Los frescos de Luis Quintanilla sobre la guerra

Paraninfo de la Universidad de Cantabria
Exposición permanente

UC UNIVERSIDAD DE CANTABRIA

Santander 150 AÑOS

Los frescos de Luis Quintanilla sobre la guerra: Paraninfo de la Universidad de Cantabria: exposición permanente. [Santander]: Universidad de Cantabria, 2007.

ISBN 978-84-8102-464-7

Quintanilla, Luis - Exposiciones.
75 Quintanilla, Luis (064)

UNIVERSIDAD DE CANTABRIA:
Rector: Federico Gutiérrez-Solana Salcedo
Vicerrector de Extensión Universitaria: Eduardo Casas Rentería
Gerente: Enrique Alonso Díaz
Director de Exposiciones: Javier Gómez Martínez

BANCO SANTANDER, S.A.:
Presidente: Emilio Botín
Director General Adjunto y Director de la División Global Santander Universidades:
José Antonio Villasante Cerro

Asistencia técnica:
José Vicente Fernández Navarro
Nuria García Gutiérrez

Textos:
Federico Gutiérrez-Solana Salcedo
Emilio Botín
Esther López Sobrado
Javier Gómez Martínez
Iñaki Garate Llombart
Guadalupe Carramiñana Pellejero

Fotografías:
Esther López Sobrado (figs. 1-5)
Javier Gómez Martínez (figs. 6-18, cubierta y cuarta de cubierta)
Juan Valcarcel, Iñaki Garate Llombart y Guadalupe Carramiñana Pellejero (figs. 20-57 y gráficos)
José Miguel del Campo (figs. 19, 58-64).

Maquetación e impresión:
Imprenta J. Martínez

Transporte:
SIT Transportes Internacionales

© Universidad de Cantabria

ISBN 978-84-8102-464-7

Depósito Legal: SA-736-2007

ÍNDICE

Pág.

PRESENTACIÓN 7
El rescate de un legado para la razón y la ética 7
Federico Gutiérrez-Solana Salcedo

Mecenazgo empresarial y cooperación interuniversitaria 11
Emilio Botín

ESTUDIOS 13
Ama la paz y odia la guerra.
Los frescos de Luis Quintanilla sobre la Guerra Civil 13
Esther López Sobrado

Las paredes hablan. Carteles pintados al fresco 31
Javier Gómez Martínez

INFORME TÉCNICO DE LA RESTAURACIÓN..... 41
Iñaki Garate Llombart
Guadalupe Carramiñana Pellejero

CORPUS GRÁFICO 51
Los frescos en 1939 53
El rescate 55
El proceso de restauración 59
Los frescos en la actualidad 67

BIBLIOGRAFÍA..... 73

EL RESCATE DE UN LEGADO PARA LA RAZÓN Y LA ÉTICA

La Universidad de Cantabria se enorgullece de presentar hoy el fruto de una operación de rescate cultural cuya trascendencia no es puntual sino perdurable en el tiempo. La Universidad ha traído de Nueva York los cinco frescos (*Dolor*, *Destrucción*, *Huida*, *Soldados*, *Hambre*) que el pintor santanderino, cántabro y español Luis Quintanilla pintó, por encargo del Gobierno de España, para acompañar la presencia de nuestro país en la Exposición Universal de 1939, precisamente en Nueva York. No sólo las obras poseen una calidad artística indudable, propia de uno de los protagonistas de las artes plásticas en el siglo XX español, sino que, por su contenido y circunstancia, constituyen un gran legado que recuerda la pérdida, como consecuencia de la guerra, de los valores universales en los que la Humanidad se sustenta.

Quintanilla había sido destacado en Nueva York por el Gobierno de la República, después de haber participado activamente en la Guerra Civil. Conocía así, de primera mano, los horrores del enfrentamiento bélico, la miseria, que era a la vez causa y consecuencia de muchas de las situaciones, y la penosa experiencia de la cotidianidad de la muerte y el sufrimiento por causa de las luchas ideológicas. Y todo ello lo dejó plasmado con una sensibilidad extrema como advertencia permanente de los horrores y las pérdidas que conlleva la sinrazón. Así, los frescos rescatados no solamente nos impresionan desde el punto de vista estético, pues claramente son obra de una persona que había pasado por la inmersión en las vanguardias del siglo, sino que además lo hacen éticamente, al mover nuestra reflexión sobre cómo una sociedad puede llegar a quedar fracturada y generar así un sufrimiento tan inmenso como estéril.

Tanto la figura histórico-artística de Quintanilla como el valor de estas obras, sus circunstancias y peripecias, nos llevaron en la Universidad de Cantabria a la convicción de que, dentro de nuestras posibilidades, era una obligación posibilitar y luego asumir la operación de rescate, que afortunadamente se ha podido culminar con éxito a principios de este año 2007.

Una muestra de madurez de nuestra sociedad es el dar valor a la creatividad y el procurar extraer de experiencias extremas, como las que España y la Europa a la que pertenecemos vivieron en el siglo XX, aquello que nos pueda servir para reconocer los valores humanos, para darnos cuenta de lo importante que es la convivencia, la libertad y la cultura. En esa línea se mueve la Universidad de Cantabria, que no sólo transmite conocimientos o los crea. También es, por vocación, un agente de cultura, un promotor de las artes, de las letras, del patrimonio, de la creación, cuyo valor educativo, en el mayor nivel de este concepto, es manifiesto. A consecuencia de ello, surge en nosotros el sentimiento de emoción acompañando a la presentación de una obra pictórica de tan alto nivel, que, una vez restaurada e instalada en los muros de nuestro Paraninfo, forma parte de los iti-

nerarios culturales e históricos de la ciudad de Santander y de la propia comunidad. Y en su medida, también de España.

Es hora, pues, de expresar los agradecimientos obligados por parte de la Universidad. En primer lugar, a Esther López Sobrado y a la Fundación Bruno Alonso, que facilitaron nuestro primer acercamiento a la persona y obra de Luis Quintanilla y nos pusieron en la pista de los oscuros rincones neoyorquinos donde estaba ¡abandonada! la creación de un santanderino singular. Esther supo transmitirnos la responsabilidad de intentar que no se perdiera. Este testigo lo tomó nuestro Director del Área de Exposiciones, Javier Gómez, al que debe ir también el agradecimiento singular. De Javier siempre recordaré su cara ilusionada, no exenta de sorpresa, cuando le dije: "¡vamos a por ello!". Él ha sabido mantener el necesario pulso para lograr el objetivo señalado.

Agradecimiento a todo el Consejo de Dirección de nuestra Universidad, por entender y respaldar la importancia de esta iniciativa, y a todo el equipo de personas que, dirigidas desde la Gerencia, han demostrado agilidad y eficacia en la administrativamente compleja operación conducente a su rescate.

Una gratitud especial -y que sabemos recíproca- debe ser dedicada a Paul Quintanilla, hijo del pintor, que participó decisivamente en las conversaciones para recuperar los frescos y posibilitar que quedaran al nivel del esfuerzo económico razonable para una universidad pública[1]. Paul Quintanilla, de esa manera, se ha mostrado poseedor de la gran dignidad humana y sentido ético de su padre, quedando enlazado así, a través de esta obra, para siempre con Santander, Cantabria y España.

Debemos recordar y agradecer aquí también el apoyo recibido del Consulado General de España y del Instituto de Comercio Exterior, en Nueva York. También, el del Ministerio de Cultura, que, a través de la Junta de Calificación y Valoración y Exportación de Bienes del Patrimonio Histórico Español, aprobó nuestra gestión para traer los frescos en mayo de 2006.

---

[1] Paul Quintanilla nos ha manifestado su agradecimiento en diferentes ocasiones desde que los frescos llegaran a Santander: "I would like to thank you for saving these important historic and artistic works of art. And for preserving them so that viewers may be able to see them for many decades, perhaps centuries, to come (…). I am sure my father would be quite pleased" / "Quisiera darles las gracias por salvar estas histórica y artísticamente importantes obras de arte. Y por preservarlas para el disfrute público durante las décadas, quizás siglos, por venir (…). Seguro que mi padre estaría muy satisfecho". Últimamente, pensando en esta publicación, ha expresado las siguientes palabras: "I am extremely grateful to Esther López Sobrado and everyone in the university who was instrumental in 'rescuing' these murals (…). They are an important addition to Spain's cultural heritage, both historically and artistically. Now they can be appreciated, enjoyed, and studied for generations to come. A destiny which came very close to not happening" / "Estoy enormemente agradecido a Esther López Sobrado y a todos cuantos en la Universidad han hecho posible el 'rescate' de los murales (…). Constituyen una aportación importante al patrimonio cultural español, así en lo histórico como en lo artístico. Ahora pueden ser apreciados, disfrutados y estudiados por las generaciones venideras. Un destino que muy a punto ha estado de no verse cumplido".

Gracias muy especiales también para el Santander y su presidente, Emilio Botín, que, una vez más, han mostrado su generoso mecenazgo con la Universidad de Cantabria, del cual hay numerosas muestras, llenas de significado cultural y de servicio de calidad, en el mismo edificio del Paraninfo que para siempre acoge hoy la obra de Quintanilla. Su cooperación, financiando los gastos de esta operación de rescate, hace al Santander partícipe de una emocionante aventura de homenaje a la cultura española.

No debo ser yo, parte interesada, quien elogie la importancia de lo que ahora presenciamos. Estoy convencido, sin embargo, desde una natural contención de las emociones, de que esta contribución al patrimonio de Santander y de nuestra región por parte de la Universidad de Cantabria marca un hito, al no ser una acción más, ni una acción cualquiera. Es algo que tiene el valor de un símbolo en la relación entre la Universidad y la sociedad a través del arte, de la historia y del diálogo cultural y del análisis de los valores éticos.

Nos sentimos, de verdad, muy orgullosos y agradecidos, al poder poner estas obras al servicio de la sociedad a la cual nos debemos. Estamos seguros de haber acertado fielmente con la restauración de gran calidad, realizada por el equipo de la Universidad Politécnica de Valencia dirigido por los profesores Pilar Roig, Julia Osca y José Luis Regidor, para que todos los pensamientos y sentimientos que Luis Quintanilla quiso reflejar puedan ser recorridos desde la experiencia contemplativa individual y nos recuerden a todos la necesidad de mantener la razón y la ética como exponentes de la relación humana.

Federico Gutiérrez-Solana Salcedo
Rector de la Universidad de Cantabria

En Santander, septiembre de 2007

MECENAZGO EMPRESARIAL Y COOPERACIÓN INTERUNIVERSITARIA

Es una gran satisfacción para Banco Santander haber colaborado en la recuperación de cinco frescos murales del pintor Luis Quintanilla. Un proyecto que ha sido posible gracias a la inquietud, capacidad y sensibilidad de la Universidad de Cantabria y que ha permitido restaurar algunas de las pocas obras que perduran de este artista cántabro.

Con ello, Banco Santander ha querido contribuir al enriquecimiento del patrimonio artístico de Cantabria, demostrando una vez más su compromiso con esta Comunidad y fortaleciendo los lazos que le unen a la Universidad, con quien colabora en otros muchos proyectos.

Finalizada la restauración, que ha estado a cargo de técnicos especializados de la Universidad Politécnica de Valencia, los frescos se expondrán en la entrada del Paraninfo de la Universidad de Cantabria, un magnífico espacio, donde tendrán la visibilidad que merecen.

Quiero felicitar a todos aquellos que han colaborado en este empeño, que permitirá disfrutar de esta parte de nuestra historia y cultura.

