el pintor nunca fue amigo de estos eventos y de ser expuesto públicamente, por lo que en breve dejó el tema de relaciones públicas en manos de Jay Allen, dedicándose él a conocer el ambiente neoyorquino junto a su gran amigo Elliot Paul. Había dos galerías interesadas en presentar su obra, pero se decantó por el MoMA, y convenció a su director Alfred Barr Jr., que no deseaba mostrar todos los dibujos por una cuestión de espacio, de que su trabajo sobre la Guerra Civil cobraba verdadero sentido cuando se contemplaba en su totalidad. No era una simple exposición de dibujos, Quintanilla deseaba que el público conociera el drama que sufría la población española; era el trabajo de un reportero, preocupado por que se pudiera contemplar el dolor que las guerras comportan. Barr lo comprendió inmediatamente y acondicionó algunas salas del museo para que se pudieran mostrar todos los dibujos³¹.

La exposición se inauguró el miércoles 16 de marzo y estuvo abierta hasta el 18 de abril. Después la Fundación Rockefeller la llevó por diferentes instituciones³². Quintanilla permaneció un tiempo en Nueva York donde realizó “dos retratos bien pagados”, según sus propias palabras. Hoy conocemos

³⁰ Apareció publicada esta crítica “Dibuixos de Quintanilla” en el n.º 1 de la revista *Meridià* de enero de 1938.

³¹ Existe una curiosa contradicción sobre el número de dibujos, puesto que en sus memorias Quintanilla habla siempre de 140, pero en el MoMA, donde, según sus propias palabras, se mostraron todos, solo se expusieron 105. La explicación más sencilla es que en la gráfica de 140 se invirtieran las cifras, entonces resultaría comprensible una diferencia tan notoria de obras; por otro lado, el MoMA conserva dos documentos contradictorios. Por un lado está el catálogo, donde aparecen 105 dibujos, cuyos títulos identificamos en otra hoja, donde se detallan por apartados, y sin embargo en otra hoja mecanografiada aparece el número de 75. Es posible que esta hoja fuera escrita en un primer momento, en el que ése sería el número total que se pensó exponer.

³² Se expusieron en el Museo de Saint Paul (Minnesota), Chapell House Gallery de Denver (Colorado), Art Museum de Portland (Oregon), De Young Museum de San Francisco (California) y Art Institute de Zanesville y Dayton Art Institute de Dayton (Ohio).

Testigo de guerra

que uno de ellos fue el de *Honorio Murphy*, la hija pequeña de Sara y Gerald Murphy³³; es un hermoso retrato en la línea de los que había hecho en España en la década de los treinta, como el de Álvaro de Albornoz y Liminiana, que muestra a la joven sentada junto a una mesa con un jarrón con anémonas, de entonación fría y delicados planos *postcubistas*. A mediados del mes de julio cogió el barco que le devolvió a España, después de haber visto cómo en Nueva York se comenzaban a levantar los pabellones de la Feria Universal de 1939; uno de los directores le entregó planos y documentación para que insistiera al Gobierno español en que presentara un pabellón, como en 1937 había hecho en París. Les parecía muy interesante que Quintanilla fuera uno de los artistas que representaran a España.

A su regreso, acostumbraba pasear en la placidez de las tardes estivales con Negrín, con el que departía sobre la posibilidad o no de prolongar la guerra, a sabiendas de que estaba perdida. Zugazagoitia, por deseo de Negrín, le sugirió que fuera a Madrid, donde intuía que se tramaba algo a espaldas del Gobierno. Esperaban que el pintor, debido a su afiliación política y a ser un civil, pudiera recabar información. Quintanilla se entrevistó con Julián Besteiro y con el coronel Casado y se dio cuenta de que el deseo de ambos era poner fin a la guerra para evitar tanto sufrimiento. El 28 de octubre asistió en Barcelona a la despedida de las Brigadas Internacionales.

La idea de participar en la Feria de Nueva York fue aceptada por el Gobierno de la República, y Quintanilla recordaba de qué modo se organizó: “Activé concediese el presupuesto el Ministerio de Hacienda; yo mismo busqué mis colaboradores, el escultor Juan Rebull y el pintor Joaquín Sunyer; a

uno y otro les preparé el medio de realizar su trabajo en Francia; a Rebull le llevé a la frontera, y habilité un local en Barcelona donde se fuesen depositando las mercancías que se irían a exponer” (Quintanilla, 2004: 466). Mientras preparaba este trabajo descubrió unas magníficas colecciones de los grabados de Goya, estampados en la Calcografía Nacional por Rupérez y le propuso a Negrín llevar dos colecciones a Nueva York, una para ser expuesta y otra para Eleanor Roosevelt para la que encargó las encuadernaciones a Emilio Brugalla.

Los frescos y el exilio

Con un pasaporte diplomático, pues el Gobierno le había nombrado agregado cultural en la Embajada Española en Washington, llegaba a Nueva York el 11 de enero de 1939 Luis Quintanilla. Había recibido el encargo de pintar cinco grandes paneles para la Feria Universal. El cometido le reportaría 6 000 dólares; al llegar, estableció su domicilio y estudio en la Quinta Avenida.

Su vida y obras durante su estancia en el forzado exilio han sido ya comentadas en diferentes publicaciones para la Universidad de Cantabria (*Los frescos...*, 2007), por lo que no incidiremos en ellas; no obstante conviene recordar algunos hitos significativos, íntimamente relacionados con el tema de esta exposición.

El 21 de febrero contraía matrimonio con la americana Janet Speir, joven de gran belleza a la que había conocido en Madrid en 1929 cuando ésta trabajaba para el embajador americano Claude Bowers. No hubo tiempo para viaje de novios, al día siguiente de la boda se dedicaba a pintar los frescos que ter-

³³ Gerald y Sara Murphy, acaudalado matrimonio americano, en la década de los 20 se desplazaron a París, descontentos con la sociedad americana en la que vivían. Pronto crearon un círculo cultural en la Riviera francesa, donde trasladaron su domicilio, relacionándose con miembros de la “Generación Perdida”. Su casa era frecuentada por Scott Fitzgerald, Hemingway, Dos Passos, Fernand Léger, Jean Cocteau, Picasso, Archibald MacLeish, Cole Porter, Dorothy Parker, etc. En 1938 vivían en East Hampton y desgraciadamente Honorio era su única hija, pues habían muerto de forma repentina sus dos hijos varones. Es obvio que eran amigos, pues Quintanilla conservaba dos cartas de Sara Murphy de enero y febrero de 1940 en las que se observa un clima de amistad; en la primera de ellas, de 9 de enero, le felicita por el nacimiento de Paul.

Luis Quintanilla

minó a la vez que el Gobierno español perdía la guerra, motivo por el que España no participó en la Feria y Quintanilla se quedó con estas cinco enormes obras, que alcanzan la nada desdeñable dimensión de once metros y medio de largura por dos de altura. Se expusieron en dos ocasiones y después la niebla de la desmemoria las cubrió, creyéndolas destruidas, hasta que aparecieron en los pasillos de un cine porno *gay* en Bleecker Street, muy cerca del domicilio del pintor. En 2007 volvían a España. La Universidad de Cantabria, con el patrocinio del Santander, recuperaba estas importantes creaciones para el acervo cultural español.

También en 1939, una selección de 62 *Dibujos de la Guerra Civil* se publicó en Nueva York, bajo el genérico título de *All the Brave*³⁴. El libro contenía comentarios de sus amigos Elliot Paul y Jay Allen y un prefacio de Ernest Hemingway. Como novedad incorporaba un dibujo muy interesante en el que Quintanilla se autorretrata frente a los tres amigos escritores. Asimismo al final del libro incorpora cuatro dibujos nuevos: dos se corresponden con los de marineros, realizados en julio de 1938 en Cartagena y los otros dos se relacionan íntimamente con la iconografía de la litografía coloreada de 1939 (*The Burro*) y con la temática de las acuarelas de *Europa totalitaria*.

Después vinieron buenos momentos para Quintanilla³⁵. Comenzada la Segunda Guerra Mundial, él representaba la lucha contra el fascismo, que había arrasado España, obligándole, como a tantos otros españoles fieles a la democracia, a abandonar su país. Trabajó en Hollywood y en Kansas se ocupó de

los interesantes frescos para la Universidad sobre el tema de Don Quijote en el mundo moderno.

Publicará dos libros con su amigo Elliot Paul, en los que el pintor ilustra, en las dos ocasiones en tono humorístico, el texto del escritor³⁶. En 1943 realiza un retrato de Gary Cooper como protagonista de *Por quién doblan las campanas*, que le granjeará fama de buen retratista. Es entonces cuando comienza su interesante colección de retratos de escritores y artistas americanos famosos, titulados genéricamente *Como ellos se ven*. Entre los retratados figuran William Shirer de astrólogo, Dorothy Parker como moderna Betsy Ross, John Dos Passos como pintor, John Steinbeck como serpiente de mar, Elliot Paul como picador, Vincent Sheean como mandarín colonial y un largo etcétera, entre el que merece destacarse el autorretrato del pintor como San Juan Bautista decapitado.

Depresión y olvido. *Europa totalitaria* y *Franco's Black Spain*

El 15 de mayo de 1944 se inauguraba la exposición titulada *Europa totalitaria*, que mostraba un total de 27 obras, entre acuarelas y dibujos. La exposición había sido organizada por la American Free World Association en las Knoedler Galleries, en el 14 East 57th Street de Nueva York. Desgraciadamente solo conocemos las seis, propiedad de Paul Quintanilla, que se exhiben en esta exposición y fotografías, que también conserva Paul, de otras cinco, actualmente en paradero desconocido. Pero hubo también sobrecogedores dibujos, tal y como sabemos por el catálogo, pues el título completo de la exposición era

³⁴ El título provenía de un verso de William Wordsworth que hace alusión al valor de los españoles en la Guerra de Independencia contra Napoleón. En sus memorias Quintanilla recordaba: “Una casa editorial me contrató la publicación en un libro de los dibujos; quien firmado el contrato se encargó de estar en contacto conmigo representando la casa, era un californiano, simpático, bebedor, y antes de ocuparse de libros se ocupó de vacas, para el cual España se concentraba en un baile con más o menos ruido, y se le ocurrió titular el libro ‘Castañuelas y ametralladoras’; el ingenioso californiano quedó altamente desilusionado cuando le dije guardase su título para un baile de ‘gangsters’. El título por fin fue ‘All the Brave’, tomado de una poesía cantando el heroísmo español en la época napoleónica, y escribirían Elliot Paul, Hemingway y Jay Allen” (Quintanilla, 2004: 451).

³⁵ A nivel personal el acontecimiento más importante será el nacimiento de su único hijo, Paul, el 2 enero de 1940.

³⁶ Se trata de *Intoxication Made Easy*, publicado en 1941 y al año siguiente verá la luz *With a Hays Nonny Nonny*.

Testigo de guerra

Totalitarian Europe. Interpreted in Water Color and Black and White. En el catálogo se reproducen dos imágenes en blanco y negro, representaciones estremecedoras, esquemáticas y simples que recuerdan a algunas pinturas prehistóricas. La idea era presentar, a través de las desgarradoras escenas, un canto a la no violencia. Como se recogía en el catálogo, no eran imágenes amables, plácidas, ni un sencillo ensayo estético, eran violentas, como la historia que contaban.

Al finalizar la guerra mundial y comprobar Quintanilla que con el fascismo europeo no caía el dictador español, fue consciente, quizás por primera vez, de que era un exiliado que no podría volver a España en mucho tiempo. Eso le sumió en una profunda depresión; es posible que también por primera vez se parase a reflexionar sobre sus circunstancias, ya que los acontecimientos durante la Guerra Civil sucedieron tan rápido que no le permitieron detenerse a contemplar su situación; lo mismo había ocurrido desde que llegó a Nueva York, habiéndose visto rodeado de un cúmulo de sucesos personales y artísticos que habían ocupado su tiempo de forma completa. Al finalizar la Segunda Guerra Mundial el gusto estético en Estados Unidos cambia, es ahora cuando está de moda el Informalismo y la pintura de acción de Pollock, por lo que los pintores simpatizantes de un lenguaje personal y figurativo, no adscrito a corrientes de moda, no son tan bien vistos como en la década de los treinta, en la que imperaba el retorno al orden, dentro de la figuración; es por ello comprensible que Quintanilla ya no sea el pintor antifascista de moda. No hablemos ya cuando en la década de los cincuenta, el *macartismo* persiga la significación política de izquierdas entre artistas e intelectuales.