Emilio Botín

Boadilla, septiembre de 2007

AMA LA PAZ Y ODIA LA GUERRA
LOS FRESCOS DE LUIS QUINTANILLA SOBRE LA GUERRA CIVIL

A Paul Quintanilla
Por su ayuda en la recuperación de los frescos

1. Encargo de los frescos

El Gobierno de la República comisionó a un equipo de artistas españoles la decoración del pabellón de España para la Exposición Universal de Nueva York en 1939. Los autores elegidos fueron el pintor Sunyer, el escultor Joan Rebull y el fresquista Luis Quintanilla (Santander 1893-Madrid 1978). Por ello se trasladó el artista cántabro a Nueva York, donde alquiló un estudio en la Quinta Avenida.

Luis Quintanilla había recibido una buena formación plástica, siempre de modo autodidacta. No olvidemos que cuando en 1924 se dirigió a Italia para aprender la técnica del fresco de mano de los artistas del *Quattrocento***,** con una beca de la Junta de Ampliación de Estudios, era un hombre de treinta y un años que se había formado estéticamente en los rigores del cubismo junto a Juan Gris, al que conoció en su primera estancia en París, entre 1912 y 1915. También estaba al tanto de los experimentos del expresionismo alemán, y a comienzos de los años veinte había aprendido a grabar a buril junto a André Dunoyer de Segonzac en su segunda estancia parisina, donde también se instruyó en el repujado de cuero, que trabajó de modo relevante en el marco del tríptico *Lírica y religión***,** de Gustavo de Maetzu.

A su vuelta de Italia realizó un importante número de encargos, entre los que se encuentran los frescos del palacio de Liria (1927), los del diario *La Nación* de Buenos Aires para la Exposición de Colonia (1928), los del Consulado de Hendaya (1928), los de la Sala de Conferencias de la Casa del Pueblo (1931), el fresco *Mujeres* (1931) para el Museo de Arte Moderno de Madrid (1931), los del Pabellón de Gobierno de la Ciudad Universitaria (1932) y los del Monumento a Pablo Iglesias (1934-1936).

Por eso es fácil comprender que, nuevamente**,** escogiera esta técnica para el encargo del Gobierno de la República, cinco grandes paneles titulados: *Pain* (*Dolor*)*, Destruction* (*Destrucción*)*, Flight* (*Huida*)*, Soldiers* (*Soldados*) y *Hunger* (*Hambre*), que agrupó bajo el genérico nombre de *Ama la paz y odia la guerra*. Estos frescos, que, hasta su descubrimiento y visionado, creíamos estaban realizados sobre placas de hormigón, tienen deuda con Italia hasta en su soporte, ya que Quintanilla pintó sobre unas gruesas placas realizadas con mortero de cal y polvo de mármol, el mismo material empleado por Miguel Ángel en la Capilla Sixtina. Es posible que, al igual que el genio italiano, Quintanilla buscase que sus dolientes figuras emitieran ese sutil brillo que sólo el polvo de mármol es capaz de transmitir.

2. Incidencias sufridas por los frescos

Conocemos, a través de las conversaciones mantenidas entre el artista y su sobrino Joaquín Fernández Quintanilla, el recuerdo de la consecución de este trabajo como fresquista, su última tarea en relación con su país. La guerra se prolongaba y el Gobierno de la República necesitaba que se conociera fuera de su país la tremenda situación que se estaba viviendo. Quintanilla era en aquellos momentos un pintor muy conocido en Nueva York. Recordemos que en 1934 la Galería Pierre Matisse había expuesto su colección de grabados por mediación de su amigo Ernest Hemingway y que en 1938 había mostrado con gran éxito sus *Dibujos de la guerra* en el Museum of Modern Art (MoMA); era entonces considerado un auténtico héroe que luchaba por la libertad.

El encargo de las obras se discutió en el Consejo de Ministros. Fue Álvarez del Vayo, amigo del pintor, quien le comentó que su designación había conllevado una fuerte disputa. Al parecer, Bernardo Giner se oponía abiertamente, pues "trataba de colocar a Roberto Fernández Balbuena, que además de pintor era arquitecto como él, y muy amigo suyo" (Quintanilla, 2005: 242). Estas desavenencias las zanjó "González Peña que acababa de regresar de Nueva York y había leído lo que decían los periódicos de mi exposición y dijo: 'Hoy por hoy, el único pintor español del que se habla en Nueva York es Quintanilla'" (Quintanilla, 2005: 242).

Quintanilla comentaba a su sobrino también la cantidad cobrada por el encargo: 8.000 dólares, una cantidad importante para el momento. Pero esta suma no es la correcta, pues el importe que Quintanilla percibió fueron 6.000 dólares, tal y como lo atestigua una carta de marzo de 1939, remitida por Fernando de los Ríos, embajador de España en Washington, en la que insta al pintor a que devuelva la cantidad que no hubiera gastado en material para la ejecución de los frescos, puesto que ya no se expondrían en la Exposición Universal de Nueva York. Quintanilla no devolvió ni un céntimo, y esta descabellada petición le sirvió para denominar familiarmente, a partir de ese momento, al embajador como "Fernando de los Líos" (fig. 1).

"El caso es que nuestra guerra había terminado y yo me encontraba desplazado en un país extraño y con cinco grandes frescos a mis espaldas, propiedad de un Gobierno fantasma y sin saber qué hacer con ellos. Me quedé, como dice el refrán 'con el santo y la limosna'. La limosna me sirvió para ir tirando en aquellos momentos, pero el 'santo' era un muerto, que había que meter en algún sitio. Alquilé un almacén, con tan mala fortuna que, con las primeras lluvias fuertes, el techo se desplomó, se inundó todo y creo que los frescos se fueron al garete. Como ves, es un verdadero sino, éste de la destrucción de mi obra. Sólo quedó el recuerdo de sus fotografías en el catálogo de la Associated American Artist" (AAA) (Quintanilla, 2005: 244-245).

¿Por qué dijo esto Quintanilla? ¿Realmente lo creía así, o la siempre frágil memoria del ser humano le hacía confundir algunos hechos? Hoy sabemos que se expusieron primero en la AAA y más tarde en la New School for Social Research, pero el pintor afirmaba que después de ambas muestras los había guardado en un almacén y fue entonces cuando el agua habría terminado con ellos. Es difícil mantener hoy la tesis de que pretendió preservarlos del vandalismo franquista, pues su comentario fue realizado después de haber muerto el dictador. Es más fácil aventurar que pretendiera ocultar el hecho de que años atrás, no sabiendo qué hacer con ese "muerto" hubiera cedido o vendido los frescos a la

Free World House, que ocupaba el local donde fueron descubiertos, el 144 de Bleecker Street. Esta misma teoría es compartida por Jerald Green (Gil Orrios, 1990.11.08).

En noviembre de 1990 saltó el descubrimiento a la prensa americana[1], y poco después se hacía eco de la noticia del hallazgo la prensa nacional y regional española. Para entonces ya conocía el suceso de primera mano, gracias al profesor Green, quien llevaba años investigando la figura de Luis Quintanilla. De hecho fue Green el encargado de autentificar en aquellos primeros momentos los frescos. Por espacio de más de un año -como lo atestigua el epistolario que conservo cruzado con el profesor- intentamos infructuosamente que el Ministerio de Cultura comprara las obras, pero el dueño pidió la desorbitada suma de 2,5 millones de dólares y desapareció con los cinco frescos. En agosto de aquel mismo año había vendido el inmueble, hoy convertido en una farmacia, y guardado los frescos, esperando la ocasión, más adelante, de conseguir un dinero extra. Pero pasaron los años. Al profesor Green, que comenzaba a sufrir las primeras manifestaciones de la enfermedad de Parkinson, Luis Quintanilla ya no le producía la misma emoción que años atrás. En diciembre de 1999 me informó de que el señor Souto, propietario de los frescos, había desaparecido con ellos. Fue entonces cuando comencé a considerarlos, tal y como Quintanilla había vaticinado, perdidos.

Cuando en 2004 preparaba la edición de *Pasatiempo, la vida de un pintor* (las memorias del artista, publicadas por Ediciós do Castro en la Biblioteca del Exilio), le sugerí a Paul Quintanilla, el hijo del pintor, coincidiendo con su deseo de donar a la Fundación Bruno Alonso alguna de las obras que tenía depositadas en Madrid en casa de un familiar, la necesidad de hacer el último intento por localizar a Souto. Por mediación de una conocida de Green consiguió la dirección del señor Doyle, abogado de Souto. Lógicamente seguía interesado en vender los frescos, pues durante estos años se habían convertido para él en un estorbo, tal y como lo atestigua el hecho de que hubiera acabado almacenándolos, sin el más mínimo cuidado, en su garaje con el resto de trastos inservibles que allí amontonaba. Pienso que ha sido de gran ayuda en esta aventura el hecho de que Souto fuera un hombre alejado del mundo del arte y sin ninguna sensibilidad por las obras que tenía entre manos, puesto que de haber sido consciente de que poseía los únicos frescos sobre la Guerra Civil española, encargados por el Gobierno de la República, habría encontrado algún millonario americano interesado en coleccionar estos fetiches.

Desde el momento en que Paul localizó a Doyle, comenzaron unas largas y tensas negociaciones hasta que conseguimos que el señor Souto fuese bajando la cantidad que pedía por las obras y llegara a un precio que consideré razonable para intentar que alguna institución se interesase en el rescate. Así fue como en el verano de 2005, coincidiendo con el final de la exposición *Luis Quintanilla, estampas y dibujos en el legado de Paul Quintanilla* realizada en el Paraninfo Universidad de Cantabria en colaboración entre la Fundación Bruno Alonso, depositaria de las obras, la Universidad de Cantabria y Caja Cantabria, le comenté a Javier Gómez, Director del Área de Exposiciones de la Universidad de Cantabria, mi deseo de encontrar una institución que estuviera interesada en recuperar

[1] La primera noticia sobre los frescos la encontramos en Gray, 1990.11.04.

los frescos[2]. La idea le pareció de sumo interés, señalando el patio del Paraninfo en el que nos encontrábamos, y se la trasladó al Rector, Federico Gutiérrez-Solana Salcedo, quien se entusiasmó inmediatamente con el proyecto. Al poco tiempo me comunicaban que tenía luz verde para continuar con las negociaciones.

Por espacio de casi un año seguí intentando, con la inestimable ayuda de Paul, que se rebajara el precio de venta, hasta que en junio de 2006 se cerró definitivamente el trato. En agosto de 2006 viajé por expreso deseo de la Universidad de Cantabria a Nueva York para autentificar las obras y comprobar su estado. Y por fin en febrero de 2007 llegaban a Santander estos cinco frescos que denuncian el dolor de las guerras y los horrores que éstas siempre producen (figs. 6-19).

Los frescos se habían expuesto tan sólo en dos ocasiones; la primera de ellas fue en noviembre de 1939, en la AAA (Associated American Artists' Galleries), en el 711 de la Quinta Avenida. A través del catálogo apreciamos que fue una especie de exposición antológica del pintor, donde se mostraron algunas de las escasas obras de su etapa española, los óleos y pasteles que había pintado en Nueva York y los cinco frescos, que, tal y como leemos en el catálogo, eran concebidos como una obra de conjunto[3]. El Gobierno de la República le encargó un mural para la exposición de Nueva York. Tal vez pretendían que Quintanilla hiciera algo semejante al *Guernica*, en cuanto a tamaño y simbolismo. De ahí el título de la obra, concebido como un poema simbólico contra la guerra: "Love Peace and Hate War", (*Ama la paz y odia la guerra*). El deseo de realizar una pintura popular, lo más alejada de la pintura burguesa, le llevó lógicamente a la elección de la pintura al fresco. La inauguración de esta exposición fue un acontecimiento importante. Allí estaban, junto al pintor, Ernest Hemingway y Juan Negrín, actuando de anfitriones. Paul Quintanilla recuerda que Negrín leyó un poema de Archibald MacLeish en el que hablaba de los cinco murales[4].

Esta muestra no fue bien comprendida por los americanos: fue poco visitada y los críticos no entendieron aquella pintura tan deudora de Europa. Pero Quintanilla seguía siendo considerado un auténtico héroe antifascista entre los grupos de excombatientes ameri-

---

[2] Poco antes me había dirigido a la Fundación Pablo Iglesias, solicitando la ayuda de Alfonso Guerra para conseguir una institución interesada en la recuperación. Meses más tarde, por su mediación, el Ministerio de Cultura se mostró interesado en la compra, si bien, al conocer el inicio de las negociaciones con la Universidad de Cantabria, ofreció su colaboración en las futuras gestiones.

[3] "Luis Quintanilla was sent to the United States in January of 1939 by Dr. Juan Negrín, then Premier of Spain, to paint a monumental mural for the Spanish Government to be hung in the Spanish Pavilion at the New York World's Fair. Paint in five panels of pure fresco, the mural, taking its theme from the Spanish Civil War, is titled 'Love Peace and Hate War' and depicts successively Soldiers, Flight, Pain, Hunger, and Destruction. Because of the change of governments in Spain, the mural was not hung at the Fair. It is being shown for the first time in Quintanilla's exhibition at the Associated American Artists' Galleries".

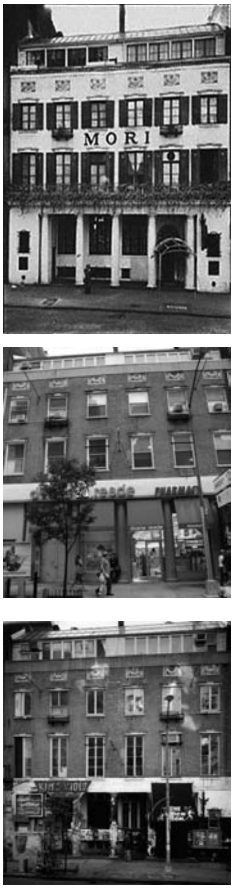
[4] Archibald MacLeish, que compuso algunos poemas sobre la Guerra Civil española, jamás publicó los dedicados a los frescos de Quintanilla. Es más, no acudió a la inauguración, según Paul, por desavenencias por la financiación de la película *The Spanish Earth* con Hemingway, quien también comentaba que algunos consideraban que MacLeish retiró el poema sobre la obra de Quintanilla por las quejas recibidas de algún político.

canos de la Guerra Civil. Ellos fueron quienes solicitaron volver a exhibir por su cuenta los frescos y sus bocetos. Esta exposición, celebrada en la New School for Social Research (en la Calle 12) del 5 al 18 de febrero de 1940, tiene un verdadero interés para nosotros, por cuanto gracias a ella conocemos el título de alguno de los bocetos y el número de éstos que se expusieron. El sencillo catálogo de la muestra presentaba un comentario de Charles Poore en el que reconocía que Quintanilla había hecho hincapié en que los héroes de la libertad, los soldados y sobre todo la población civil, mujeres y niños que sufrieron la guerra, estaban muertos, en prisión o en el exilio y que la obra de Quintanilla perduraría en el tiempo como un testamento de la Guerra de España, cuando todos los comentarios estuvieran ya olvidados. Poore había comprendido realmente el valor de los frescos, como testimonio y documento histórico.

3. Vicisitudes históricas del inmueble depositario de los frescos

Tan interesantes como las incidencias de los frescos son las vicisitudes sufridas por el inmueble depositario de ellos. En 1990 eran descubiertos en un pasillo de emergencia de un cine en el 144 de Bleeker Street, en el Village neoyorquino, pero ¿cuál había sido su peripecia vital? ¿Cómo habían llegado allí? Si hacemos una breve *biografía* del local en el que fueron descubiertos, es fácil deducir cómo acabaron allí y qué les deparó el destino hasta su actual rescate.

Este edificio fue construido en 1832, entre el 144 y el 146 de Bleeker Street. En 1883[5] Plácido Mori hizo un restaurante en el 144. Mori era amigo del novel arquitecto Raymond Hood, al que dio un ático en el edificio. Hood se acabaría convirtiendo en uno de los más famosos arquitectos americanos de la primera mitad del siglo XX[6], motivo por el que, en 1920, Mori le encargó el diseño de una nueva fachada para el edificio, que incluía también el 146 de Bleekler, así como su decoración interior. Hood le confirió un aire clásico al colocarle una hilera de columnas dóricas en la planta baja y unas decorativas cornisas de piedra sobre las ventanas, así como unas placas en relieve con guirnaldas de aire romano situadas sobre las ventanas del segundo piso. Ese aire historicista se sigue percibiendo hoy, reconvertido el inmueble en una farmacia. En esta época, tal y como recoge Walter Killum en una biografía de Hood, los viernes se reunían en el restaurante, el "Four Hour Lunch Club", un grupo de intelectuales que incluía al propio Hood, Joseph Urban, Ely Jacques Kahn y los visitantes Ralph Walker y Frank Lloyd Wright.



El edificio de Bleecker St. en su forma original, en la actualidad y como cine porno.

[5] El año en el que se creó el restaurante Mori fue 1884 (Fuller, 1997).

[6] Conviene recordar que Hood realizó, entre otros, el edificio del Chicago Daily Tribune y proyectó el Rockefeller Center.

En 1937 se cerró el Restaurante Mori[7] y el edificio permaneció vacío hasta 1944, año en el que se halla en el inmueble la Free World House, junto a otra serie de organizaciones con nombres que sugieren un carácter antifascista. Fue probablemente entonces cuando Luis Quintanilla debió de colocar sus frescos. Como ya hemos dicho, aunque desconocemos el motivo exacto, aventuramos que posiblemente no encontró un lugar mejor para almacenarlos, cederlos o venderlos. Las organizaciones antifascistas tuvieron problemas para subsistir económicamente allí, tal y como se deduce de que el inmueble se convirtiera en 1946 en el Restaurante Montparnasse. El dueño de este restaurante francés demostró no poseer el más mínimo interés por los frescos, puesto que sabemos que pidió a Sydney Simon, pintor y escultor americano, que los repintara con alegres vistas parisinas. Simon dijo entonces que pertenecían al famoso artista español Luis Quintanilla y que no los borraría; si el dueño del restaurante persistía en su temeraria idea, lucharía con la Equity Artist para defender los frescos. El dueño del restaurante acabó aceptando los murales[8]. Simon, que entre 1944 y 1946 vivió en el inmueble, recordaba claramente cómo los murales se alojaron allí cuando la Free World House estuvo situada en el 144 de Bleeker y reconocía también a esta asociación como su posible propietaria. Claro está que Simon desconocía que habían sido un encargo del Gobierno de la República española.

El siguiente propietario del inmueble fue Jackie Raynal-Sarre, que abrió un cine de arte y ensayo en 1962; solicitó –atraída por las obras- la opinión de expertos del MoMA, pero no los encontraron interesantes. Fueron éstos unos buenos años para el inmueble, pues el cine se acabó convirtiendo en un renombrado cine de vanguardia[9]. Años después, fue comprado por John R. Souto que lo convirtió en un cine porno, que cerró al público en agosto de 1990. Fue entonces cuando, al ver que aquel emblemático cine-teatro vanguardista iba a convertirse en un comercio, un grupo de intelectuales recordaron que en un olvidado pasillo de emergencia existían cinco frescos que guardaban alguna relación con Mori o Francis O'Connor, y esto hizo que alertaran a corresponsales del *New York Times*, quienes advirtieron de la necesidad de rescatar estas interesantes obras de arte.

Hoy en día el local es un comercio farmacéutico. Los frescos habían sido descolgados de las paredes por el señor Souto y conservados hasta aproximadamente 2004, según sus propias palabras, en un almacén de obras de arte, para permanecer desde esa fecha en un garaje, en unas condiciones carentes de respeto para estas creaciones (figs. 7-8).

---

[7] Si seguimos la cronología de Fuller, el Mori's Restaurant se cerró en 1935.

[8] Posiblemente el dueño del restaurante decidió entonces castigar a los frescos, relegándolos al oscuro pasillo en la salida de incendios donde permanecieron a oscuras durante años y fueron descubiertos en 1990.

[9] Recordemos como ejemplo que, en la película protagonizada por Madonna *Buscando a Susan desesperadamente,* Aidan Quinn trabajaba como proyectista en el Cinema de Bleecker Street.

4. La labor de Luis Quintanilla como fresquista

Cuando Luis Quintanilla pintó los frescos de Nueva York, era uno de los fresquistas más reconocidos en su país y en Estados Unidos. Su aprendizaje en esta técnica se había realizado en Italia. Desde que contempló los frescos de San Isidoro de León deseó aprender esta técnica, que para él entrañaba un gran sentido social, puesto que estas creaciones podían ser contempladas por el pueblo y no quedaba el arte, por lo tanto, en manos de un reducido número de privilegiados. Gracias a la ayuda de Bartolomé Cossío, consiguió una beca de ampliación de estudios, motivo por el que, entre 1924 y 1925, estuvo en Italia aprendiendo de los grandes maestros del Renacimiento italiano, a quienes admiraba. Visitó en primer lugar la ciudad de Génova, y de allí se trasladó a Pisa, ciudad de la que le impresionó su Camposanto, del que años después utilizó su concepción para el monumento a Pablo Iglesias. Destaca la impresión que le produjeron los frescos del *Triunfo de la Muerte*, de Orcagna. "La calidad del fresco fue para mí otra sorpresa: junto a la fuerza plástica de los tonos y una violencia a veces agria, hay la delicadeza de las transparencias del nácar; el color vivo puro; fácilmente se observa que el artista está obligado a pintar sin titubeos ni retoques, y esa espontaneidad imprescindible da a un buen fresco una emoción pictórica imposible de conseguir con otra técnica". (Quintanilla Isasi, 2004: 229). De Pisa se trasladó a Florencia, ciudad en la que realizó sus estudios[10]. Por mediación del embajador en el Quirinal, a quien se dirigió, consiguió ser admitido en una escuela de arte especializada en la técnica del fresco, estuco y temple. Compaginó su estancia en la escuela con las enseñanzas recibidas del albañil Benedetto, que había aprendido la técnica junto a su padre en la restauración de la iglesia de Santa Croce.

En palabras de Quintanilla la práctica del fresco le disciplinó. "Es una técnica que hay que empezar a pintar media hora después que el albañil extendió la masa, y aprovechar la frescura de ella para que absorba los colores; su grado de absorción dura tres o cuatro horas y en ese tiempo se tiene que pintar lo que se ha proyectado para la jornada, sin admitir más tarde retoques. Yo dependía de Benedetto y él solía terminar de prepararme la masa hacia las siete y media de la mañana" (Quintanilla Isasi, 2004: 232). Junto a su amigo Ángel Sánchez Rivero, también becado, visitó Siena, Arezzo -atraídos por la figura de Piero della Francesca-, Asís y Perugia. En 1925 visitaron Roma, Nápoles y Pompeya, donde admiraron los estucados romanos.

Al regresar a Madrid, sus amigos tenían verdadera curiosidad en ver lo que había pintado en Italia, así que le organizaron una exposición en la sede de los Amigos del Arte, donde sus obras fueron muy bien recibidas. A partir de esta exposición comenzó su carrera como pintor mural. Consiguió su primer trabajo gracias a Sánchez Rivero, bibliotecario del duque de Alba, y conservador de sus obras de arte. Hacia 1927 estaba terminada, en el Palacio de Liria, una sala donde se expondría la colección de estampas. El techo de esta sala estaba formado por cuatro lunetos esféricos. Sánchez Rivero propuso al duque que

[10] De su estancia en Florencia queda como constancia un busto que el escultor Emiliano Barral hizo de Quintanilla; está firmado y fechado (Florencia 1925) en su parte posterior. Este busto se expuso en la Exposición Internacional de 1937 en París.

fuera un pintor de tendencia moderna quien decorara los lunetos. Estos frescos estaban inspirados en los grabados que se custodiaban en la sala; desgraciadamente, una bomba los destruyó durante la Guerra Civil, no conservando la Casa de Alba dato alguno sobre ellos, ni tampoco fotos.