Posiblemente por todo lo mencionado, compagina la pintura de caballete con la ilustración de libros³⁷, realización de piezas cerámicas y la escritura de diferentes textos³⁸, persiguiendo conseguir una inyección económica que les permita vivir desahogadamente. Por eso, animado por Álvarez del Vayo, publica sus dibujos satíricos de la Guerra Civil, bajo el rotundo título de *Franco's Black Spain*. Saldrán a la luz en 1946 gracias a la editorial Reynald and Hitchcock, con texto de Richard Watts. En la década de los cincuenta se relaciona sobre todo con amigos españoles, muchos de ellos exiliados como él.

Cuando Quintanilla se acerque a los 65 años, la edad a la que tradicionalmente se jubilan los trabajadores, no soportará la vida americana, su matrimonio no funciona bien, ansía recuperar la fama que tuvo de joven y desea estar cerca de España, esperando la muerte de Franco para poder volver. En 1958 inicia una nueva etapa: su exilio francés. En París se establece en el n.º 61 de la Avenida de Franklin D. Roosevelt en una luminosa "casa-estudio" a la que familiarmente denominaba "mi palomar". Desde su llegada son múltiples los artículos que publica en *Cuadernos del Congreso para la Libertad de la Cultura*. Y en 1967 publica *Los rehenes del Alcázar*, en Ruedo Ibérico, la mítica editorial antifranquista, obra que generó un interesante epistolario con Ricardo de la Cierva³⁹; años antes había concluido la redacción de sus memorias, que no consiguió publicar en vida.

Poco a poco la vida de Luis Quintanilla se va deteriorando; se encuentra muy solo, con problemas de sordera y distintas afecciones, que en alguna ocasión le llevan a permanecer hospitalizado en centros de beneficencia, debido a su precaria situación eco-

³⁷ En 1947 ilustró *Gulliver's Travels*, su trabajo más ambicioso como ilustrador, a juzgar por el número tan importante de dibujos que realizó para este texto. En 1950 ilustró *The Four Little Foxes* de Miriam Schein y *Three Exemplary Novels*, traducción de Samuel Putman del texto cervantino.

³⁸ Son miles de páginas las que en estos momentos escribe. Citaremos entre ellas, a modo de ejemplo, sus obras de teatro, como *La tragedia bufa* y *El mágico sonido de la armónica*, que son las dos piezas más voluminosas dentro de sus textos dramáticos, una *Historia de las mujeres* o las *Vidas comparadas de artistas*, publicadas recientemente por el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria.

³⁹ Las cartas cruzadas entre Quintanilla y de la Cierva son de febrero-marzo de 1968.

Luis Quintanilla

nómica. “De repente se apoderaron de mí los pesos de los años, aumenta la sordera, la pérdida de energía y, lo peor, la vista; veo muy mal y los colirios recetados por mi oculista no sirven de nada”⁴⁰. Sobrevive emocionalmente gracias a la ayuda de amigos y familiares⁴¹.

Afortunadamente, consigue volver a España en 1976. A pesar de que regresa como los elefantes, demasiado viejo, cansado y triste, se entusiasma al recorrer los lugares que vivió de joven, vuelve a charlar con alguno de los pocos amigos que le quedan vivos y prepara con ilusión las dos exposiciones antológicas que acercarán su trabajo a las jóvenes generaciones cántabras y madrileñas, aunque desgraciadamente muere⁴² antes de contemplar la inauguración de estas muestras⁴³. Sus cenizas fueron esparcidas al viento en la sierra madrileña.

Sobre las obras expuestas. Iconografía del sufrimiento

El testimonio de Luis Quintanilla es muy cercano al de los fotógrafos que con sus cámaras captaron “el instante de la muerte, la entrada de las tropas en ciudades devastadas, las calles solitarias, el frío, la derrota, el abandono, la soledad de niños y mujeres” (Juliá, 2006.07.09: 35). Pero resulta curioso comprobar que para convertir sus experiencias en arte, el pintor debe sentirse espectador, no combatiente. “En Toledo actué directamente atacando el Alcázar; de todos mis dibujos ni en uno toqué aquel tema, a pesar de ser muy espectacular, pues teniéndole delante de los ojos no estaba en condiciones de verlo artísticamente; fue más tarde, cuando (...) hice el esfuerzo de recuperar mi arte, como es lógico, confiando en mi estilo para interpretar el anormal motivo de prejuicios literarios o intentando crear éstos falsamente”. Y es que poco antes ya había dado también su justificación: “Quien ve directamente la gue-

rra nunca podrá representar esas escenas combativas de escuela romántica como ilustraciones de novelas. La guerra crea un ambiente especial que sordamente inyecta brutalidad; después de intervenir en ella, hablo por mí, empezamos la decantación de nuestras emociones y pensamientos, y si entonces el artista recurre a su arte para transmitir esa emoción, buscará imágenes precisas, reducidas, simples y, aún siendo reales, evocadoras de ese extraño sentimiento que produce la destrucción de vidas, obras y construcciones.” (Quintanilla, 2004: 445). Es una elocuente reflexión que ayuda a comprender el sentimiento de un creador que utiliza su arte como compromiso con la época que le ha tocado vivir.

No es, ni mucho menos, el único pintor que ha realizado obras relacionadas con la Guerra Civil, pero sí que podemos afirmar que es de los pocos que ha dado testimonio, como si fuera un reportero de guerra, del sufrimiento y violencia vividos por el pueblo español, como preámbulo a lo que después se viviría en Europa, denunciando las atrocidades a las que conduce la violencia, que sembró la geografía de un continente con una historia milenaria, de cadáveres, convirtiéndolo en un gran cementerio, en un campo plagado de víctimas inocentes. Sus frescos, a los que se ha nombrado como “los otros Guernicas”, sus dibujos y acuarelas tienen su propia iconografía, son iconos del sufrimiento y clara muestra del exilio al que se vio obligada la más florida generación española, cuando no fue víctima de la violencia en las cárceles o sucumbió ante los fusiles de los golpistas.

Por eso tiene sentido que recorramos esta muestra como si nos encontráramos ante un libro de historia, puesto que eso es lo que verán nuestros ojos, la historia de la última salvaje guerra entre hermanos, que llenó de muertos, muchos de los cuales aún yacen en las cunetas, un país que había hecho su

⁴⁰ Carta dirigida a Ignacio Azaola de 16 de junio de 1975.

⁴¹ Destacaremos al padre Onaindía, Manuel Irujo, Calviño, Jesús Prados, Ignacio Azaola, Jesús Cobo Arrarte y su sobrino Joaquín Fernández Quintanilla, pieza clave en la consecución del regreso de Quintanilla.

⁴² Falleció el 16 de octubre de 1978.

⁴³ La exposición del Museo de Bellas Artes de Santander fue en noviembre de 1978 y la del MEAC de Madrid en febrero-marzo de 1979.

Testigo de guerra

apuesta por dejar atrás el oscurantismo medieval en el que aún vivía la mayoría de sus habitantes.

La presente exposición se estructura en diferentes apartados, siendo el nexo de unión los cinco frescos que se exhiben de modo permanente en el Paraninfo de la Universidad de Cantabria y que con su genérico título dan sentido a toda la obra de Quintanilla. *Ama la paz y odia la guerra*, ésta es la moraleja que de modo machacón trata de inculcar el pintor al espectador que se sitúe frente a sus creaciones. Pero conviene que hablemos brevemente de cada uno de los diferentes apartados en los que hemos subdividido la muestra.

La cárcel por dentro

Aunque ya se exhibieron estos dibujos, que Paul Quintanilla donó a la Fundación Bruno Alonso, en este mismo marco en 2005, hemos optado por escoger ocho, como preámbulo de la muestra. Pretendemos con ello evidenciar, por un lado, al pintor como testigo de este otro acontecimiento histórico y, por otro, apreciar su personal modo de hacer, que nos permite hablar de una iconografía propia, patente en el trazo y tratamiento psicológico de los personajes.

Es ésta la primera vez en la que el pintor actúa como un reportero, dejando constancia para la posteridad del acontecer diario en la cárcel. De las obras seleccionadas, cuatro son retratos de los protagonistas y las otras revelan la cotidianidad vivida por un grupo de seres humanos a los que se les ha privado de su libertad. De entre estas últimas hemos escogido *Ajuar del preso*, interesante bodegón de resonancias postcubistas. *Pasando frío* y *Noche buena*. *El gran teatro del mundo* muestran la dureza de la cárcel y, en contraposición, la diversión que, a veces, pueden inventar los reclusos. *Hombre durmiendo* ha sido escogido por la íntima relación que guarda en cuanto al encuadre con algún dibujo de la guerra de temática de hospitales.

Referente a los retratos, hay alguno de conocidos militantes socialistas, como el de *Rufino Cortés*, mientras que otros son personajes anónimos, pero de los que da referencias para que podamos conocer su identidad, como ocurre con *Farrugia, maestro de la Marañoso* o *Dramaturgo de Colmenar*, del que sabemos que es Rosendo Luis García Gira⁴⁴.

Dibujos de la Guerra Civil

Aunque, como otros artistas, desease mostrar con carácter propagandístico la violencia y sinrazón de la guerra, a pesar del sentido político que caracterizó esta colección, sus obras poseen un tono más intimista y personal, huyendo de la teatralidad y de escenografías cargadas de barroquismo. Si visitamos la sala del MNCARS en la que se exhiben los dibujos de Luis Quintanilla y contemplamos los dibujos de los otros artistas expuestos cerca de ellos, como Horacio Ferrer, Antonio Rodríguez Luna, Arturo Souto, Puyol, Helios Gómez, Francisco Mateos, o Enrique Climent, entre otros, queda manifiesta la diferencia; los dibujos de Quintanilla surgen sobrios, con un trazo sintético, eliminando cualquier elemento innecesario, aunque lógicamente encontramos algunas referencias. ¿*Por qué nos matan?* no puede por menos que remitirnos a *Los aviones negros* de Horacio Ferrer. Bozal recuerda cómo el bombardeo visto a través de los efectos de la población civil ha tentado a diversos artistas; Ferrer muestra recias figuras que imprecen al atacante, del que también huyen (Bozal, 1967: 163). No es éste el caso de Quintanilla, cuyos dibujos de bombardeos sobre la población civil están cargados de tristeza; son el más claro exponente de la sinrazón de la guerra. En el dibujo *Air Raid in Country District*, del MoMA de Nueva York, observamos a hombres del campo y cerdos en apresurada huida de su localidad, incendiada por las bombas de los aviones. En *Aviación alemana* es patente el miedo del niño que se aferra a la pierna de su padre y el abatimiento y desolación de éste. Sin embargo en *Tristeza* y

⁴⁴ Rosendo Luis García Gira había nacido en 1902 en Valdumiño (La Coruña), fue elegido alcalde por el PCE de Colmenar Viejo en febrero de 1937 y por ello sería fusilado en 1939. En Colmenar había estrenado su drama *Nobleza ferrolana*.

Luis Quintanilla

¿Por qué nos bombardean?, recurre Quintanilla, como Ferrer, a la utilización de voluminosas figuras, pero éstas no imprecán, sufren esa sinrazón que les lleva a un hondo sentimiento de tristeza o a elevar una pregunta de la que saben no recibirán respuesta alguna.

Las figuras, al contrario de lo que ocurre con otros artistas con planteamientos más propagandistas que optan por exagerar los gestos mostrando escenas de fuerte teatralidad, son tremendamente humanas. Son muy habituales las escenas con muertos. En ocasiones representa un único cadáver como símbolo de la violencia, pero en otras son varios, incluso aparecen amontonados, lo que acrecienta la tragedia. Las descripciones de protagonistas directos de la guerra, como periodistas y fotógrafos, refieren los montones de muertos fruto de los combates, la represión o la venganza, según los casos.

En gran número de estos dibujos opta por la referencia espacial, a través de los fondos identificamos el lugar y por lo tanto el acontecimiento concreto al que generalmente hace referencia, nos encontramos, por lo tanto, ante un verdadero documento gráfico. El valor de los dibujos, de este modo, está determinado en gran medida por su verosimilitud. Son testimonios en primera persona, lo que los convierte en referentes visuales de la guerra. La captación de un momento preciso y temporal es una de sus atractivas aportaciones, que en ocasiones aumenta el sobrecoimiento en el espectador. Resulta curioso comprobar que las mujeres no aparecen como activas protagonistas de la guerra, a pesar de que las hubo (sin hablar de reporteras o fotógrafas) como es habitual entre los cartelistas. Para Quintanilla las mujeres son siempre las víctimas de la crueldad, acrecentándose el dramatismo en los dibujos de madres e hijos muertos, como en el caso de la imagen a la entrada del metro madrileño. Luis Quintanilla, al igual que Goya, con el que se le ha comparado en diversas ocasiones, dedicó un importante número de dibujos a mostrar escenas en las que la población es la víctima inocente de los militares, sobre todo las mujeres,

con frecuencia convertidas en objetivo de los abusos sexuales.