Al año siguiente le surgieron dos nuevos trabajos: los frescos para la Exposición de Colonia y los del Consulado de Hendaya. Sobre los frescos de Colonia, son muy pocos los datos que conocemos: fue su amigo Julio Álvarez del Vayo, a la sazón representante de *La Nación* de Buenos Aires en España, quien encargó a Quintanilla la realización de tres motivos decorativos y la dirección del resto de la presentación. Por lo que respecta a los frescos del Consulado de Hendaya (1928), el trabajo fue una obra de importancia, por cuanto ocupaban una superficie de 108 m^2, con un total de 76 figuras a tamaño natural; fueron elogiados por el pintor alemán Hans Purrman, Jean Cassou y Sánchez Rivero. (Quintanilla Isasi, 2004: 275) y emparedados y destruidos, años más tarde, por el Gobierno franquista[11].

En 1931 Luis Araquistáin y Manuel Muiño encargaron a Quintanilla la ejecución de dos grandes paños para la Sala de Conferencias y la de Reuniones en la Casa del Pueblo de Madrid; a pesar de que estas obras fueron destruidas, conservamos fotografías y sabemos, por el propio pintor, que trataban de representar al "pueblo en marcha". Y ese mismo año pintó el fresco *Mujeres* para el *hall* del Museo de Arte Moderno de Madrid, por encargo de su entonces director, Juan de la Encina; conservado en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, éste era, hasta ahora, el único fresco de Quintanilla que existía en España.

En noviembre de 1932 concluía Quintanilla los frescos para el Pabellón de Gobierno de la Ciudad Universitaria. En las paredes del vestíbulo realizó dos grandes paneles. "El uno representa el abandono, el desorden, la miseria moral y material de la Humanidad a merced del azar, de las enfermedades y de las miserias humanas; el otro, el esfuerzo del hombre en ciencia, en arte, en industrias, para buscar remedios a los males y ordenar mejor la vida" (Abril, 1932.11.20). El propio pintor diría de ellos que representaban "las desgracias e infortunios de la incultura frente a los beneficios de la Ciencia" (Quintanilla, 2005: 231).

Su último trabajo fueron los frescos para el Monumento a Pablo Iglesias (1932-1936), que se erigiría en el Parque del Oeste de Madrid. Lo novedoso del proyecto es que iba asociada la labor de un pintor a la de un arquitecto (Esteban de la Mora) y un escultor (Emiliano Barral). El tema elegido fue la vida de Pablo Iglesias, al que Quintanilla había conocido personalmente y por el que sentía una gran admiración. Por este motivo diría el pintor: "En el caso de Pablo Iglesias entendía yo que se debía ir más allá de la simple imagen que canta unas glorias con unas meras referencias personales. Era necesario representar pictóricamente el magisterio de la vida y el pensamiento de aquel hombre excepcional. Y la solución del porche, configurando un espacio y ofreciendo unos muros sobre los

[11] Sobre la labor de Quintanilla como fresquista, *vid*. López Sobrado, 1992: 511-517, 1992a: 80-108, 1999.05.16, 2004: 9-41.

que deseaba desarrollar toda una teoría de imágenes me pareció la solución adecuada" (Quintanilla, 2005: 231).

Como fresquista Quintanilla pretendió en todo momento apartarse de la factura académica que dominaba este género, lo que produjo sorpresa en su época. Del mismo modo incorporó a sus creaciones un matizado expresionismo, junto a formas humanas recias y voluminosas, así como un nuevo sentido de la composición, a caballo entre la narración y la alegoría. Por todo ello, nos encontramos ante "un muralista estimable, quizás el único con que podemos contar entre nosotros", tal y como le considera Valeriano Bozal. (Bozal, 1967:165).

5. Algunas incógnitas sobre los frescos

Si la figura de Luis Quintanilla está llena de luces y sombras, éstas son mucho más notorias en estos frescos, pues nos proporcionan una serie de incógnitas que, posiblemente, nunca lleguemos a descifrar. Una de ellas es su disposición, de la que hablaremos a continuación, pero hay otra relativa a una serie de manchas y fisuras en los paneles, de las que hemos podido ser conscientes gracias a la restauración.

Las fotografías antiguas de los frescos facilitadas por Paul Quintanilla para reintegrar las lagunas pictóricas durante el proceso de restauración acusan ya algunos desperfectos (chorretones y pequeñas grietas), pese a haber sido tomadas en 1939[12]. ¿Cómo es posible que tan sólo unos meses después de ser realizados los frescos por el autor se observasen esos desperfectos? Según los técnicos, que son los que en este asunto tienen la última palabra, las grietas verticales coinciden con los travesaños de madera del bastidor, como si no hubieran estado muy secos y, al contraerse, agrietaran el mortero, aunque estiman que no es fácil que este detalle se le escapara al artista. Respecto a los chorretones (en *Destrucción*), al ser contemplados a través de los rayos ultravioletas, parece que proceden mayoritariamente de algún producto que cayó sobre ellos y fue absorbido, probablemente agua con alguna sustancia, aunque algunos, de menor tamaño, son de barniz o un material muy semejante. Por lo tanto, a expensas de encontrar algún tipo de documentación que nos desvele esta duda, aventuramos dos posibles respuestas. Una, que un accidente fortuito en el taller estropeó el fresco *Destrucción*. Pero lanzamos asimismo un interrogante: ¿y si Luis Quintanilla contó una verdad a medias? Podría haber dejado los frescos en un almacén -tal y como él recordaba que ocurrió tiempo después- y las aguas deteriorarlos, no destruirlos como siempre dijo; así se justificarían tal vez las fisuras al secarse la madera de los bastidores y las salpicaduras en *Destrucción*.

Respecto a la colocación de los paneles, sabemos que cada uno de ellos se dispone sobre un bastidor de madera, lo que permitía su movilidad, pero que fueron concebidos para formar una obra de conjunto, ese gran mural titulado *Ama la paz y odia la guerra*. Las medidas aproximadas de los cuatro primeros son 2 x 2,5 m. El último de ellos (*Hambre*) es más

[12] De hecho, he llegado a la conclusión de que las fotos que Paul me envió fueron las que sirvieron para editar el catálogo de la exposición de 1939 en la AAA.

pequeño (2 x 1,5 m.). Por lo tanto, si se disponen uno a continuación de otro, tal y como Quintanilla los ideó, adquieren unas dimensiones considerables, pues nos encontraríamos ante un mural de 11,5 m de anchura por 2 m de altura.

La obra está concebida como un gran políptico, de tal forma que *Hunger* se situaría en el centro, y los otros cuatro irían colocados a ambos lados. La idea no era nueva en el mundo del arte. Quintanilla posiblemente se acostumbró a ver polípticos en su estancia en Italia. A modo de ejemplo, recordaremos el *Políptico Baroncelli* de Giotto en Santa Croce de Florencia, formado también por cinco compartimentos, que plantea una solución interesante: la presentación del episodio en una única escena a pesar de las divisiones en paneles. De algún modo, ésa es la idea de Quintanilla: crear un poema sobre la guerra con un desarrollo continuo en cinco paneles. ¿Acaso la guerra es otra cosa que soldados, dolor, hambre, destrucción y huida? El pintor no pudo escoger títulos más elocuentes.

El problema se plantea cuando tratamos de leer la secuencia tal y como fue propuesta por su autor, pues no se conservan fotos de la exposición de 1939 ni de la de 1940, y su disposición en el cine, que conocemos a través de la fotografía publicada por Inma Sáinz de Baranda en *La Vanguardia*[13], no debió ser nunca la escogida por Quintanilla, por cuanto fueron relegados a un oscuro pasillo por el dueño del restaurante. Es una lástima que tampoco se conserven bocetos, ni testimonios de Quintanilla que permitan arrojar alguna luz sobre este rompecabezas.

Aun a sabiendas de que no puedo demostrar que sea la correcta, me aventuraré a hablar de la disposición que considero acertada. Mi idea no surge de la intuición sino de horas de estudio en las que he tratado de comprender la interpretación del pintor, principalmente en función de la composición, temática y colorido escogido por el artista. Mi deducción se justifica en el catálogo de la AAA, que desarrolla en sus tres primeras páginas fotografías de los cinco frescos, las únicas que conocíamos hasta 1990. En el centro, a mayor tamaño, coloca la pieza central, *Hambre*, mientras que a su izquierda dispone *Dolor* y *Huida*, dejando para la parte derecha *Destrucción* y *Soldados* y creemos que ésta era la disposición querida por Quintanilla, por cuanto las fotos de *Dolor* y *Destrucción* se acercan a *Hambre*, dejando para las zonas finales, más alejadas, *Huida* y *Soldados* (figs. 3-5).

Por lo tanto, la reflexión que nos transmitirían, en una primera lectura, estas imágenes es que las guerras generan hambre sobre todo entre las mujeres y los niños, los seres más indefensos ante cualquier guerra, y a su alrededor sólo existe dolor y destrucción; a los que han perdido la guerra sólo les queda la huida, y los soldados posan tristes sin armas, al contemplar en qué se ha convertido todo aquello por lo que han luchado. Estas imágenes son las que llevaba prendidas a su retina Quintanilla al partir para Nueva York con el encargo del Gobierno: hambre, dolor, destrucción, seres humanos heridos huyendo y los soldados desarmados esperando el inminente final. Y esa profunda desesperanza y tristeza, que late en todo el mural, fue lo que no supieron entender los espectadores americanos.

[13] A través de esta fotografía, observamos que *Huida* se dispone junto a *Destrucción*.

Lo que evidentemente está claro es que para Quintanilla los verdaderos protagonistas, los que sufren ésa y cualquier guerra son las mujeres, de ahí que ese grupo majestuoso de mujeres configure la pieza central de este personal retablo del dolor. De hecho, los protagonistas de sus paneles, si exceptuamos lógicamente *Soldados,* son mayoritariamente mujeres y niños, los grandes perdedores, pues los escasos hombres que aparecen están siempre heridos. Esta interpretación nos habla de un espíritu sensible y delicado, alejado de cualquier propaganda ideológica.

Si hacemos referencia a la composición, vemos que se genera a través de líneas quebradas que confieren movimiento a los grupos humanos representados. Las figuras de un fresco se continúan compositivamente en el siguiente. Así, por ejemplo, tenemos esa figura del panel *Huida* que parece volar con el niño en brazos y que adquiere un sentido diferente al convertirse en un lado del triángulo que formaría con la enfermera con niño del panel *Dolor*. Del mismo modo, resulta más fácil de entender el hombre reclinado con los pies cruzados de *Dolor* que se equilibra con la figura de la mujer muerta con el niño del panel *Destrucción*. Por último, diremos que tanto *Huida* como *Soldados* cierran la composición, pues sus figuras interiores miran al centro, llevándonos al grupo central de mujeres, mientras que en ambos paneles las figuras finales nos sacan de la escena, posiblemente en un intento de desear un final esperanzador.

Hipótesis restitutiva del orden de lectura de los frescos

Existe otra interesante incógnita por comentar. ¿Cómo trabaja Quintanilla? ¿Cómo se plantea la ejecución de los paneles? Sabemos que su idea ya está patente en 1938, por cuanto conservamos un importante número de bocetos, firmados y fechados la mayoría de ellos en Barcelona en 1938, pero son bocetos de detalles, de cabezas, manos y pies. No hay ni uno sólo de figuras completas o de composiciones de escenas, así como tampoco se conservan de los paisajes destrozados de los fondos. Nuestra suposición es que Quintanilla tenía en la cabeza la idea general de la composición de los frescos, de los que tal vez realizara sencillos bocetos con los volúmenes y líneas compositivas, pero no realizaba otro tipo de bocetos detallados de conjunto, pues de haber sido así los habría conservado, al menos alguno, y se habrían expuesto en Nueva York. Esta forma de trabajo *alla prima*, a partir tan sólo de bocetos de caras, manos y pies, justifica que por lo general los cuerpos sean mucho más abstractos en su representación y que nos encontremos con "arrepentimientos" o con figuras realizadas posteriormente al temple, no al fresco. Nos estamos refiriendo a la cabeza vendada del hombre que aparece en último término en *Dolor* y a las dos cabezas de soldados que miran hacia el fondo en el fresco *Soldados* (figs. 25-26). La idea surgiría, seguramente, al observar un cierto desequilibrio de masas. En *Soldados* este hecho es notorio desde el momento en el que apreciamos un arrepentimiento en la capa roja que cubre el cuerpo de Herbert Mattews; su idea primera fue que ese capote bajara más, posiblemente como el verde de Bergamín, pero debió parecerle una

composición demasiado fácil y pobre, motivo por el que modificó su idea y acabó introduciendo las dos cabezas de soldados de espaldas al espectador.

6. *Ama la paz y odia la guerra*

A pesar de que, como ya hemos dicho, los frescos se conciben como una obra de conjunto, es decir como un simbólico políptico sobre nuestra última guerra fratricida, merece la pena comentar cada obra por separado. Aunque adquieran todo su sentido al ser contemplados en conjunto, poseen un valor independiente.

El fresco *Hambre* (fig. 60) muestra una composición cerrada, perfecta por ser el centro del friso; en él, un grupo de mujeres se yergue ante el espectador con un aire de infinita tristeza. En primer término, otra mujer sentada, de espaldas al espectador, esconde su rostro entre los brazos, convertida en un auténtico ovillo humano. Es la figura que muestra mayor dramatismo, recordándonos en ocasiones alguna imagen de María Magdalena. Salvando la distancia que las separa, nos trae a la memoria la dramática y gesticulante Magdalena representada también en primer término por Masaccio en su *Crucifixión* del Museo de Capodimonte de Nápoles. En la obra del pintor italiano contrasta profundamente el gesto de la Magdalena con la infinita tristeza y dolor que transmite el rostro de San Juan. La figura de Quintanilla, de largo cabello como la de Masaccio, aunque semejante en cuanto a rotundidez, no lanza sus brazos hacia el exterior sino que los repliega sobre su cabeza; tampoco puede haber más tristeza en los rostros de las mujeres de pie. Cual moderno grupo de Marías a los pies del Calvario, reconocemos en ellas a esas sufridas mujeres que padecen y lloran por sus hijos, esposos o hermanos. Ninguna mira al espectador; todas parecen sufrir en silencio, lo que, junto al cromatismo rico en platas, confiere a la obra un aire plagado de simbolismo.

Dos bocetos para *Hambre*.

Conservamos los bocetos de la mujer con moño y de la joven de la izquierda que sostiene un mendrugo de pan; en aquélla anota el pintor los colores con los que pensaba realizar el fresco, y una cierta idea de conjunto se aprecia en la joven con el mendrugo de pan entre sus manos, pues en el boceto, tras ella, insinúa levemente la cabeza de la mujer vieja de espaldas al espectador. En cuanto a posibles referencias, encontramos conexiones, por el colorido, estilización de las figuras y el aire simbolista con algunas obras de la etapa azul de Picasso; sobre todo, podemos relacionar la figura de la niña que come su trozo de pan con el lazarillo de *El viejo judío* del pintor malagueño, aunque posiblemente la correspondencia se establezca sobre todo a partir de una influencia común en los dos artistas: la de un pintor amado por ambos, el Greco. El Greco y Goya son dos referentes en la obra de Quintanilla prácticamente a lo largo de casi toda su vida. No olvidemos que poco tiempo después, en los frescos de Kansas City, representará un moderno Leviatán que se asemeja al que aparece en *Alegoría de la Santa Liga* del Greco.

En *Dolor* (fig. 59) nos habla del dolor físico, aunque intuimos también, por el rostro de los personajes, un dolor moral, sin duda más hondo. La composición tiende a una doble diagonal que confie-

re sensación de movimiento, a pesar de que los personajes se encuentran en reposo. Al situar este fresco junto a *Huida* es cuando las líneas compositivas adquieren un sentido completo. Éste es el único mural, a excepción de *Soldados,* en el que encontramos hombres, si bien, para aumentar el dramatismo de la composición, todos están heridos y con un fuerte aire de melancolía y tristeza, sobre todo la figura del hombre con el brazo roto que cubre su cabeza con un manto violáceo. El mayor símbolo del dolor lo constituyen, por un lado, el hombre con la venda en la cabeza, del que sólo vemos un ojo, y, por otro, el niño herido con los ojos vendados que es transportado por la enfermera, para la que le sirvió de modelo su esposa, Janet Speirs. Esta figura le debió parecer de gran interés, pues la repitió ese mismo año, de un modo bastante similar, en una gran litografía titulada *Fiesta*, obra con la que se relaciona íntimamente. *Fiesta* resulta esencial asimismo para captar el paralelismo de la figura del hombre que cruza las piernas en primer término del fresco -para el que utilizó el mismo modelo masculino, al que en la litografía esconde tras una máscara-, con el óleo *El guitarrista ciego* de Picasso. Por otro lado, éste es posiblemente el mural en el que encontramos más referencias italianizantes: se nos antoja deudor por su cromatismo y personajes de Piero della Francesca. La mujer del centro, con los ojos cerrados, parece sacada del fresco de Salomón y la reina de Saba; podría ser una de las mujeres del séquito de la reina. Conocemos cuatro interesantes bocetos, aunque sabemos que expuso en 1940 seis estudios, entre ellos el de la cabeza vendada del hombre, que sirvió de portada para el catálogo.

Fiesta (litografía).

Cuatro bocetos para *Dolor.*

En *Huida* (fig. 58) el sobrecogimiento ha de ser obligatoriamente interior, al contemplar la tristeza de ese grupo de mujeres y niños, acompañados de un hombre ciego, obligados a abandonar sus casas destruidas por la guerra. Han conseguido salvar sus vidas y lo único que pueden llevar en su huida es esa mínima bandeja que el niño del primer término porta sobre su cabeza. Al fondo vemos los paredones de las casas que, tras el combate, difícilmente se mantienen en pie. Es una obra con un gran sentido de movimiento, que se manifiesta en una composición marcada por las líneas oblicuas que tienden a sacarnos de la escena, a través de las figuras de las mujeres que llevan niños en sus brazos: la de la derecha del espectador parece flotar, recordándonos alguna figura de Chagall; sin embargo, es la figura del niño con la bandeja la que nos aferra a la tierra, por la sensación de peso de la bandeja. La postura del chico recuerda a la de la criada que sustenta en una bandeja la cabeza de Holofernes en la Capilla Sixtina, aunque se dispone en sentido inverso. Asimismo, por el modo en el que sitúa la bandeja, ocultando parte del rostro, y por la curiosa forma que ésta posee, guarda analogía con el pastel titula-

Miss Clarice Hawkins' Hat (pastel).

Acuarela de *Europa totalitaria.*

Tres bocetos para *Huida.* El rostro corresponde a Delfina Azcárate.

do *Miss Clarice Hawkins' Hat*, realizado en esas mismas fechas por Quintanilla. El bodegón de la bandeja, de claras resonancias *cezannianas*, es de una gran belleza; en él encontramos objetos habituales en sus naturalezas muertas, el típico porrón de cristal, unas ánforas de barro y un disimulado sifón, frecuente en sus obras[14], mezclados con frutas. Al fondo distinguimos los devastados edificios, convertidos en auténticos esqueletos. Unas construcciones semejantes son el motivo de una de sus acuarelas de la serie *Europa totalitaria*, y la pronunciada arista de la casa guarda relación con un detalle del fresco de Giotto para el transepto norte la Basílica Inferior de San Francisco de Asís en Arezzo, en el que se representa la muerte de un joven. La mujer que, a la derecha del espectador, mantiene sobre sus brazos un niño es Delfina Azcárate, hija del embajador de la República en Londres, Pablo Azcárate[15]; de ella se conservan dos bocetos: uno firmado y fechado por Quintanilla en 1938 en Barcelona y otro fechado en 1939; también conservamos el boceto de las manos y el brazo de la mujer sentada sobre el burro. Asimismo realizó el boceto de la mano del ciego que, al parecer, no gustó al pintor puesto que la repicó para terminar la actual en una nueva jornada; ésta, aun corregida, adopta una postura antinatural.

En *Destrucción* (fig. 61) la tierra parece abrirse, como si fuera una enorme caverna o fosa común, y por doquier nos muestra seres muertos, sobre todo mujeres y niños. Pero ¿están muertos o algunos duermen, tratando de olvidar tanto dolor? Esa duda se desvanece desde el momento en el que contemplamos los bocetos, pues cada uno de los que expuso en 1940 lleva por título "The dead". Algunas cabezas se vuelven hacia el cielo, a pesar de que tienen los ojos cerrados. Destaca la mujer que parece enganchada como un animal degollado, con todos sus miembros colgando al igual que un despojo humano; esta figura evoca otras de *Los desastres de la guerra*, de Goya, a quien también remite el lazo que adorna su cabello.

14 En el autorretrato que sirvió de portada para el Catálogo de la AAA aparece un sifón también (fig. 2). Recordemos que, en los grabados de los años treinta, era una referencia simbólica a su amigo Juan Negrín, a quién sin duda representará en el fresco.

15 Delfina Azcárate Diz (Madrid 1919-Barcelona 2006) era la segunda hija de Pablo Azcárate y, en aquel tiempo, su secretaria particular; años después, fue traductora de algunos libros, como por ejemplo *Guerra y revolución en España 1936-1939*, de Georges Soria. Delfina era conocida familiarmente como Pila. De ahí que por un tiempo, por una confusión tipográfica, no conociéramos la identidad verdadera de la modelo que se enmascaraba bajo el nombre de Pilar Azcárate en la documentación de Paul Quintanilla, pues en su *web* aparecía el boceto como Pilar Azcárate. La firma y fecha de uno de los bocetos, "Luis Quintanilla Barcelona 1938", demuestra que fue realizado durante su última estancia en España, aunque el hecho de que haya otro firmado "Luis 1939" indica que en Nueva York hizo otra versión del mismo retrato.

Luis Quintanilla, a lo largo de su vida, repitió algunos motivos. Uno de ellos aparece en *Destrucción*: es la silla situada en el segundo término a la derecha. La silla es un elemento recurrente en la plástica del artista. De hecho, en la portada del catálogo de la AAA de 1939 (fig. 2) aparece su autorretrato rodeado de personajes y objetos, entre ellos una silla es el rudimentario caballete sobre el que se dispone el lienzo que está pintando. En una acuarela de la *Europa totalitaria* plasma también una escena de destrucción por efecto de los bombardeos; sillas, enseres, restos de edificios y seres humanos se mezclan y confunden en un caos total.

Acuarela de *Europa totalitaria.*

Los muros rojos de los edificios demolidos envuelven con sus quebradas siluetas a los muertos. Llama la atención la figura que divide diagonalmente el fresco, un joven muerto que adopta una postura un tanto acrobática, sugiriendo la imagen de un nadador, pues parece que se dispone en un camino o lengua verde que semeja un río. Su escorzo evoca algunos ángeles del Greco, aunque también, por su aire estilizado, recuerda a ciertas figuras de danzantes de Matisse; posiblemente se acerque más a esta idea y simbolice a través de él esta macabra danza de muerte. De nuevo encontramos en esta figura un arrepentimiento en el pañuelo que sostiene entre sus manos, ya que fue repicado y terminado en una jornada posterior (fig. 28); posiblemente trató con ello de suavizar la fuerza del rojo de la zona superior. Llaman poderosamente la atención las rojas sombras bajo este cadáver, que le cargan de dramatismo, así como el rojo que parece bordear la gruta en la que están las figuras y que sugiere la sangre derramada en la contienda, como riachuelos que fluyeran de la tierra. El uso de ese color, junto a sus quebradas líneas, trae a nuestra memoria la idea de fauces de un animal, a pesar de que sabemos que son paredes de edificios, tratados plásticamente como los que aparecen en el fondo de *Huida* o en alguno de sus dibujos de la guerra. La guerra se nos muestra como un enorme Leviatán capaz de engullir todo cuanto encuentra a su paso. De este fresco sólo conservamos dos bocetos, aunque en 1940 se expusieron siete, a los que genéricamente titulaba "The dead", a excepción de los pies de la mujer.