A veces los protagonistas se convierten en auténticos estereotipos, especialmente cuando presenta a los soldados que intervinieron en ayuda de los golpistas. En este sentido, la idea de frialdad en los soldados alemanes se manifiesta en su representación como autómatas, procurando eliminar de este modo su carácter humano.

Cuando representa la rendición del monasterio de Nuestra Señora de la Cabeza realiza una serie de dibujos en los que el espectador asiste a escenas de extrema violencia: madres desquiciadas con el cadáver de su hijo en el regazo o con hijos famélicos en brazos que presentan el aspecto de animales asustados. Al igual que ocurre con los dibujos para *Franco's Black Spain*, poseen un cierto paralelismo con *Los desastres de la guerra* de Goya, no en vano tratan un tema semejante. Podemos relacionar el desastre n.º 30, titulado *Estragos de guerra* con el dibujo titulado *Interior*. En él opta Quintanilla, como Goya, por una visión imposible, ya que el pintor se sitúa dentro del edificio bombardeado, justo en el momento en el que se derrumba por efecto de la explosión y se entremezclan los seres humanos, objetos y cascotes de la casa. “Solo a través del arte es posible mostrar al espectador una imagen como esta, capturando un suceso que transcurre en una décima de segundo” (*Goya en tiempos de guerra*, 2008: 297). Existe también una notable relación entre el grabado titulado *Las camas de la muerte* y el dibujo de Quintanilla en el que aparece un depósito de cadáveres. En el caso de Quintanilla, éste sitúa en primer término los cadáveres alineados en el suelo y al fondo vemos a una mujer cubierta con un capote que viene a reconocer a algún familiar y que se relaciona íntimamente con la mujer que en el grabado de Goya aparece en primer término.

Esta colección de dibujos ha resultado siempre tan interesante y sobrecogedora que, con frecuencia, ha servido de ilustración tanto para algún libro sobre la Guerra Civil⁴⁵, como para exposiciones sobre este

⁴⁵ Es interesante destacar los dibujos que ilustran la *Historia de la Guerra Civil española* (Thomas, 1979).

Testigo de guerra

tema⁴⁶. Cuando fueron expuestos en Nueva York los *Dibujos de la Guerra Civil* impresionaron por su verismo y belleza plástica. Jerald Green comenta cómo Jewell, crítico del *The New York Times*, hablaba de que la belleza y sensibilidad de los dibujos casi le quitaba importancia al tema (Green, 1993: 215).

Técnicamente busca impactar al espectador, mediante el empleo de la tinta en las zonas del dibujo de mayor fuerza o en los primeros planos. Deja algunos elementos del fondo a lápiz, buscando en la gradación de grises la sensación de lejanía.

Dibujos para *Franco's Black Spain*

Todo lo que en los dibujos anteriores es tristeza y desconsuelo ante la guerra se convierte ahora en crítica y denuncia de los causantes de la contienda. Estas escenas son un grito contra Franco y sus seguidores. Estamos ante una obra mucho más politizada en su planteamiento, que le acerca, por ese sentido de denuncia, a la de Grosz. En ellos se inclina Quintanilla hacia el dibujo caricaturizado que le permite exacerbar su denuncia.

A lo largo de las cuarenta imágenes que componen el libro vemos desfilar a los colaboradores del régimen franquista. La primera es una caricatura de Franco, acompañada del siguiente comentario: “El general Franco duerme placenteramente entre sus valientes compatriotas de Cruzada, un igual entre iguales”. Y en la última, que muestra a dos soldados saqueando, leemos: “Lo que quedó fue una nación con cadenas, aplastada en cuerpo y espíritu, hundida en la pobreza y la desesperación, dominada por una mezcla de negro medievalismo o moderno totalitarismo, la flor de sus gentes muertas, en prisión o exiliadas. Ésta es la España Negra que nuestra ceguera ayudó a crear”.

Los causantes de esta destrucción, a juicio de Quintanilla, son:

- Los moros: siempre aparecen saqueando, asesinando, violando o en actos de extrema brutalidad, como el dibujo en el que un moro ha montado un tenderete con orejas humanas que vende a una peseta.
- La Guardia Civil: cuando incorpora esta temática denuncia las torturas, ruedas de presos y brutales palizas que se llevan a cabo con la población republicana, tanto hombres como mujeres. En uno de estos dibujos vemos una pareja asesinada y colgada en un árbol, la mujer estaba embarazada; se relaciona íntimamente con algún grabado de Goya. También podemos relacionarlo con otro de Castelao de la serie *Galicia mártir* en el que los protagonistas son una mujer violada y muerta junto al cadáver maniatado de su marido.
- Los colaboradores directos de Franco, los generales Mola y Queipo de Llano, aparecen siempre ridiculizados.
- Los terratenientes fascistas que llevan a cabo brutales acciones contra campesinos españoles. Los requetés aparecen como fanáticos capaces de la más cruel represión.
- Los nazis realizando en España todo tipo de desmanes. Estos dibujos son fácilmente relacionables con Grosz.
- Los fascistas italianos, sin embargo, son representados como cobardes, preocupados sobre todo por su cuidado personal.

⁴⁶ A este respecto mencionemos que, sin duda, la exposición colectiva más interesante en la que hasta el momento se han expuesto dibujos de Quintanilla es la celebrada, entre el 11 de octubre y el 6 de diciembre de 1987, en Städtische Kunsthalle Düsseldorf, titulada “Die Axt hat geblüht...”. *Europäische Konflikte der 30er Jahre in Erinnerung an die frühe Avantgarde*, en la que se mostraban siete dibujos de Quintanilla, al lado de obras de Picasso, Horacio Ferrer, etc. Recordemos también al respecto que en 1999 se celebró una exposición homenaje en el Godwin-Ternbach Museum del Queens College de Nueva York donde se mostraron sesenta años después los *Dibujos de la Guerra Civil*. La exposición fue comisariada por el Prof. Jerald Green, gran estudioso de la obra de Quintanilla.

Luis Quintanilla

- La Falange, el otro pilar sobre el que descansará el franquismo, aparece torturando, matando, violando y fusilando a la población republicana.

Podemos establecer un paralelismo con *Los desastres de la guerra* y concluir, al igual que hacía Klingender con la obra de Goya, que el artista concibió *La España negra de Franco* como una obra musical, en cuya obertura se presentan los personajes que aparecerán en la pieza. Así ocurre en el primer dibujo, en el que los protagonistas son la vieja beata, eclesiásticos, militares, terratenientes, etc. Pero existen más relaciones con el artista aragonés, al igual que Goya concatena secuencias como ocurre en los dibujos de la Guardia Civil torturando.

Aumenta la crueldad desde el momento en que junto a las víctimas aparecen sus verdugos, lo que nos permite detenernos en sus rostros y ver sus gestos de alegría y disfrute ante la tortura y el sufrimiento. Precisamente a través de estos rostros caricaturizados muestra la deformación moral de los fascistas.

Los frescos de la Guerra Civil

Los frescos son cinco grandes paneles, pintados sobre polvo de mármol, el mismo material sobre el que pintó Miguel Ángel los frescos de la Capilla Sixtina; con esta técnica confiere al acabado un brillo especial. Sabemos que la prensa americana del momento no llegó a comprender bien este trabajo que se planteó siempre como una obra de conjunto, titulada genéricamente *Ama la paz y odia la guerra*, mostrándonos a través del título su carácter simbólico. Al parecer, esperaban un mayor patetismo, brutales escenas que mostraran lo monstruosa que es una guerra y esto no era lo que encontraban en una primera lectura de los frescos, a pesar de que el pintor había puesto el “énfasis en el patetismo que encierra una Guerra Civil, entre hermanos, especialmente entre la población combatiente” (Fernández Quintanilla, 2007: 281).

A juicio de Jerald Green, la crítica americana Elizabeth McClausland fue la única que logró comprender la pintura de Luis Quintanilla. Según esta mujer, el principal problema de comprensión para el

público americano era de tipo plástico, puesto que no estaba acostumbrado a ver pintura al fresco con una técnica similar a la empleada por los fresquistas italianos del siglo XV; además los colores empleados por el pintor eran más claros y suaves que los llamativos colores de los muralistas mexicanos.

A pesar de que los edificios destruidos de los fondos, los soldados y algunas cabezas poseen cierta relación con los *Dibujos de la Guerra Civil*, hay una enorme diferencia entre ellos. Mientras que los dibujos son un documento objetivo, puesto que Quintanilla con su cuaderno de apuntes fue tomando instantáneas como si llevara una cámara fotográfica, estos frescos fueron gestados fuera de su patria, con el amargo poso que las imágenes de la destrucción y el horror habían dejado en la retina del pintor. Es así como Quintanilla crea su propia elegía sobre la Guerra Civil, confiriendo a los frescos un carácter más alegórico, que suaviza el realismo social al que nos tenía acostumbrados. Es en este mismo sentido en el que debemos de incluir las palabras de Charles Poore: “Mira estas caras, son las caras de España (...). Aquí Quintanilla muestra sin dolor lo que es ser un español (...). Solo un excepcional artista como Quintanilla tendría el coraje para pintar la parte oscura de la guerra (...). No hay amargura en estas armonías, pero no encontrarás suavidad en sus inolvidables impactos (...). Forman un testamento de la guerra de España que perdurará cuando la mayoría de los comentarios se hayan olvidado” (Poore, 1940).

En los *Dibujos de la Guerra Civil*, generalmente, representa a los protagonistas en un espacio claramente identificable, lo que les diferencia de los frescos, que poseen un carácter más abstracto y, por lo tanto, genérico. Si en los dibujos opta por la referencia espacial a través de fondos que identifican el lugar y por lo tanto el hecho, en los frescos simplifica éstos hasta convertirlos en metáforas de la destrucción: paredones derrumbados y árboles calcinados son el paisaje en el que se sitúan las dolientes figuras, cuando no recurre, como en el fresco central, a un fondo neutro, sin referencia real alguna.

Ya hemos comentado en múltiples ocasiones que la obra se concibe como un gigantesco políptico,

Testigo de guerra

inspirado en alguno de los que conoció durante su estancia en Italia⁴⁷. En el fresco central, *Hambre*, encontramos referencias a la iconografía cristiana. La escena está llena de gestos que expresan con efectividad su dramatismo. El lenguaje de las manos, heredero de la tradición de la pintura religiosa, que tan bien conocía de los frescos italianos, ayuda a comprender el sentido de la representación. Los gestos de las mujeres, los gestos de sus rostros y manos revelan las diferentes actitudes de los personajes. Para mostrar el concepto de máximo sufrimiento seculariza la iconografía del calvario. El conjunto de mujeres se presenta como un moderno grupo de Marías. Podemos decir, sin miedo a exagerar, que la imagen se sitúa en el mismo concepto de la desesperanza. Este grupo tan cerrado y ajeno al espectador, al que ninguna de las figuras mira, imaginamos que está inspirado en las aterradoras imágenes que Quintanilla contempló en la rendición del monasterio de Nuestra Señora de la Cabeza, posiblemente, el lugar donde mayor desolación y tristeza encontró, a juzgar por las fotografías que se conservan. Si nos detenemos en la figura que come el trozo de pan encontramos una gran afinidad con el dibujo en el que aparecen un grupo de mujeres de guardias civiles comiendo. Por otro lado, diremos que la figura de la mujer vestida de lila en el centro de la composición, más espiritual y lejana, guarda un parecido físico notable con Constancia de la Mora, esposa de su amigo Ignacio Hidalgo de Cisneros. El parecido no es tan notorio en la idealización llevada a cabo en el fresco, sin embargo se evidencia en el boceto a lápiz, que guarda una notable semejanza con una conocida fotografía de Constancia de la Mora con moño en su exilio mexicano. No es de extrañar que la represente, a modo de homenaje, como hará también en el fresco *Soldados*. La figura más potente es la mujer del primer término, convertida por el sufrimiento en un ovillo humano y que se nos antoja una moderna y secularizada María Magdalena. En toda la obra, pero tal vez de modo especial en este panel, se aprecia la referencia a

algunas obras de la etapa azul de Picasso, aunque la explicación posiblemente sea que ambos artistas se muestran deudores del Greco, tanto en sus figuras como en el ambiente de tristeza que las acompaña.