Dos bocetos para *Destrucción.*

Por último, el fresco *Soldados* (fig. 62) muestra la otra realidad de la guerra, la de los que combaten. Conservamos tres bocetos: uno de ellos, el del joven soldado con casco en el brazo, situado a la izquierda, realizado en Barcelona en 1938; en él anota los colores y recursos (grises, rosas, luz). Los otros dibujos son el de la cabeza del soldado con casco y capote gris, también realizado en Bar-

Tres bocetos para *Soldados*. El tercero forma parte del legado de Paul Quintanilla a la Fundación Bruno Alonso.

celona en 1938[16], y el del soldado de espaldas que mira al espectador, en el que Quintanilla anotó "Recluta", aunque en 1940 se expusieron siete bocetos, entre ellos las cabezas inspiradas en Herbert Matthews y en José Bergamín. Es fácil reconocer a sus amigos: el hombre cubierto con un enorme capote verde es José Bergamín; a su lado, el hombre con capote rojo es el periodista americano Herbert Matthews.

Este fresco, a pesar de su aparente realismo, esconde, al igual que los otros, un fuerte simbolismo. Intuimos una exaltación de los defensores de la República y un homenaje a los brigadistas internacionales; dos de los soldados, al menos, son brigadistas por su fisonomía, posiblemente eslavos o americanos; no olvidemos que los frescos se realizaron para contemplarse en la Feria de Nueva York. El hecho de que aparezcan sin armas y la fecha en que fueron realizados los bocetos nos remiten a la marcha de España por parte de las tropas internacionales en octubre-noviembre de 1938, o a un deseo expreso de glorificación de estos valientes hombres. Tras estos soldados, cual figura de Jano bicéfalo, presenta a dos grandes defensores de la España republicana: Herbert Matthews y José Bergamín; están de pie, miran en direcciones contrarias y se cubren con capotes de colores complementarios. Se nos antojan dos figuras que formasen parte de un todo, y cual los romanos a Jano, a él parece invocar Quintanilla esperando un buen final para la guerra. El joven recluta es el único personaje que mira al espectador; aparece con cartucheras y granadas y semeja encaramarse a una trinchera. A través de su triste mirada nos lanza a metafísicos pensamientos sobre la guerra. Desde nuestra perspectiva actual, esa referencia al dios Jano se nos antoja autobiográfica. Es como si los dos rostros del dios, el que mira al pasado -Bergamín- contemplando la España que Quintanilla había abandonado, y el que mira al futuro -Matthews- avistando América, la tierra de acogida, se fundieran en un mismo pensamiento, el obligado exilio en el que el pintor se encontraría sumido durante largos años.

El colorido de los frescos, en la línea del primer Renacimiento italiano, es de una gran delicadeza, pleno de grises, azules, violetas, verdes y rojos, que se distribuyen sutilmente. Quintanilla aplica el color con soltura, a través de planos cromáticos que revelan su formación cubista.

Sabemos que la prensa americana del momento no llegó a comprender bien estas obras. Al parecer esperaban mayor patetismo, brutales escenas que mostraran claramente lo monstruosa que es una guerra, y esto no era lo que se encontraba 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 en la población combatiente" (Quintanilla, 2005: 243).

Su fuerza radica, precisamente, en el sentido poético que posee la obra. Quintanilla no relata un hecho concreto de la guerra, sino que denuncia el dolor, la destrucción y el horror que una guerra produce siempre, y la desolación que inevitablemente deja tras de sí. Por esto, precisamente, poseen plena vigencia y no se han convertido en una pintura

[16] Este boceto se expuso en la muestra *Luis Quintanilla (1893-1978). Estampas y dibujos en el legado de Paul Quintanilla*, en el Paraninfo de la Universidad de Cantabria en mayo-julio de 2005, y actualmente forma parte de la donación del hijo del artista a la Fundación Bruno Alonso.

histórica sin más. Las figuras humanas no protestan ni se quejan de la guerra; simplemente, la sufren; son fantasmas vagando por una tierra devastada. A pesar de que los edificios destruidos, los soldados y algunas cabezas poseen cierta relación con los dibujos de la guerra, hay una enorme diferencia entre ellos. Mientras que éstos son un documento objetivo, puesto que Quintanilla, con su cuaderno de apuntes, fue tomando instantáneas como si llevara una cámara fotográfica, los frescos fueron gestados lejos de su patria, con el amargo poso que las imágenes de la destrucción y el horror habían dejado en su retina. Es así como Quintanilla crea su propia elegía de la Guerra Civil, confiriendo a los frescos un carácter más alegórico, que suaviza el realismo social al que nos tenía acostumbrado el pintor.

Es en este mismo sentido en el que debemos de incluir las palabras de Charles Poore, cuando dice: "Mira estas caras, son las caras de España (...). Aquí Quintanilla muestra sin dolor lo que es ser un español (...). Sólo 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"[17].

A juicio de Jerald Green, la crítica americana Elizabeth McClausland fue la única que logró comprender la pintura del artista (Green, 1993). Para 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, con los que estaban más familiarizados.

Para finalizar, diremos que a los frescos los hemos denominado en alguna ocasión, por las innegables relaciones, "los otros Guernicas". Sin embargo, hay una enorme diferencia entre ambas creaciones murales. Las figuras de Picasso denuncian la guerra. Son el primer grito expresionista ante el dolor de la contienda, realizado por un artista que sólo conoció la guerra a través de la prensa. Luis Quintanilla vivió de cerca el horror, y sólo así y desde el pesimismo de un final que sabía inminente, con todo lo que esto supondría no sólo para el pintor, sino para todos los que perdieron la guerra, es desde donde crea su *poema de la guerra*, como fue denominado en algún momento. Sus figuras han sufrido todo lo imaginable y se encuentran extenuadas, sin fuerzas para quejarse, por eso ninguna mira al espectador; soportan su tristeza en silencio. Asomarnos a sus ojos es avistar el precipicio del horror y del dolor humano. Sus manos hablan por sí solas. Es desde su sufrimiento, desde el sufrimiento de todo ser humano ante cualquier guerra, desde donde Quintanilla consigue hacer una obra que trasciende el tiempo.

Esther López Sobrado
La Legua de Bocos, 2007

---

17 Poore, 1940 (traducción libre de la autora).

LAS PAREDES HABLAN. CARTELES PINTADOS AL FRESCO

Cinco frescos desconcertantemente movibles, un encargo gubernamental para una exposición universal que lo fue sin el concurso de nuestro país, el final de una guerra que se llevó de calle el producto de aquella comisión por cuestión de apenas unas semanas, la peripecia vital de un artista *transterrado*, la paradójica condición de unas obras españolas que nunca habían estado en España, su cuando poco pintoresca aparición en 1990, las gestiones llevadas a cabo desde entonces para recuperarlas, la culminación de ese viaje a casa coincidiendo con el vigésimo quinto aniversario de la vuelta del *Guernica*, con el que guardan sobresalientes paralelismos… De todo eso y de los definitivos viajes a Nueva York comisionados por la Universidad de Cantabria para constatar la emergencia de la situación y cerrar la operación de rescate (figs. 6-19) hasta la instalación de los frescos en el Paraninfo, se ha hablado y escrito mucho, especialmente desde la rueda de prensa celebrada el pasado 16 de marzo para presentarlos a los medios[1]. Las circunstancias que rodean el nacimiento, la muerte y la resurrección del conjunto *Ama la paz y odia la guerra* son tantas y tan mediáticas que han devorado por sí mismas casi todo el espacio científico y divulgativo que han tenido a su disposición. En una segunda instancia, cabría profundizar en el encaje de esos frescos en el panorama artístico nacional que los alumbró, y eso es lo que intentaré hacer a continuación. En verdad que las concomitancias que se adivinan no desmerecen de lo que ya sabemos de las propias obras.

La teoría del arte de Luis Quintanilla

Quintanilla se convierte en el mejor guía de su propia obra merced a su facundia: aparte de escribir en París unas extensas memorias en 1960 (Quintanilla Isasi, 2004), mantuvo sucesivas conversaciones con su sobrino Joaquín Fernández Quintanilla en 1977, tras su regreso a Madrid (Quintanilla, 2005). Lo primero que llama la atención de un historiador del arte es su explícito desencuentro con los sucesivos *ismos* de la vanguardia histórica, así en las formas como en las técnicas.

Se burlaba del dadaísmo y del surrealismo, considerando al segundo un cambio de nombre del primero por cuestiones políticas (Alemania protegía el dadaísmo y eso estaba mal visto en el periodo de entreguerras) y criticando la capacidad de Joan Miró para dibujar y pintar (Quintanilla Isasi, 2004: 199, 202). El informalismo, la pintura abstracta, no le

[1] Esther López Sobrado, que se viene ocupando de los frescos desde que aparecieron, les ha dedicado dos artículos en revistas especializadas (López Sobrado, 1992: 511-517. López Sobrado, 1992a: 80-108). En materia hemerográfica, sin menoscabo de otras informaciones, resalta la difusión conseguida por el reportaje publicado en el suplemento dominical del diario *El País* (Luzán, 2007.03.18: 45-50), con su reflejo en el *International Herald Tribune* (Luzán, 2007.03.24).

mereció mejor opinión: veía en él el agravante de haber adulterado la técnica pictórica con la introducción de materiales y procedimientos extraños e identificaba esa supuesta degradación artística con una degradación moral (Quintanilla Isasi, 2004: 201, 239).

Con los matices que se verán, lo suyo era el cubismo, aprendido en París a la sombra de Juan Gris, a quien conoció en 1912. Aunque afirmó que, al volver a Santander en 1916, definió su "nuevo estilo, abandonando para siempre el cubismo" (Quintanilla, 2005: 87, 129, 131), lo cierto es que una de las constantes de ese estilo propio fue siempre su "tendencia cubista", como él la llamó, por ejemplo, cuando presentó al duque de Alba los bocetos para decorar al fresco dos lunetos en la sala de estampas del palacio de Liria, allá por 1927 (Quintanilla Isasi, 2004: 216). De ese modo, el estilo de Luis Quintanilla encajaría dentro de la corriente considerada moderna (por contraste con quienes continuaban un naturalismo decimonónico) dentro de la España de los años treinta. Su tendencia cubista militaría en esas "nuevas figuraciones que, para la mayoría, parecían quedar reducidas a volúmenes más rotundos y perfiles más geometrizantes" (Pérez Segura, 2002: 100).

Sobre esa base, se superpone la influencia del expresionismo alemán, a la que no consta que se refiriera el artista pero que ha sido advertida por diversos autores y puesta en relación con la obra de Grosz (Bonet, 1988: 109. Bozal, 1995: 549). La base geometrizante y la distorsión caricaturesca de la realidad social se manifiestan en sus dibujos y, sobre todo, en sus estampas, como pudimos comprobar aquí al exponer los fondos del legado del hijo del pintor, Paul Quintanilla (*Luis Quintanilla*…, 2005). De ese modo, su obra entroncaría con otro "espíritu de época", a su vez compartido por otros artistas republicanos fuertemente politizados en sus creaciones: análoga es la tintura expresionista que emplearon Antonio Rodríguez Luna, Arturo Souto o Alfonso Rodríguez Castelao, autores de álbumes de dibujos y/o carpetas de estampas sobre los efectos de la Guerra Civil (*Antonio Rodríguez Luna*…, 2006: 52).