A ambos lados del panel central se sitúan los dos compañeros de la guerra: el dolor y la destrucción. Gusta en ellos de composiciones con pronunciadas diagonales que recuerdan a las obras de Horacio Ferrer. *Destrucción* se relaciona, por los fondos, con *Huida*; son los dos únicos frescos en los que vemos a los protagonistas en relación con el paisaje, algo que se insinúa levemente en *Soldados*. En *Destrucción*, los cadáveres aparecen entre paredones de edificios destruidos y al fondo se atisban edificios que traen a nuestra memoria las imágenes de Guernica bombardeada. Los motivos de este fresco recuerdan a algunos de sus *Dibujos de la Guerra Civil*. Es muy habitual que Quintanilla reelabore recursos visuales ya utilizados en otras composiciones anteriores, en este caso es notoria la relación con el dibujo titulado *Interior*, que se exhibe en esta exposición o con la última litografía publicada en *All the Brave*. En ellas están presentes los muros derruidos con agresivas aristas, las sillas y enseres de las viviendas y las figuras de mujeres muertas, cuyos cuerpos están suspendidos, como si fueran animales en una carnicería. En el caso del fresco, existen resonancias goyescas, sobre todo en el pelo de la mujer colgada, cuyo lazo rojo recuerda a los que usaba la duquesa de Alba en los lienzos de Goya.

Si después contemplamos *Huida* se nos antoja que estamos viendo la otra cara de una misma moneda, aquellas personas que han sobrevivido a la barbarie y destrucción de los bombardeos abandonan sus hogares con los pocos enseres que pueden llevar consigo e inician la huida hacia un incierto destino. El paisaje que se abre a la derecha de las figuras, con ese primer término de paredones rotos, nos remite a *Destrucción*; de este modo presenta un discurso antibelicista, continuo y compacto. Es como si con esa

⁴⁷ En el catálogo de los frescos se presenta y justifica el orden de lectura de los paneles, reconstruyendo la hipotética secuencia que nos ayuda a comprender mejor este plástico poema antibelicista (*Los frescos...*, 2007: 23).

Luis Quintanilla

imagen a modo de *flashback* intuyéramos los cadáveres que permanecen entre las ruinas. Por otro lado, el paisaje que acompaña a los supervivientes se muestra también afectado por la guerra, son campos muertos, donde los árboles no tienen ramas, son tan solo troncos mutilados. Si en el caso de *Hambre*, hablábamos de que las imágenes que motivaron su génesis fueron las vistas en el monasterio de Nuestra Señora de la Cabeza, en esta ocasión podemos recordar que la Guerra Civil española fue la primera guerra contemporánea en la que se ven largas hileras de exiliados por las carreteras; en palabras de alguno de esos seres erráticos, “entonces es cuando tienes la sensación de que lo has perdido todo”. Y entonces, ¿qué? El futuro en ese contexto no existe, en una fracción de segundo todo puede haber acabado.

Podemos comparar la obra de Quintanilla con esas imágenes fotográficas en las que vemos a personas cargadas con sus más queridas pertenencias, que poco a poco irán abandonando por el camino. En esas instantáneas es constante la presencia de burros, acompañando a los refugiados, cargando con personas o enseres, como representa también el pintor. En este sentido la imagen del fresco es muy cercana a la fotografía de refugiados en Cerro Muriano realizada por Capa. Tal vez tuviera en la memoria el pintor a aquellas alrededor de 100 000 personas que llevaron a cabo un desorganizado éxodo a lo largo de la carretera costera hacia Almería, después de caer Málaga. La carretera, recordaban los que lo presenciaron, estaba llena de vehículos lentos y las descripciones de la huida de civiles exhaustos escapando son verdaderamente escalofrantes. Pero no es necesario que hubiera contemplado la huida de Málaga, la población civil que era alojada en Valencia, ciudad que visitó en varias ocasiones, es descrita por la periodista Elizabeth Deeble del siguiente modo: “Gente desgraciada cuyos pobres hogares han dejado de existir, que todavía cargan con sus posesiones terrenales a sus espaldas, y que continúan afluyendo a Valencia a todas horas” (Preston, 2007: 127).

Soldados es el fresco más diferente, es el único en el que vemos militares, a pesar de que aparecen desarmados. Sin duda hace referencia a combatientes de las Brigadas Internacionales. Entre ellos se sitúan, espalda con espalda, José Bergamín y Her-

bert Matthews. ¿Por qué les escoge Quintanilla? Con Bergamín estuvo en el II Congreso de Escritores Antifascistas de Valencia y es posible que entonces hiciera el boceto de su cabeza. Con Herbert la relación fue constante a lo largo de toda la guerra. Por otro lado, ambos personajes estuvieron con frecuencia en primera línea durante la guerra. Bergamín, junto a Alberti, fue el creador de *El mono azul*, aquella hoja volandera que recorría el frente. Matthews estuvo hasta el último momento junto a los defensores de la República y con ellos cruzó la frontera hacia Francia. Sin duda, por él conocería Quintanilla los últimos momentos de la guerra. “Había presenciado escenas desgarradoras de enfermos y heridos atravesando la frontera para ser arrojados a unos campos de concentración creados con toda rapidez y absolutamente antihigiénicos” (Preston, 2007: 156).

Los bocetos del fresco fueron realizados en Barcelona, poco antes de partir para Estados Unidos. El pintor recordaba la despedida de los brigadistas del siguiente modo: “En Barcelona presenciarnos el desfile de los voluntarios extranjeros que actuaron en la guerra; no pasaban de mil. La despedida resultó un espectáculo festivo como si marchasen victoriosos, aunque la mayoría no podía regresar a sus patrias dominadas por dictadores contra cuya ideología lucharon en tierra española” (Quintanilla, 2004: 461).

Los frescos, conocidos como “los otros Guernicas”, muestran, como ya hemos comentado en otras ocasiones, innegables analogías con el mural de Picasso, una de ellas hace alusión a su vida posterior. El *Guernica* se ha convertido en un icono contra las guerras y como tal se exhibió en sucesivas ocasiones, contra la Segunda Guerra Mundial, contra la guerra de Corea, etc. (Tusell García, 2006). Eso no ocurrió con los frescos de Quintanilla, aunque el artista denunció con sus obras la Segunda Guerra Mundial, sobre todo con las acuarelas de la *Europa totalitaria*. Pero también podemos decir que sus frescos se han convertido en un verdadero icono, no de la guerra, a la que denuncian, sino del exilio, puesto que poseen su propia intrahistoria, como la que nuestros exiliados vivieron fuera de España, hasta llegar a ser prácticamente olvidados por sus compatriotas. Afortunada-

Testigo de guerra

mente los frescos han conseguido regresar y ser restaurados de sus múltiples heridas, testimonio de la vida que se vieron obligados a sufrir. Las figuras que pueblan los frescos, al igual que los españoles fieles a la República que perdieron la guerra, parecen hacer suyas las palabras de Petronio: “Queríamos, pobres de nosotros, pedir auxilio, pero no había nadie para venir en nuestra ayuda”.

Europa totalitaria

El compromiso de Quintanilla como denunciante del sinsentido de la guerra perduró más allá de nuestra contienda. Sin lugar a dudas fue un claro luchador antifascista y como tal realizó las acuarelas y dibujos de la serie *Europa totalitaria*. Guardan relación, temáticamente hablando, con alguno de los *Dibujos de la Guerra Civil*, si bien ahora la intención del artista es bien diferente. No está retratando acontecimientos vividos por él en la contienda, sino denunciando cualquier situación de lucha, en cualquier país. Es más, denuncia el totalitarismo que en esos momentos desangra Europa y que, como siempre, sufre la población civil. “A diferencia de los pintores vanguardistas de la época que practicaban el surrealismo o el neocubismo, a Quintanilla le costó poco convertirse en miliciano del arte y practicar el arte contra la guerra. Sin embargo, el compromiso político de Quintanilla no era el de un ideólogo, sino el de un auténtico antifascista” (Green, 1993: 218). El colorido cálido de estas acuarelas, rico en rojos, resulta perfecto para sugerirnos la idea de sufrimiento y de sangre derramada. En algunas, la referencia es muy clara a los *Dibujos de la Guerra Civil*. Pero no ocurre lo mismo en aquellas otras en las que exagera los rasgos, contorsiona a los personajes hasta convertirlos en meras sombras de seres humanos, en fantasmas de sufrimiento, en montañas de cadáveres hacinados esperando que un simbólico enterrador les dé cobijo en la tierra, ocultando de este modo tanto dolor.

La muestra de estas obras fue muy bien acogida por la prensa del momento. El crítico del *The New York Times* elogiaba el “mundo de muerte y destrucción, de hambre y rapiña, de cuerpos descuartizados y almas torturadas. Los colores chillones y las formas distorsionadas se combinan para representar el horror que es la vida cotidiana para los que viven una guerra” (Green, 1993: 221).



Luis Quintanilla



A pesar de la enorme diferencia que las separa temáticamente, encontramos relación entre el cromatismo, fuerte y contrastado, de estas acuarelas y aquellas otras realizadas por Grosz a finales de la primera década del siglo XX. A juzgar por las acuarelas que se conservan y por las fotografías que conocemos de otras en paradero desconocido, podemos hablar de tres grupos en función de su temática e incluso de su estética.

Existen cuatro obras que guardan una gran analogía con los *Dibujos de la Guerra Civil* y con los frescos, son aquellas en las que apreciamos los evidentes signos de destrucción provocados por los bombardeos. Nos estamos refiriendo a una lírica composición de paisaje en guerra, con paredones convertidos en esqueletos de lo que fueron viviendas y cadáveres de árboles mutilados por las bombas; son semejantes a los fondos de los frescos y traen a la memoria las imágenes fotográficas de Guernica o de cualquier ciudad bombardeada. La que muestra a un caballo sepultado entre las ruinas seguramente fue creada a partir de las escenas vistas en Colmenar Viejo, pues la afinidad es total con el último dibujo de *All the Brave*. En esta ocasión, por el tema elegido, lo relacionamos con la figura del caballo de *Guernica*. A pesar de que sabemos que las imágenes de caballos muertos fueron constantes en la Guerra Civil, a juzgar por los documentos escritos y fotográficos, sin duda esa cabeza medio sepultada con la boca abierta nos acerca al gran icono del caballo picassiano, es como si el símbolo del pueblo español herido en Guernica yaciera ahora entre las ruinas del mundo devastado por la guerra. Con el dibujo titulado *Interior* se relaciona la delicada acuarela en la que una mujer, mezclada con los enseres de la vivienda, cae al vacío. En esta versión aún es más patente la relación con Goya. La que representa a una mujer que esconde su cabeza entre los brazos junto al cadáver de su hijo guarda un profundo y doloroso parecido con los frescos.

Existen por otro lado tres acuarelas en las que los protagonistas son las familias: padres y madres con hijos famélicos. En ellas exacerba el expresionismo tanto en las figuras como en el color, pareciendo los seres humanos auténticos cadáveres. Por lo general no existe referencia alguna al espacio en el que se

Testigo de guerra

sitúan los personajes, que en ocasiones —como en *Europa totalitaria*, 4— se adecúan al marco del papel como si éste fuera el único espacio en el que pueden existir. Traen a nuestra memoria composiciones románicas, precisamente por esa virtuosa adecuación de las figuras al espacio.

Por último hay otro grupo de acuarelas en las que los protagonistas son hombres en situaciones de extrema violencia, muertos o colgados como en el caso de los tres cadáveres que penden de un patíbulo improvisado, de fuerte relación con imágenes de Goya, y aquellas en las que los hombres están en campos de concentración, con cadáveres a su alrededor o en actitudes absolutamente derrotistas, como la figura de espaldas frente a una colada de harapos. En este grupo también podríamos incluir las figuras de los causantes de este horror: esos rostros con aire de vampiros que sitúa entre manchas de color, aunque esta obra es la más diferente de todas⁴⁸.

Respecto a la técnica podemos decir que emplea la acuarela con una sensación de transparencias muy interesante y que para cargar de dramatismo a las composiciones opta por efectuar retoques con pintura o con tinta, gustando de ese garabateo, sobre todo para los cabellos, que también utiliza en los frescos.

Litografía con cabeza de asno

Hemos dejado conscientemente para el final esta obra por su carácter único. Esta litografía, donada recientemente por Jeffrey y Leslie Coven⁴⁹ a la Universidad de Cantabria, se corresponde cronológicamente con la fecha de ejecución de los frescos, y con ellos posee importantes aproximaciones, precisamente por esa capacidad del artista de reelaborar recursos visuales ya utilizados en otras composiciones anteriores.

Que sepamos, Quintanilla tan solo realizó dos litografías coloreadas y eso ocurrió precisamente en 1939; ambas se expusieron en noviembre de ese año

en la Associated American Artists. El título con el que, en aquellos momentos, se conocía esta litografía era *The Burro* y ambas son extrañas composiciones que generan cierto desasosiego en el espectador (López Sobrado, 2007: 77-89); poseen un colorido fuerte, rico en verdes y rojos.

The Burro es una peculiar obra en la que una enorme cabeza de asno, muy semejante a la utilizada en el fresco *Huida*, ocupa la práctica totalidad del papel. Hay también otra cabeza de burro, tomada de frente junto a un perfil humano, y al fondo una figura huyendo, posiblemente un falangista; en primer término dos naipes, el primero de ellos muestra la figura de un corazón atravesado por una espada que lo relaciona con un dibujo de la guerra de un prisionero con un escapulario con ese mismo motivo.

Es una extraña composición de difícil interpretación, unida iconográficamente al grabado de 1940 *Fiesta con cabeza de burro*, aunque en esa ocasión el personaje que parece huir de la escena es el que porta esa cabeza carnavalesca de burro que se nos antoja que asusta a los seres que pueblan la imagen. Ya se ha comentado (López Sobrado, 2007: 83) que el asno es un animal cargado de simbología desde el mundo clásico y que tal vez en esta ocasión guarde íntima relación con el fascismo y el pueblo español.

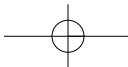
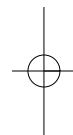
Para finalizar, cabe recordar que las imágenes de nuestra contienda quedaron prendidas de la retina de Luis Quintanilla, no llegando a abandonarle jamás. Sus claras resonancias están presentes en uno de los frescos de D. Quijote para la Universidad de Kansas City, o en sus ilustraciones para *Gulliver's Travels*.

Es difícil hablar del arte de la Guerra Civil sin mencionar a Luis Quintanilla, verdadero testigo de uno de los peores momentos de nuestra historia.

Esther López Sobrado
(La Legua de Bocos, septiembre de 2009)

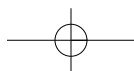
⁴⁸ No olvidemos que, cronológicamente, es la última de la que tenemos referencia.

⁴⁹ Jeffrey Coven, profesor universitario, que durante años fue galerista de obras de arte, es el autor de la magnífica *web* www.catrais.org, que muestra el catálogo razonado de los grabados de Quintanilla.



CATÁLOGO

Esther López Sobrado



La cárcel por dentro (1934)



1. *Ajuar del preso*



2. *Nochebuena. El gran teatro del mundo*



3. *Pasando frío*



4. *Hombre durmiendo*

La cárcel por dentro (1934)



5. Antonio el Minero



6. Farrugia, maestro de la Maraños



7. Dramaturgo de Colmenar



8. Rufino Cortés

Dibujos de la Guerra Civil (1937)



9. Santa María de la Cabeza



10. Santa María de la Cabeza



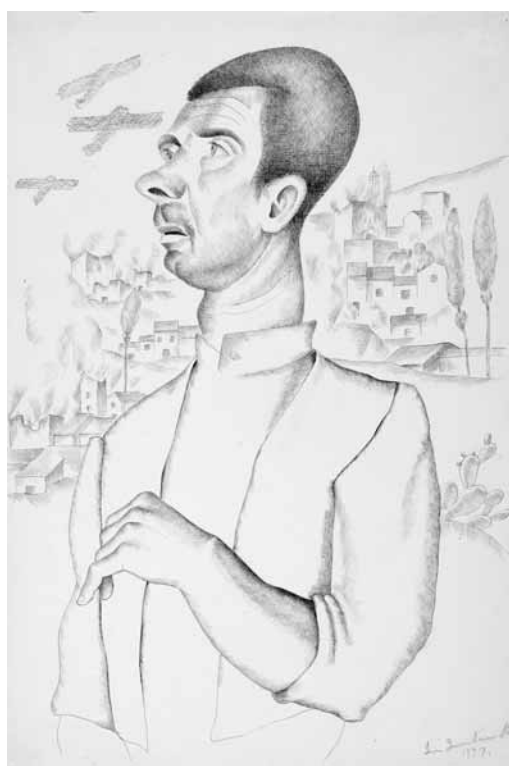
11. Hambre y sufrimiento les da la apariencia de animales torturados

“De entre las ruinas del monasterio, situado en lo alto de una colina, salían lentamente aquellos hombres derrumbados, quizás más por su conciencia del crimen, que por su miseria, pues detrás hubo que evacuar a sus familias en lamentable estado físico y sintiendo la angustia de la responsabilidad de unos soldados que traicionaron su juramento. Yo hice bastantes apuntes utilizándolos de modelos, y al socorrer a las mujeres con algunos alimentos especiales que conseguí, me besaban las manos llenas de emoción, no por el material socorro, sino por el consuelo y manifestación de respecto que suponía nuestra actitud (...). Quise ver detenidamente el interior de los restos del Monasterio, y desistí: era una especie de muladar pestilente saltando nubes de pulgas, que únicamente el fuego podría purificar. Entonces por primera vez dibujé lo que queda después de la guerra, las trincheras destruidas y los contorsionados cuerpos de los cadáveres” (Quintanilla, 2004: 430-431).

Dibujos de la Guerra Civil (1937)



12. Civiles atacados desde el aire. Andalucía



13. Aviación en Andalucía



14. Bombardeo en Andalucía

“Mi gira, antes de llegar a Pozoblanco, fue volver a ver la singular belleza y variedad del paisaje español, hecho por un hado pintor para pintores; esta vez lo contemplaba sin turistas ni tráfico en los caminos; todo era calma, y sin embargo envolvía a esa calma el ambiente de guerra. En los pequeños pueblos de Andalucía la señal de acercarse los aviones lo anunciaban los cerdos, que oían sus motores antes que las personas, y ya escarmentados corrían a protegerse del posible peligro; los niños jugaban imitándoles, y oí a una mujer, una de esas sencillas mujeres españolas resignadas y amantes, la oí mirando al cielo e hice un dibujo, exclamar: ‘¿Por qué nos matan?’. Parecía una pesadilla torturante que impulsados solo por las más innobles ambiciones personales y atavismo despótico hubiesen provocado los rebeldes aquella guerra fratricida” (Quintanilla, 2004: 428-429).

Dibujos de la Guerra Civil (1937)



15. *Una calle. Madrid*



16. *Interior*



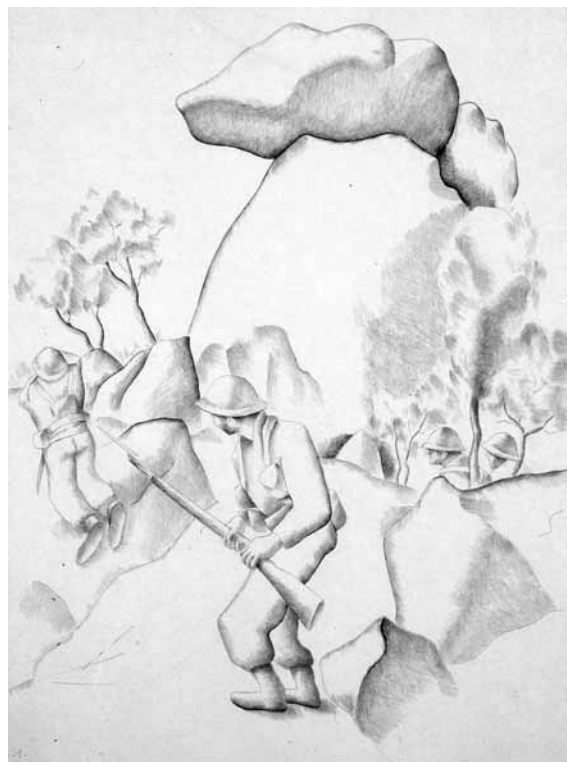
17. *La Alcarria*

“Bajo las ruinas de las casas, mostrando fantásticas siluetas las rotas paredes, había una complicada y larga línea de trincheras, ocultando los escombros y sacos terreros los nidos de ametralladoras, los morteros y los observatorios diminutos hechos en forma de tubo con redondas latas de conservas (...). Pero lo extraordinario fue volver a mi estudio. La bomba de avión que cayó justo encima de él, explotó en el piso de abajo, y gran parte se derrumbó al solar del lado. Con dificultad conseguí subir el final de la escalera y entrar en la terraza; desde allí vi mi dormitorio deshecho y empolvado, confundida la cama y los muebles con trozos de tabique; en el cuarto de baño colgaba la bañera y el aparato de calefacción; más allá surgía en lo que fue el estudio el enorme caballete, utilizado para sostener el pesado tablero de componer los frescos, como tres brazos hacia el cielo encima de un inmenso montón de cascotes. De la terraza no se podía pasar, y quizá estuve media hora contemplando donde soñé, amé, trabajé, reuní mis libros, cartas y recuerdos de mayor afección, y dejé parte de mi obra pintada y dibujada, sin sentir ninguna emoción. Al descender a la calle pensé que la guerra me había embrutecido (Quintanilla, 2004: 437 y 439).

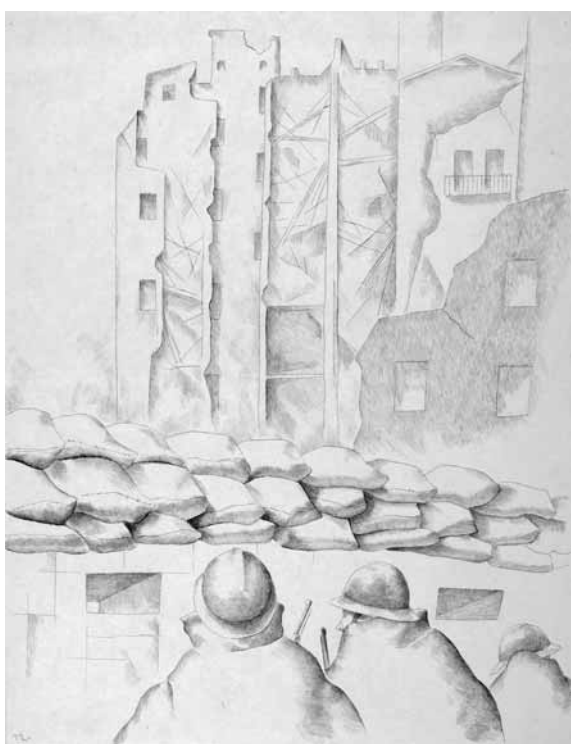
Dibujos de la Guerra Civil (1937)



18. *Guadarrama*



19. *Guadarrama*



20. *Hospital Clínico. Madrid*

“La tarde era preciosa; la fresca brisa de la Sierra aumentaba todavía nuestro apetito; parecía que habíamos ido allí para una alegre merienda campestre, y no para matar o ser matado (...)./ El recuerdo de aquellas horas, que fueron muchas y pasadas quedaron incontables, sería difícil olvidar. Hablar de casos personales y anécdotas de los defensores de la Capital de España motivaría un libro extenso. Mejor es repetir los inspirados versos de Antonio Machado: ‘Madrid, ¡qué bien tu nombre suena!, defensor de todas las Españas. La tierra se desgarró, el cielo truena; tú sonríes con plomo en las entrañas’” (Quintanilla, 2004: 398).

Dibujos de la Guerra Civil (1937)



21. Soldado. Frente de Extremadura



22. Derrota en Pozoblanco



23. Prisioneros alemanes

“El mercurio de Almadén despertó la codicia de Mussolini, y exigió a los fascistas españoles su ocupación en principio de pago a los ‘voluntarios’ y armamento que mandaba. En esa ocasión se encargó el general Queipo de Llano de demostrar sus grandes dotes de estrategia; pero el coronel de artillería leal, Pérez Salas, uno de los militares más seguro y de mayor sangre fría mezclada al buen humor que he conocido, estaba enfrente del acreditado ‘Borracho radiofónico’ de Sevilla, defendiendo la región minera en Pozoblanco (...)./ Todavía quedaban bastantes cadáveres de marroquíes sin enterrar. Franco estaba agotando la carne de cañón que sacaba de Marruecos. Los cadáveres, junto a los de algunos caballos, los tostaba el fuerte sol, y sus cuerpos se hinchaban como odres. Yo quise tomar apuntes de ellos, y Pérez Salas me dijo: ‘¿Va usted a dibujar eso?’” (Quintanilla, 2004: 431).

Dibujos de la Guerra Civil (1937)



24. *Hotel Palace, Madrid*



25. *Hospital*

“Mis ciento cuarenta dibujos son imaginativamente muy modestos: la emoción idealizada de unas humildes casas de Almería bombardeadas por los alemanes; campesinos andaluces sorprendidos de la catástrofe; soldados de diversas partes de España; cadáveres y los dramas del Monasterio de Santa María de la Cabeza; Pozoblanco y los restos de los moros; diferentes lugares y trincheras de Madrid; prisioneros fascistas, alemanes, marroquíes, italianos y un requeté navarro con el escapulario ‘Detente bala’, ejemplar cazado en el frente poco antes de posarme, cuyo aspecto y expresión le daban la apariencia de un bicho perseguido (...)./ Al aproximarnos a Madrid había bastante movimiento militar. El aspecto de la ciudad seguía en plan de guerra, pero ya los madrileños se acomodaron a él y frecuentaban su habitual café de las tertulias oyendo las explosiones de los obuses. La mitad del gran hotel Palace estaba convertido en hospital, y solo algunos pisos conservaban las habitaciones para los huéspedes” (Quintanilla, 2004: 445 y 434).