Esas concesiones a las vanguardias son, pues, tan relativas que no contradicen el rechazo que le producían en general y que no se cansó de enfatizar siempre que tuvo ocasión. Como cuando, constatando la abundante literatura generada por la Primera Guerra Mundial y la nula producción plástica de asunto bélico equivalente, sentenció que "los practicantes de los 'ismos' no estaban dotados para el tema" (Quintanilla, 2005: 125). Tanto Quintanilla como sus compatriotas citados en el párrafo anterior alimentarían, visto está, lo que ha acabado siendo una evidencia: las difíciles relaciones mantenidas entre vanguardia artística y vanguardia política a lo largo del siglo XX, con escasos puntos de confluencia; una de esas excepciones fue –por acercarnos más a nuestro terreno- el Pabellón que la República presentó a la Exposición Internacional de Artes y Técnicas de París en 1937 (Gamonal Torres, 1987: 11).

No sin una sombra de sarcasmo, también, relataba Quintanilla el furor causado entre los artistas parisinos por "el arte negro africano", a través de dos estatuas aprontadas inicialmente por Vlaminck, y cómo el éxito comercial coronó a quienes, como Modigliani, incorporaron algunas de aquellas pautas a su pintura (Quintanilla Isasi, 2004: 81, 187). El caso es que, en unos momentos en que los que la vanguardia se vestía de primitivismo, en los que los artistas visitaban las colecciones de antropología tanto o más que las de bellas artes, Quintanilla halló su propia manera de ser primitivo: visitando y ejercitando su dibujo en el Museo de Escultura Comparada de París, es decir, estudiando la escultura gótica

(Quintanilla, 2005: 83, 129). ¿Qué tiene que ver esto con nuestro objetivo? Pues un puente tan directo como el que va del gótico francés y de los primitivos flamencos y alemanes (viajó por Centroeuropa, desde París, antes de la Gran Guerra, rastreando la pintura de hacia 1500) a los primitivos del Renacimiento italiano, pasando por la pintura medieval española, especialmente los frescos del Panteón Real de San Isidoro de León (Quintanilla, 2005: 18, 134, 138-139).

Su aproximación al fresco fue, tal y como él mismo la presenta, una reacción a lo que juzgaba degradación técnica de la vanguardia parisina: "la idea de que arte de improvisación era arte de éxito atrajo a improvisados adeptos que se lanzaron al combate al grito de 'épater le bourgeois'" (Quintanilla, 2005: 88). Comparado con el beato (epítome del primitivismo medieval) que copió en 1917 en Madrid, "lo que hoy se quiere hacer siguiendo esa tendencia llamado arte moderno resulta ridículo" (Quintanilla Isasi, 2004: 165). Y, más precisamente, lo que descubrió en el fresco fue "una técnica heroica y [*que*] requiere disciplina" (Quintanilla Isasi, 2004: 202).

Vendría, por último, su viaje formativo a Italia (1924-1925), para adquirir la técnica en contacto con los maestros renacentistas, en un arco que fue del *trecentista* Orcagna en Pisa hasta el quinientista Miguel Ángel en Roma, pasando por Orvieto y Florencia. El "realismo estilizado impresionante" del primero de los ciclos debió de alimentar, por contraste, la mala opinión que le merecía la secuencia de los *ismos* contemporáneos, al tiempo que lo afianzaba en la línea de una nueva figuración. Pero la circunstancia que más le impresionó fue, sin duda, la intensidad del color que proporciona esa técnica mural, "el color vivo puro" que lo hipnotizó desde el primer vistazo (Quintanilla Isasi, 2004: 229).

El color nos sitúa ante una de las características más importantes para entender la obra de Quintanilla y situarla en su época. Es muy revelador el comentario que le merecieron los frescos de la Capilla Sixtina: "están muy lejos de ser, como se sigue repitiendo, hermosos dibujos coloreados propios del escultor" (Quintanilla Isasi, 2004: 248). Alude a un debate que se remonta a la época del genio, que está en el origen de la pintura barroca y que él debía de conocer a través del tratado de Francisco Pacheco, que figuraba entre sus primeras lecturas (Quintanilla Isasi, 2004: 50). El relato del suegro de Velázquez es el siguiente: "me maravillo mucho (y perdóneseme este cuento, traído no por emulación) que preguntando yo a Dominico Greco el año de 1611, ¿cuál era más difícil el debuxo o el colorido? me respondiese que el colorido. Y no es esto tanto de maravillar como oírle hablar con tan poco aprecio de Micael Ángel (siendo el padre de la pintura) diciendo que era un buen hombre y que no supo pintar" (Calvo Serraller, 1981: 413).

Pacheco defendía la pintura puramente renacentista, a la manera florentina y romana, es decir, basada en el dibujo, con la adición subsidiaria de color en calidad de relleno. El Greco, por el contrario, hacía suya la pintura a la manera veneciana, que trabajaba directamente con golpes de color y que abrió la puerta a la modernidad barroca. En aquella primera mitad del siglo XX, la dicotomía entre dibujo y color seguía viva, y su mejor actualización fue la rivalidad constructiva que llevó a Picasso a decirle a Matisse algo así como "yo he dominado el dibujo e intento hacer lo mismo con el color; tú has dominado el color e intentas hacer lo mismo con el dibujo" (*Matisse-Picasso*, 2002).

Quintanilla se expresaba desde su dominio del dibujo, que era, precisamente, el alma de la pintura al fresco, por evidentes razones técnicas. Y, como Pacheco, no veía diferencia entre aplicar colores intensos y pintar con color. Precisamente, su punto de vista iba a tener amplio predicamento en el cada vez más politizado panorama artístico español de los años treinta. En su apogeo, durante la Guerra Civil, el arte oficial se expresó mayoritariamente a través del dibujo, ya fueran álbumes sobre papel blanco, ya fueran, sobre todo, los justamente celebrados carteles políticos. El componente cromático era tan poderoso en estos últimos que el principal representante del género, Josep Renau, se refería, en 1937, a "los carteles de guerra que encienden de colores –quizás con excesiva exuberancia- nuestras calles y plazas", en respuesta a una carta abierta del pintor Ramón Gaya criticando la inflación cartelista del momento (Renau, 1976: 93).

Carteles perpetuos

De regreso en Madrid en 1926, Quintanilla expuso los frescos que había pintado en Italia, y el efecto no pudo ser más revelador. "Pronto se habló de la explicación de esa técnica para la decoración de grandes muros con tendencia social. Yo era el único que en Madrid conocía los secretos del fresco". Tanto era así que sus amigos Luis Araquistáin y Juan Negrín no tardaron en augurarle un buen porvenir en la España que se avecinaba, harta de la dictadura militar de Primo de Rivera (Quintanilla Isasi, 2004: 262). En esas circunstancias, con la intensidad cromática inherente y un contenido social dado, la pintura al fresco se convirtió en la versión perenne y agrandada del cartel político. El único inconveniente del fresco en comparación con otros formatos murales que salvaban la condición efímera del cartel, como los lienzos de grandes formatos, era su naturaleza a priori inmueble. Eso lo salvó Quintanilla desarrollando el principio de pintar al fresco sobre grandes tejas planas que había aprendido en Italia, para pasar a hacerlo en 1930, cuando pintó los frescos para la Casa del Pueblo de Madrid, sobre paneles de contrachapado con encintado metálico ("en planchas de cemento transportables", diría él), a modo de encofrado permanente[2].

[2] Quintanilla Isasi, 2004: 280. El carácter temático de las exposiciones universales e internacionales parece haber estimulado el recurso a los formatos murales para transmitir su mensaje con la máxima eficacia. La asimetría existente entre la perdurabilidad del fresco y la natural caducidad de los pabellones correspondientes justificó el recurso a soluciones fácilmente desmontables. En la Exposición Internacional de París de 1937, por ejemplo, el *Guernica* se vio acompañado por el hoy desaparecido mural de Joan Miró *Payés catalán en revolución*, realizado en paneles desmontables de "celotex" (Alix Trueba, 1987: 95); y de aquella cita, dedicada a las artes y las técnicas en la vida moderna, una de las imágenes más recordadas sigue siendo el gigantesco mural (*La feé électricité*, 600 m^2) de Raoul Dufy pintado sobre paneles de aglomerado y hoy conservado en el Museo de Arte Moderno de París. El fresco (en este caso, en seco, a la caseína) sobre una falsa pared de madera, con esteras de caña para fijar el revoque de cal y yeso (a la manera barroca de Tiepolo), lo había usado Gustav Klimt en la decimocuarta exposición de la *Secession*, en 1902, en forma de friso, conservado en la Österreichische Galerie Belvedere de Viena; se pensó como una obra efímera, pero el tipo de soporte permitió fragmentarlo, trasladarlo y conservarlo (Koller, 2006: 161). Este mismo autor rescata documentos de principios del siglo XIX en los que los pintores nazarenos, abogados del primer Renacimiento italiano, reivindicaban la "reintroducción" de la pintura al fresco en el arte público, con una función educativa, conveniente a las monarquías europeas nuevamente consolidadas; el apogeo llegaría en la última década de la centuria, coincidiendo con el Modernismo.

Ahora bien, la misma percepción propagandística de la pintura al fresco era compartida por los principales regímenes occidentales en el periodo de entreguerras, en uno y otro extremos del arco político, sin distinción de colores. Si queremos la versión totalitaria de las izquierdas, será difícil encontrar un testimonio más contundente que el de Lenin, registrado en 1936 y citado prácticamente en tiempo real por Agustí Bartra, en un artículo destinado a ponderar las virtudes del cartel político republicano y titulado "Les parets parlen"[3]. El líder soviético tenía muy presente la *Ciudad del sol* de Tommaso Campanella (1623), una de las numerosas utopías urbanas del Renacimiento, cuyos muros estaban cubiertos con pinturas al fresco que comunicaban lecciones vivas de ciencia e historia a los jóvenes. Consciente de que los rigores climatológicos desaconsejaban algo semejante en aquellas latitudes, confiaba genéricamente en los pintores y escultores para conseguir el mismo objetivo con cualesquier otros formatos; el escritor catalán que lo citaba confiaba en los dibujantes cartelistas, evidentemente.

Si desde la antigua URSS se miraba al humanismo italiano, ¿qué cabría esperar en Italia, con su totalitarismo de derechas? Pues exactamente lo mismo. Mario Sironi había publicado, en 1933, un *Manifiesto de la pintura mural* en el que afirmaba que el Fascismo era un modo de vida y la pintura mural, "sobre todo al fresco", su óptimo vehículo de expresión; así se educaría al pueblo en "la espiritualidad del primer Renacimiento", con un estilo, el de la pintura fascista, que habría de ser "antiguo y al mismo tiempo novísimo"[4].

Sí. Vlaminck le hizo un favor a Quintanilla animándole a ir a Italia para estudiar la pintura mural cuando lo más que podían ver en París eran reproducciones de Masaccio y Piero della Francesca (Quintanilla Isasi, 2004: 202). Las actitudes y los gestos congelados de las figuras que pueblan *Ama y la paz y odia la guerra*, la circunspección, la ausencia de emociones en los rostros, la pirámide visual que sostiene en pie a las mujeres de *Hambre*: son todas notas deudoras del Renacimiento italiano. El gusto por esquemas compositivos con predominio de diagonales abiertas más o menos equilibradas, en "V", como ocurre en *Dolor*, *Destrucción* y *Huida*, también. Respecto a esta última característica, es muy probable que haya que invocar, además, el conocimiento de estampas antiguas acumulado por Quintanilla a partir de las privilegiadas visitas giradas a los gabinetes de estampas de la Biblioteca Nacional y del duque de Alba en compañía de Ángel Sánchez Rivero, conservador de ambas colecciones y con quien iba a recorrer después los santuarios flo-

---

[3] El artículo de Bartra (al que alude el título de mi propio texto) apareció en diciembre de 1936 en el semanario *Mirador*, que acababa de publicar también la entrevista a Lenin (recopilado en Gamonal Torres, 1987: 165-166).