Franco's Black Spain (1938)



26. *Franco's Black Spain*, 1



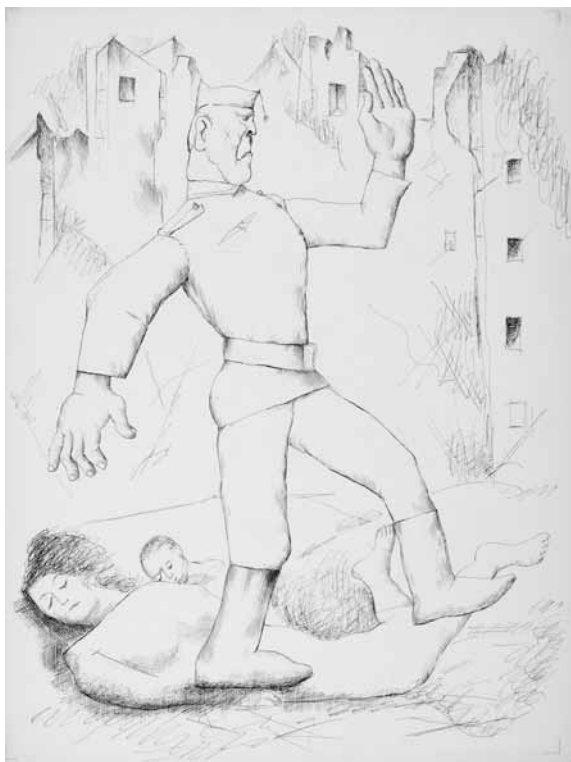
27. *Franco's Black Spain*, 2



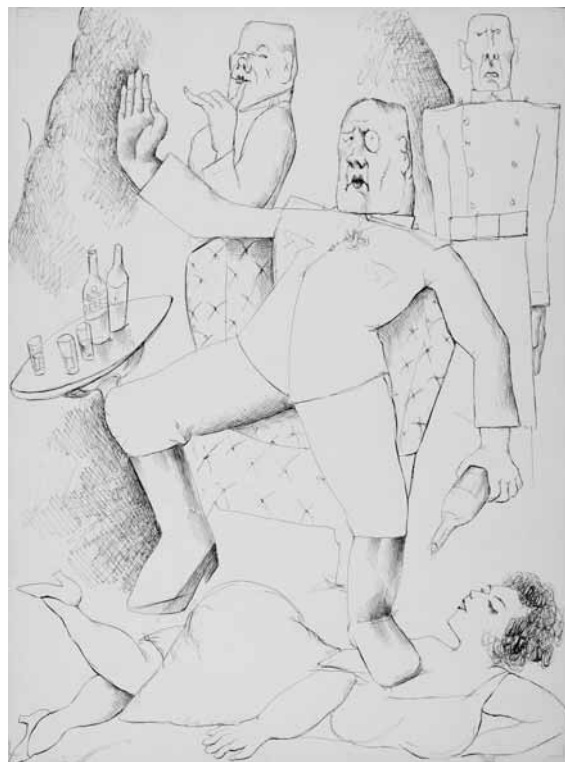
28. *Franco's Black Spain*, 3

“Durante esos meses últimos de 1938 en Barcelona, fui haciendo varios dibujos de soldados y figuras de la guerra, más una colección imaginativa de los que motivaron la catástrofe española, falangistas, fanáticos, fascistas italianos y nazis, con cuyos dibujos años más tarde se publicó un libro en Nueva York titulado ‘*Franco's Black Spain*’” (Quintanilla, 2004: 467).

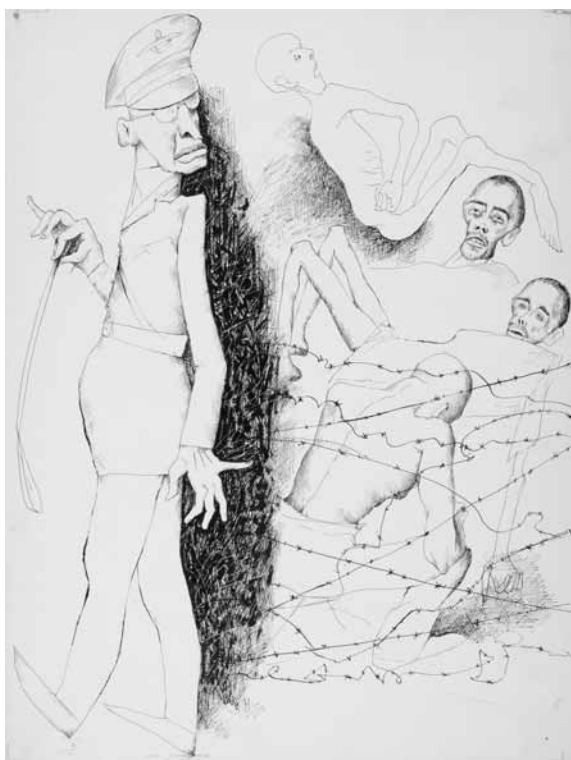
Franco's Black Spain (1938)



29. *Franco's Black Spain*, 4



30. *Franco's Black Spain*, 5



31. *Franco's Black Spain*, 6

“Alemania preparaba su gran carcajada, y el fascista vergonzante Oliveira Salazar, dictador de Portugal, temiendo el triunfo democrático español, intervenía desde antes de la sublevación a favor de los rebeldes, cediéndoles su policía y el uso de su territorio nacional” (Quintanilla, 2004: 373).

Franco's Black Spain (1938)



32. *Franco's Black Spain*, 7



33. *Franco's Black Spain*, 8



34. *Franco's Black Spain*, 9

“Guiados por los vecinos descubrían los milicianos a los moros, y en una pobre casa vieron a un matrimonio de viejos, él ciego, asesinados en su cama. Los milicianos me llamaron y también vi el monstruoso crimen, impresionándome de tal manera que tiempo más tarde hice un dibujo en el recuerdo, reproducido en un libro mío publicado en Nueva York” (Quintanilla, 2004: 371).

Franco's Black Spain (1938)



35. *Franco's Black Spain*, 10



36. *Franco's Black Spain*, 11

“Diversas provincias de Castilla la Vieja no se quedaban atrás; los sencillos maestros de las escuelas pagaban con su vida la enseñanza laica y liberal (...)./ En la España ocupada por los rebeldes no permitían oír otras estaciones de radio que las oficiales suyas, mientras que en la nuestra hasta en los bares y cafés podían escucharse cualesquiera afines o contrarias a nuestra causa. Escuchando en la radio de la taberna a Queipo de Llano supo este grupo de amigos mi actuación en el Sur de Francia, y según el ‘Borracho radiofónico de Sevilla’ el sinfín de actos de bandidaje que había realizado, incluso intentar envenenar las aguas de Pamplona y extender el tifus en la provincia de Vitoria” (Quintanilla, 2004: 360 y 439).

Europa totalitaria (1942-1944)



37. *Europa totalitaria, 1*



38. *Europa totalitaria, 2*



39. *Europa totalitaria, 3*

“Cinco meses antes arrojaron los aviones fascistas en el centro de la ciudad las nuevas bombas bloques, que destrozaron varias grandes casas de piedra y produjeron en un instante múltiples muertos, con lo cual aumentaba la indignación y el deseo combativo, en lugar del amedrentamiento esperado en la guerra totalitaria ideada por el general derrotado Ludendorf, primer protector de Hitler” (Quintanilla, 2004: 457).

Europa totalitaria (1942-1944)



40. *Europa totalitaria*, 4



41. *Europa totalitaria*, 5



42. *Europa totalitaria*, 6

“La tarde del 29 de setiembre entró en la historia porque el Jefe del Gobierno de Su Graciosa Majestad Británica y el de la República Francesa se postergaron delante de Hitler y Mussolini dejándoles las manos libres para hacer y deshacer. Mr. Chamberlain regresó a Londres muy ufano diciendo que traía la paz de nuestra generación. En España llevábamos ya veintiséis meses de guerra; sabíamos que ahora el Führer y el Duce nos atacarían con mayor violencia y que posiblemente Stalin se inclinaría al lado de ellos viendo cómo los halagaban las democracias” (Quintanilla, 2004: 462).

Ama la paz y odia la guerra (1939)



43. *Huida*



44. *Dolor*

Ama la paz y odia la guerra (1939)



45. *Hambre*



46. *Cabeza de soldado*

Ama la paz y odia la guerra (1939)



47. *Destrucción*



48. *Soldados*

Ama la paz y odia la guerra (1939)



49. *The Burro*

“Cuando los hombres y mujeres quieran indagar en las páginas de la historia en busca de actos de crueldad sobresaliente y ejemplos de destrucción innecesaria de la vida humana, se detendrán durante más tiempo y con el máximo horror ante la salvaje historia de la guerra fascista en España” (William Borah, senador de Idaho. Cit. Preston, 2007: 334).

Catalogación

La cárcel por dentro

1. *Ajuar del preso* (1934)
 Dibujo. Lápiz/papel
 370 x 260 mm
 (Universidad de Cantabria.
 Depósito Fundación Bruno Alonso)

2. *Nochebuena. El gran teatro del mundo* (1934)
 Dibujo. Lápiz/papel
 370 x 260 mm
 (Universidad de Cantabria.
 Depósito Fundación Bruno Alonso)

3. *Pasando frío* (1934)
 Dibujo. Lápiz/papel
 370 x 260 mm
 (Universidad de Cantabria.
 Depósito Fundación Bruno Alonso)

4. *Hombre durmiendo* (1934)
 Dibujo. Lápiz/papel
 370 x 260 mm
 (Universidad de Cantabria.
 Depósito Fundación Bruno Alonso)

5. *Antonio el minero* (1934)
 Dibujo. Lápiz/papel
 370 x 260 mm
 (Universidad de Cantabria.
 Depósito Fundación Bruno Alonso)

6. *Farrugia, maestro de la Maraños*a (1934)
 Dibujo. Lápiz/papel
 370 x 260 mm
 (Universidad de Cantabria.
 Depósito Fundación Bruno Alonso)

7. *Dramaturgo de Colmenar* (1934)
 Dibujo. Lápiz/papel
 370 x 260 mm
 (Universidad de Cantabria.
 Depósito Fundación Bruno Alonso)

8. *Rufino Cortés* (1934)
 Dibujo. Lápiz/papel
 370 x 260 mm
 (Universidad de Cantabria.
 Depósito Fundación Bruno Alonso)

Dibujos de la Guerra Civil

9. *Santa María de la Cabeza* (1937)
 Dibujo. Tinta china a plumilla
 sobre papel

410 x 320 mm
 (Museo de Bellas Artes de Santander)

10. *Santa María de la Cabeza* (1937)
 Dibujo. Tinta a plumilla sobre papel
 413 x 319 mm
 (Museo Nacional Centro de Arte
 Reina Sofía, Madrid. Depósito
 Paul Quintanilla)

11. *Hambre y sufrimiento les da la apariencia de animales torturados* (1937)
 Dibujo. Tinta a plumilla sobre papel
 413 x 321 mm
 (Colección particular)

12. *Civiles atacados desde el aire. Andalucía* (1937)
 Dibujo. Tinta a plumilla sobre papel
 428 x 288 mm
 (Museo Nacional Centro de Arte
 Reina Sofía, Madrid. Depósito
 Paul Quintanilla)

13. *Aviación en Andalucía* (1937)
 Dibujo. Tinta a plumilla sobre papel
 427 x 288 mm
 (Museo Nacional Centro de Arte
 Reina Sofía, Madrid. Depósito
 Paul Quintanilla)

14. *Bombardeo en Andalucía* (1937)
 Dibujo. Tinta a plumilla sobre papel
 428 x 288 mm
 (Museo Nacional Centro de Arte
 Reina Sofía, Madrid. Depósito
 Paul Quintanilla)

15. *Una calle. Madrid* (1937)
 Dibujo. Tinta a plumilla sobre papel
 417 x 323 mm
 (Museo Nacional Centro de Arte
 Reina Sofía, Madrid. Depósito
 Paul Quintanilla)

16. *Interior* (1937)
 Dibujo. Tinta a plumilla sobre papel
 418 x 325 mm
 (Museo Nacional Centro de Arte
 Reina Sofía, Madrid. Depósito
 Paul Quintanilla)

17. *La Alcarria* (1937)
 Dibujo. Tinta a plumilla sobre papel
 428 x 288 mm
 (Museo Nacional Centro de Arte

Reina Sofía, Madrid. Depósito
 Paul Quintanilla)

18. *Guadarrama* (1937)
 Dibujo. Tinta a plumilla sobre papel
 415 x 325 mm
 (Museo de Bellas Artes de Santander)

19. *Guadarrama* (1937)
 Dibujo. Tinta a plumilla sobre papel
 415 x 325 mm
 (Museo de Bellas Artes de Santander)

20. *Hospital Clínico. Madrid* (1937)
 Dibujo. Tinta a plumilla sobre papel
 418 x 322 mm
 (Museo Nacional Centro de Arte
 Reina Sofía, Madrid. Depósito
 Paul Quintanilla)

21. *Soldado. Frente de Extremadura* (1937)
 Dibujo. Tinta a plumilla sobre papel
 500 x 390 mm
 (Museo Nacional Centro de Arte
 Reina Sofía, Madrid. Depósito
 Paul Quintanilla)

22. *Derrota en Pozoblanco* (1937)
 Dibujo. Tinta china a plumilla
 sobre papel
 384 x 307 mm
 (Museo Nacional Centro de Arte
 Reina Sofía, Madrid. Depósito
 Paul Quintanilla)

23. *Prisioneros alemanes* (1937)
 Dibujo. Tinta a plumilla sobre papel
 383 x 308 mm
 (Museo Nacional Centro de Arte
 Reina Sofía, Madrid. Depósito
 Paul Quintanilla)

24. *Hotel Palace. Madrid* (1937)
 Dibujo. Tinta a plumilla sobre papel
 395 x 288 mm
 (Museo Nacional Centro de Arte
 Reina Sofía, Madrid. Depósito
 Paul Quintanilla)

25. *Hospital* (1937)
 Dibujo. Tinta a plumilla sobre papel
 395 x 289 mm
 (Museo Nacional Centro de Arte
 Reina Sofía, Madrid. Depósito
 Paul Quintanilla)

Franco's Black Spain

26. *Franco's Black Spain*, 1 (1938)
Dibujo. Tinta a plumilla sobre papel
435 x 330 mm
(Museo Nacional Centro de Arte Reina
Sofía, Madrid. Depósito
Paul Quintanilla)
27. *Franco's Black Spain*, 2 (1938)
Dibujo. Tinta a plumilla sobre papel
435 x 330 mm
(Museo Nacional Centro de Arte Reina
Sofía, Madrid. Depósito
Paul Quintanilla)
28. *Franco's Black Spain*, 3 (1938)
Dibujo. Tinta a plumilla sobre papel
435 x 330 mm
(Museo Nacional Centro de Arte Reina
Sofía, Madrid. Depósito
Paul Quintanilla)
29. *Franco's Black Spain*, 4 (1938)
Dibujo. Tinta a plumilla sobre papel
435 x 330 mm
(Museo Nacional Centro de Arte Reina
Sofía, Madrid. Depósito
Paul Quintanilla)
30. *Franco's Black Spain*, 5 (1938)
Dibujo. Tinta a plumilla sobre papel
435 x 330 mm
(Museo Nacional Centro de Arte Reina
Sofía, Madrid. Depósito
Paul Quintanilla)
31. *Franco's Black Spain*, 6 (1938)
Dibujo. Tinta a plumilla sobre papel
435 x 330 mm
(Museo Nacional Centro de Arte Reina
Sofía, Madrid. Depósito
Paul Quintanilla)
32. *Franco's Black Spain*, 7 (1938)
Dibujo. Tinta a plumilla sobre papel
435 x 330 mm
(Museo Nacional Centro de Arte Reina
Sofía, Madrid. Depósito
Paul Quintanilla)
33. *Franco's Black Spain*, 8 (1938)
Dibujo. Tinta a plumilla sobre papel
435 x 330 mm
(Museo Nacional Centro de Arte Reina
Sofía, Madrid. Depósito
Paul Quintanilla)

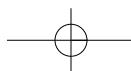
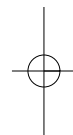
34. *Franco's Black Spain*, 9 (1938)
Dibujo. Tinta a plumilla sobre papel
435 x 330 mm
(Museo Nacional Centro de Arte Reina
Sofía, Madrid. Depósito
Paul Quintanilla)
35. *Franco's Black Spain*, 10 (1938)
Dibujo. Tinta a plumilla sobre papel
435 x 330 mm
(Museo Nacional Centro de Arte Reina
Sofía, Madrid. Depósito
Paul Quintanilla)
36. *Franco's Black Spain*, 11 (1939)
Dibujo. Tinta a plumilla sobre papel
435 x 330 mm
(Museo Nacional Centro de Arte Reina
Sofía, Madrid. Depósito
Paul Quintanilla)
- Europa totalitaria*
37. *Europa totalitaria*, 1 (1943)
Acuarela/papel
500 x 400 mm (soporte)
472 x 355 mm (mancha)
(Colección Paul Quintanilla)
38. *Europa totalitaria*, 2 (1942)
Acuarela/papel
536 x 389 mm (soporte)
503 x 342 mm (mancha)
(Colección Paul Quintanilla)
39. *Europa totalitaria*, 3 (1943)
Acuarela/papel
383 x 510 (soporte)
357 x 475 mm (mancha)
(Colección Paul Quintanilla)
40. *Europa totalitaria*, 4 (1942)
Acuarela/papel
509 x 385 mm (soporte)
437 x 349 mm (mancha)
(Colección Paul Quintanilla)
41. *Europa totalitaria*, 5 (1942)
Acuarela/papel
477 x 368 mm (soporte)
399 x 366 mm (mancha)
(Colección Paul Quintanilla)
42. *Europa totalitaria*, 6 (1944)
Acuarela/papel
573 x 392 mm (soporte)
520 x 355 mm (mancha)
(Colección Paul Quintanilla)

Ama la paz y odia la guerra

43. *Huida* (1939)
Pintura mural al fresco
sobre estructura-bastidor de madera
200 x 250 cm
(Universidad de Cantabria.
Obra adquirida y restaurada con el
mecenasgo de Banco Santander, S.A.)
44. *Dolor* (1939)
Pintura mural al fresco sobre
estructura-bastidor de madera
200 x 250 cm
(Universidad de Cantabria.
Obra adquirida y restaurada con el
mecenasgo de Banco Santander, S.A.)
45. *Hambre* (1939)
Pintura mural al fresco sobre
estructura-bastidor de madera
200 x 150 cm
(Universidad de Cantabria.
Obra adquirida y restaurada con el
mecenasgo de Banco Santander, S.A.)
46. *Cabeza de soldado* (1938)
Dibujo. Lápiz/papel
260 x 245 mm
(Universidad de Cantabria.
Donación de la Fundación
Bruno Alonso)
47. *Destrucción* (1939)
Pintura mural al fresco sobre
estructura-bastidor de madera
200 x 250 cm
(Universidad de Cantabria.
Obra adquirida y restaurada con el
mecenasgo de Banco Santander, S.A.)
48. *Soldados* (1939)
Pintura mural al fresco sobre
estructura-bastidor de madera
200 x 250 cm
(Universidad de Cantabria.
Obra adquirida y restaurada con el
mecenasgo de Banco Santander, S.A.)
49. *The Burro* (1939)
Litografía
601 x 520 mm
(Universidad de Cantabria.
Donación de Jeffrey y Leslie Coven)

MATERIAL DIDÁCTICO

Joaquín Cano Quintana
Joaquín Martínez Cano
Juan Martínez Moro



La guerra como tema artístico tiene su máximo exponente moderno en el pintor y grabador español Francisco de Goya. Como puedes comprobar en la exposición, algunas imágenes de máxima crueldad y tortura física en la obra de Quintanilla encuentran en Goya un referente inequívoco. Pero la guerra en el siglo XX incorporó otros protagonistas muy significativos: así ocurre con la aparición en el paisaje bélico de los bombarderos o el siniestro papel desempeñado por los dirigentes políticos, económicos y militares. Al igual que Quintanilla, otros artistas coetáneos, principalmente relacionados con el movimiento expresionista alemán, incluyeron estos nuevos tópicos para hablar de la crueldad de la guerra.

Francisco de Goya
(1747-1828)



Francisco de Goya



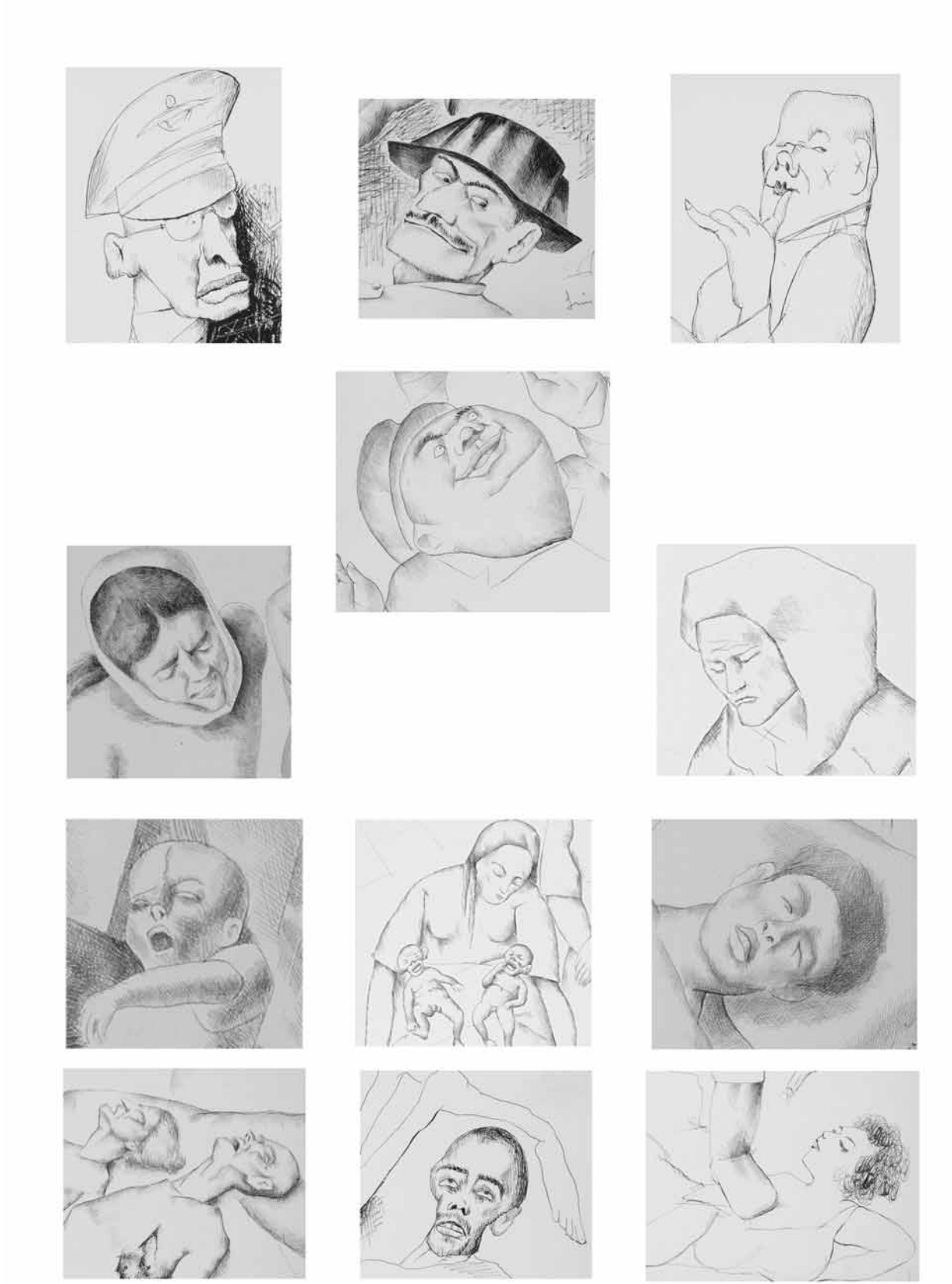
George Grosz
(1893-1959)



Otto Dix
(1891-1969)



Luis Quintanilla



Lejos de lo que pueda parecer, las imágenes no son mudas, sino que nos hablan, y en ocasiones alto y muy claro. Nos estamos refiriendo a formas de “comunicación no verbal”, que en el caso de las artes visuales están basadas principalmente en la representación gestual. En la página anterior encontrarás rostros que definen la actitud de cada personaje a través de la mayor o menor exageración de los rasgos faciales y muecas. A continuación te mostramos varios ejemplos de este lenguaje corporal universal, que Luis Quintanilla maneja con gran versatilidad semántica en el dibujo de manos y pies. En estos casos ambas extremidades le sirven al artista para enfatizar la acción que lleva a cabo o que padece cada personaje, exteriorizando sus emociones y sentimientos. Explica cada una de ellas y busca o dibuja otras.



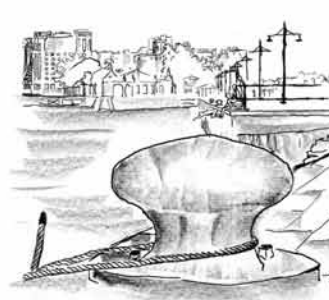
Luis Quintanilla

En los dibujos de Luis Quintanilla dedicados a los desastres de la guerra casi siempre aparecen juntos los antagonistas del conflicto: las víctimas y sus verdugos. En este caso hemos eliminado a los segundos, aunque han dejado inquietantes rastros de sus amenazadoras figuras. ¿Quiénes crees que son estos siniestros protagonistas? Como pista te diremos que siempre van en pareja. Intenta reconstruir el dibujo sobre la imagen que te damos o, en todo caso, busca el dibujo original para resolver el acertijo.



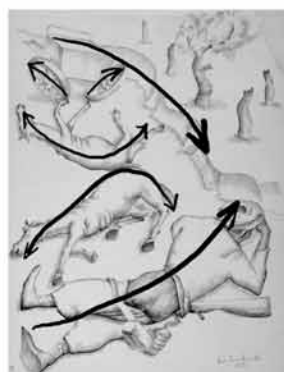
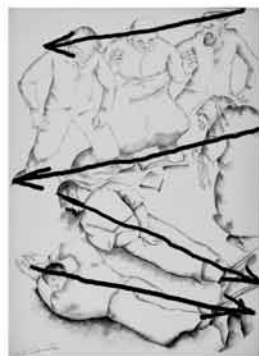
Material didáctico

Luis Quintanilla utiliza principalmente dos recursos para dar cuerpo y volumen a las formas y figuras: el primero, un alto contraste entre la figura principal y un fondo opaco adosado a ésta; el segundo, la acentuación, mediante un ligero sombreado, de determinadas partes internas de los volúmenes o de los personajes. Abajo te ofrecemos un ejemplo de interpretación de un volumen cualquiera mediante estos dos recursos y te proponemos que realices por tu cuenta un ejercicio semejante.



Luis Quintanilla

Cualquier composición visual está atravesada por distintas líneas de movimiento y tensión que construyen el sentido de la narración, a la vez que dirigen la mirada del espectador. Los dibujos de Quintanilla resultan ser especialmente explícitos en este sentido. Hemos marcado algunas de estas líneas principales de composición en cinco obras. Como ejercicio te ofrecemos dos ejemplos, para que traces con un lápiz las que crees que estructuran mejor las líneas de fuerza que organizan cada imagen.



Aunque los temas que trata Luis Quintanilla en esta exposición tienen una gran carga trágica, en el análisis de algunas figuras se adivinan relaciones en cierta medida paradójicas con otras disciplinas artísticas. Es el caso del ballet clásico y el baile flamenco, disciplinas en las que es posible que el artista se inspirara para enfatizar las estructuras formales, compositivas y expresivas de los personajes y de los grupos. Te proponemos que busques otros posibles paralelismos interdisciplinarios en la exposición.



Luis Quintanilla

La calidad artística de la obra de Quintanilla nos lleva a encontrar paralelismos sorprendentes. Hemos establecido uno estructural y formal con diversas modalidades de danza, pero podemos hacer otras comparaciones referidas a las soluciones compositivas que adopta, a su estilo manierista o a los contenidos iconográficos y expresivos. Nos centraremos en este caso en la pintura mural que acompaña a la presente exposición. Queremos que te fijes en las correspondencias que se establecen entre la obra de Quintanilla y otras tan distantes en el tiempo como la célebre *Huida a Egipto* de Giotto (1266-1337) o, lo que es más atrevido dada la temática bélica de la exposición, con la “pintura mística” de la Escuela Española, como son los casos de El Greco (1541-1614) y Zurbarán (1598-1664).



BIBLIOGRAFÍA

AGRAMUNT LACRUZ, Francisco, 2005, *Arte y represión en la Guerra Civil española*, Salamanca, Junta de Castilla y León y Generalitat Valenciana.

ALIX TRUEBA, Josefina, 1987, *Pabellón español. Exposición Internacional de París 1937* (cat. exp.), Madrid, Ministerio de Cultura.

ÁLVAREZ LOPERA, J., 1989 “Iconografía de la lucha social en la Dictadura y la República: el ámbito socialista”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomo II – 4.

BARRUSO BARÉS, Pedro, 2001, *El frente silencioso: la Guerra Civil española en el sudoeste de Francia*, San Sebastián, Mundomúsica.

BEEVOR, Antony, 2005, *La Guerra Civil española*, Barcelona, Crítica.

BOZAL, Valeriano, 1967, *El realismo plástico en España*, Barcelona, Península.

BOZAL, Valeriano, 1991, *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura 1900-1939*, Madrid, Espasa Calpe.

BUCKLEY, Henry, 2004, *Vida y muerte de la República española*, Madrid, Espasa-Calpe.

EGEA BRUNO, Pedro M.^a, 2007-2008, “Luis Quintanilla: dibujos de la Guerra Civil en Cartagena”, *Imafronte* (Universidad de Murcia), n.ºs 19-20, pp. 9-23.

FERNÁNDEZ QUINTANILLA, Joaquín, 2005, *Al final de la cabriola. Conversaciones con el pintor Luis Quintanilla*, Burgos, Editorial Gran Vía (reed. PubliCan-Ediciones de la Universidad de Cantabria, 2008).

Los FRESCOS de Luis Quintanilla sobre la guerra, 2007, Santander, Universidad de Cantabria y Banco Santander (textos de Federico Gutiérrez-Solana Salcedo, Emilio Botín, Esther López Sobrado, Javier Gómez Martínez, Iñaki Garate Llombart y Guadalupe Carramiñana Pellejero, <http://www.unican.es/Vicerrectorados/extension/Exposiciones/>).

GONZÁLEZ LÓPEZ, Etelvino, 2001, “Luis Quintanilla Isasi frente al Alcázar”, en *Sesenta años después. El exilio republicano en Cantabria. Actas del Congreso Plural: sesenta años después*, Santander, UNED Cantabria, pp. 37-50

GOYA en tiempos de guerra (cat. exp.), 2008, Madrid, Museo Nacional del Prado, SECC y Ministerio de Cultura.

GREEN, Jerald, 1993, “El arte contra la guerra de Luis Quintanilla”, *Goya. Revista de Arte*, n.º 232, pp. 211-222.

JULIÁ, Santos, 2006.07.09, “Lugares de la guerra”, *El País Semanal*, n.º 1554, p. 35.

LLORENTE, Ángel, 1995, *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Madrid, Visor.

LÓPEZ ROMERO, Laura, 2003, *Joaquín Pérez Salas y la batalla de Pozoblanco*. Pozoblanco, Consejo Local de Izquierda Unida de Pozoblanco.

LÓPEZ SOBRADO, Esther, 1992, “Sobre la pintura mural de Luis Quintanilla”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, (Universidad de Valladolid), LVIII, pp. 511- 517.

LÓPEZ SOBRADO, Esther, 1992, “La labor de Luis Quintanilla como fresquista”, *Historias de Cantabria*, n.º 6, pp. 80-108.

LÓPEZ SOBRADO, Esther, 1999.05.16, “Los frescos de Luis Quintanilla para la exposición Universal de Nueva York, sesenta años después”, *El Diario Montañés*.

LÓPEZ SOBRADO, Esther, 2001, “Memorias y escritos de los pintores cántabros en el exilio”, en *Actas del Congreso El exilio republicano en Cantabria. 60 años después*, Santander, UNED.

LÓPEZ SOBRADO, Esther, 2001, “La imagen de Luis Quintanilla como escritor en el exilio”, en *La literatura del exilio republicano español de 1939. Actas VI-2 del Congreso Plural: sesenta años después*, Bellaterra, pp.71-84.

LÓPEZ SOBRADO, Esther, 2002: “El pintor Luis Quintanilla, espía en la Embajada”, *Pluma y pincel* (Santander), n.º 9.

LÓPEZ SOBRADO, Esther, 2004, “Introducción”, en Luis QUINTANILLA, ‘Pasatiempo’. *La vida de un pintor (Memorias)*, Sada (La Coruña), Ediciós do Castro, pp. 9-41.

LÓPEZ SOBRADO, Esther, 2006, “La Guerra Civil a través de la mirada de Luis Quintanilla”, en *Actas del Con-*

greso *La Guerra Civil española 1936-1939*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (http://www.secc.es/media/docs/21_3_lopez_sobrado1.pdf).

LÓPEZ SOBRADO, Esther, 2006, “Los grabados americanos de Luis Quintanilla”, *Trasdós* (Museo de Bellas Artes de Santander), n.º 8, pp. 77-89.

LÓPEZ SOBRADO, Esther, y SAIZ VIADERO, José Ramón, 2003, “La imagen múltiple de Luis Quintanilla”, en *La cultura del exilio republicano español de 1939. Actas del Congreso Internacional celebrado en el marco del Congreso Plural: sesenta años después*, Madrid, UNED, pp. 477-487.

LUENGO, Félix, 1996, *Espías en la Embajada. Los servicios de información secreta republicanos en Francia durante la Guerra Civil*, Lejona.

Luis Quintanilla (cat. exp.), 1940, Nueva York (texto de Charles Poore).

Luis Quintanilla (cat. exp.), 1978, Santander, Museo Municipal de Bellas Artes (texto de María José Salazar).

Luis Quintanilla (cat. exp.), 1979, Madrid. MEAC (texto de María José Salazar).

Luis Quintanilla (1893-1978). Estampas y dibujos en el legado de Paul Quintanilla (cat. exp.), 2005, Santander, Universidad de Cantabria, Fundación Bruno Alonso y Caja Cantabria (textos de Esther López Sobrado).

LUZÁN, Julia, 2007.03.18, “Los otros Guernicas”, *El País Semanal*, n.º 1590, pp. 45-50.

MENDELSON, Jordana, 2007, “Los laboratorios de propaganda. Artistas y revistas durante la Guerra Civil española”, en *Revistas y guerra 1936-1939* (cat. exp.), Madrid, MNCARS.

PAUL, Elliot, y ALLEN, Jay, 1939, *All the Brave*, Nueva York, Modern Age Books.

PÉREZ SEGURA, Javier, 2006, “La promoción en Estados Unidos del arte español durante la guerra”, en *Actas*

del Congreso La Guerra Civil española 1936-1939, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (http://www.secc.es/media/docs/22_4_Javier_Perez_Segura.pdf).

PRESTON, Paul, 2007, *Idealistas bajo las balas. Correspondientes extranjeros en la guerra de España*, Barcelona, Debate.

QUINTANILLA, Luis, 1967, *Los rehenes del Alcázar*, París, Ruedo Ibérico.

QUINTANILLA, Luis, 1968.03.28, “La manera de seguir escribiendo la Historia de la España franquista”. *Le Socialiste* (París).

QUINTANILLA, Luis, 2004, “*Pasatiempo*”. *La vida de un pintor (Memorias)*, Sada (La Coruña), Edición de Castro (ed. Esther López Sobrado).

QUINTANILLA, Luis, 2008, *De pintura. Vidas comparadas de artistas* (2 vols.), Santander, PubliCan-Ediciones de la Universidad de Cantabria (ed. Esther López Sobrado).

QUINTANILLA, Paul, 2003, *Waiting at the Shore*, Carolina del Norte, Lulu Press.

ROBLES TARDÍO, Rocío, 2009, *Arte y Guerra Civil*, Barcelona, Ediciones de La Central.

SAMPELAYO, Carlos, 1981, “Testimonios del 18 de julio: ‘A la sombra del Cuartel de la Montaña’”, *Tiempo de Historia*, n.ºs 80-81.

THOMAS, Hugh, 1979, *La Guerra Civil española* (10 vols.), Madrid, Urbión.

TUSELL GARCÍA, Genoveva, 2006, “El Picasso más político: el Guernica y su oposición al franquismo”, en *Actas del Congreso La Guerra Civil española 1936-1939*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (http://www.secc.es/media/docs/23_3_G_Tusell.pdf).

ZINN, Howard, 2008, *Artistas en tiempos de guerra y otros ensayos*, Buenos Aires, Capital Intelectual.