[4] Sobre Sironi, *vid*. Cabañas Bravo, 2001: 52 y *Mímesis*…, 2005: 154-155. El *Manifesto della pittura murale* puede ser consultado en http://www.francocenerelli.com/antologia/sironi.htm. En el mismo documento, se lee, por ejemplo, que el artista debe renunciar a su egocentrismo y "tornarse un artista 'militante', es decir, un artista que sirve a una idea moral y subordina su propia individualidad a la obra colectiva". El cartelista republicano Josep Renau en su "manifiesto" del cartel político, de 1937, expresaba la misma idea: "el cartelista tiene en su función una finalidad distinta de la puramente emocional del artista libre. El cartelista es el artista de la libertad disciplinada, de la libertad condicionada a exigencias objetivas, es decir, exteriores a su voluntad individual" (Renau, 1976: 60).

rentinos de la pintura al fresco (Quintanilla Isasi, 2004: 214. Quintanilla, 2005: 29). De lo que no me cabe ninguna duda es de que ese tipo de composición fue casi tan habitual en las representaciones de la *Matanza de los Inocentes*, desde el Alto Renacimiento, como el asno (el de *Huida*, claro) lo fue en las de la *Huida a Egipto*[5].

Pero Quintanilla no era el único pintor interesado, en aquellos años, por la pintura al fresco del Renacimiento italiano. Es preciso introducir ahora a Daniel Vázquez Díaz, por contraste y a sabiendas de que ambos artistas concursaron -en vano- para decorar al fresco el salón de actos del Ministerio de Instrucción Pública en 1932 (López Sobrado, 1992a: 97).

Ambos pintores compartían la atracción por la fuerza expresiva de los maestros primitivos. Si al cabo de los años, recordando su visita de 1916 al románico Panteón Real de San Isidoro de León, concluía Quintanilla que "la visión de aquellos frescos de las bóvedas fue para mí como una revelación" (Quintanilla, 2005: 138), Vázquez Díaz recordaría su primer contacto con las tablas tardogóticas de Nuno Gonçalves en el Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa, en 1923, como "la mayor lección de mi vida" (Benito Jaén, 1971: 364).

Y ambos pintores veían los frescos italianos del Renacimiento como modelos viables para su propia pintura. Entre 1928 y 1930, el maestro onubense desarrolló el importantísimo ciclo de frescos acerca del descubrimiento de América en los muros del santuario franciscano de Santa María de la Rábida. Ese conjunto fue consagrado por la crítica republicana como la prueba de que la pintura española contemporánea enlazaba con el muralismo italiano, y ese buen juicio siguió en pie durante el Franquismo (Benito Jaén, 1971: 367).

Con una aproximación a la pintura mural renacentista más historicista, reforzada por la sincronía cuatrocentista del tema narrado y por la limpia monumentalidad de sus figuras, los frescos de Vázquez Díaz han sido considerados una renovación de la decimonónica pintura de historia (Benito Jaén, 1971: 370). La actualidad política de los temas tratados por Quintanilla en el ciclo de 1939, con personajes sacados de la realidad presente, así como el carácter propagandístico del encargo, hacen de él, en cambio, un desarrollo del cartelismo político, su versión perpetua. Y, si acaso alguien presumiera en este juicio un poso peyorativo, que lea cómo Ramón Gaya definía *Los fusilamientos*, de Goya, como "un genial cartelón" en 1937 (Renau, 1976: 91).

Propaganda en Nueva York

Mediado el mes de julio de 1938, dos activistas republicanos se cruzaron en medio del Atlántico, sin percatarse de ello, al menos que sepamos. Uno volvía a España después de

---

[5] Entre los muchos ejemplos de *Matanza de los Inocentes* regidas por dos diagonales divergentes, valgan la de Rafael, pintada al fresco en las Estancias Vaticanas y grabada por Nicolas Chaperon en 1649; la de Baccio Bandinelli, grabada hacia 1525, al mismo tiempo que repetía la composición en un *Martirio de San Lorenzo*; la del flamenco Martin de Vos, grabada en 1590… De la vigencia de la fórmula durante el Barroco, aparte de la copia de los diseños de Rafael, puede ser buena prueba también la estampa del mismo asunto realizada por Jacob Folkema en 1737.

haber expuesto en el Museum of Modern Art de Nueva York los dibujos de guerra que, meses antes, a través del Comisariado de Propaganda de la Generalitat de Cataluña y con la aquiescencia de su amigo Juan Negrín, presidente de la República, había mostrado en Barcelona; era Luis Quintanilla (Quintanilla Isasi, 2004: 446-453). El otro iba a América con el encargo del mismo Juan Negrín de realizar labores de propaganda, armado con sus propios dibujos de guerra, y había decidido comenzar la gira por Norteamérica -por Nueva York exactamente- porque allí "las colonias españolas eran totalmente antifascistas"; era Alfonso Rodríguez Castelao (González López, 2000: 33).

El viaje del dibujante gallego sirve para conocer más en profundidad el contexto en el que se iba a producir el encargo de los frescos sobre la Guerra Civil a Quintanilla y la acogida que finalmente obtuvieron. Por un lado, Castelao contaba con la invitación del Frente Popular Antifascista Gallego y de las Sociedades Hispánicas Confederadas de Ayuda a España, que era el nombre que había tenido que asumir el Comité Antifascista Español de Estados Unidos en mayo de 1936 (González López, 2000: 84); ahí queda la corrección política impuesta con ese cambio. Por otro, se evidencia que toda la actividad propagandista registrada en aquella ocasión estuvo exclusivamente enfocada a la comunidad española residente allí, con mítines pronunciados en castellano y reseñas publicadas en la misma lengua por el periódico de la misma comunidad (González López, 2000: 103, 256, 272).

Durante su estancia neoyorquina de 1938 -relata en sus memorias- Quintanilla medió para que España ocupara un pabellón cedido gratuitamente por los organizadores de la Exposición Universal del año siguiente, aclarando que fueron ellos los que buscaron la participación española (Quintanilla Isasi, 2004: 453, 465). A partir de ahí, todo se aceleró: el 11 de enero de 1939 estaba de vuelta en la Gran Manzana con el encargo de pintar los cinco frescos, tarea que comenzó el 22 de febrero y que tenía concluida para el primero de abril, cuando leyó en la prensa la noticia del final de la Guerra (Quintanilla, 2005: 249), a escasos días de la apertura de la exposición, prevista para el día 30 de aquel mismo mes[6].

El resto nos es de sobra conocido a estas alturas. Quizás, la mayor incógnita siga siendo por qué, a lo largo del resto de su vida, aseguró que los frescos habían sido destruidos de manera fortuita. La posibilidad de que se tratara de una mentira piadosa para salvarlos de una hipotética destrucción verdadera durante el Franquismo carecía de base en 1977, cuando el artista mantenía la misma versión de cara a su sobrino (López Sobrado, 1992: 516) y ante los organizadores de la exposición que ya no llegó a ver abierta en el Museo Español de Arte Contemporáneo[7]. De lo que no debe quedar duda es de que él mismo

[6] Los dos frescos para el Pabellón de Gobierno de la Ciudad Universitaria (1932) los pintó en dos meses y medio, auxiliado por un albañil que aplicaba la masa y un ayudante que le cubría los fondos. Respecto a los once paños del monumento a Pablo Iglesias (1934), "en cada fresco solía emplear en pintarle diez días, y después descansaba tres o cuatro" (Quintanilla Isasi, 2004: 298, 311).

[7] "Esta obra, en su conjunto, se destruiría fortuitamente más tarde" (*Luis Quintanilla*, 1979).

estaba convencido de que para entonces, efectivamente, habían sido destruidos. De otra forma, no se explicaría el sincero pesar con que cerró el tema ante Joaquín Fernández Quintanilla y, al mismo tiempo, dio por concluidas las *conversaciones*: "es un verdadero sino, éste de la destrucción de mi obra. Sólo quedó el recuerdo de sus fotografías" (Quintanilla, 2005: 244).

Ese autoconvencimiento ha de tener que ver con el paso del tiempo (en 1978 se cumplían veinte años de su salida de Estados Unidos para instalarse en París y jamás volver) y las frustraciones acumuladas al otro lado del Atlántico (sistemáticamente esquivó las preguntas de su sobrino referidas a aquella etapa de su vida). Lo primero guarda una considerable similitud con lo observado en otros casos. Pensemos en Francisco Mateos, que había participado en el pabellón español de la Exposición Internacional de París de 1937 y había sufrido cárcel y exilio antes de normalizar su vida en España en 1947. Pues bien, en plena Dictadura, su currículum, no decía nada del periodo comprendido entre 1935 y 1947 ni justificaba esa laguna, y las obras reproducidas eran todas posteriores a esa fecha (Valle, 1951). Y pensemos, en general, en el grueso de las obras expuestas en aquella emblemática cita parisina, que volvieron a Barcelona en 1938 y nadie las reclamó ni reparó en ellas hasta que aparecieron al vaciar los almacenes del Palacio de Montjuic en 1986, con motivo de las obras de rehabilitación museográfica[8].

La frustración profesional podría tener relación con el problemático encaje de una personalidad tan idealista como la suya en una sociedad tan pragmática como la norteamericana. Eso comenzó a evidenciarse ya en el momento de presentar en sociedad los frescos en 1939 y 1940, al margen de la exposición universal y sin obtener el respaldo del público (López Sobrado, 1992a: 105). La posibilidad de que los espectadores esperasen un mayor patetismo en la representación, a la manera de Goya o de los muralistas mexicanos es difícil de comprobar. Más bien, los hechos apuntan en dirección contraria y habría que preguntarse hasta qué punto la sociedad norteamericana se identificaba con la causa política de nuestra Segunda República, más allá de la colonia española y del romanticismo de los brigadistas y de ciertas personalidades afines en el mundo de la cultura[9].

En la base hemos de situar los cientos de murales realizados al amparo del Federal Art Project (1935-1943) y la Works Progress Administration (WPA), que llenaron edificios públicos (aeropuertos, estaciones) con escenas de los efectos de la depresión que siguió al crack de 1929, aproximándose al realismo social, "para espanto de los gobernantes" (Cabañas Bravo, 2001: 40). Ése sería un *background* adecuado para la Exposición Universal de 1939, dedicada al mundo del mañana ("The World of Tomorrow"). Precisamente, lo que evidenció aquel evento, a través de los mensajes de los pabellones oficiales y corporativos, estaba en las antípodas de las ingenuas utopías socialistas; fueron, al con-

---

[8] "Es un tema que nos deja sumidos en la más absoluta perplejidad, ¡cincuenta años guardadas sin que nadie se diera cuenta de su trascendencia! Comprendemos el silencio de los primeros cuarenta años, pero nos es imposible entender el de los diez restantes" (Alix Trueba, 1987: 168).

[9] El Instituto Cervantes coprodujo e inauguró en Nueva York, el pasado mes de marzo, una exposición dedicada a los más de mil neoyorquinos (la mitad del contingente norteamericano) que formaron la Brigada Abraham Lincoln (Grau, 2007.03.27).

trario, los "indicios de la semilla fascista enterrada en el corazón del sistema capitalista", en el sentido de anunciar los totalitarismos por venir (Canogar, 1992: 80).

Por otra parte, los artistas neoyorquinos de vanguardia se hallaban a las puertas ya del expresionismo abstracto, y los gustos de la rica aristocracia urbana iban por muy distintos derroteros y a quien mimaban era, precisamente, a otro muralista español, viejo conocedor de los frescos italianos pero que había optado por cubrir muros y techos con telas doradas pintadas en negro: José María Sert (1874-1945)[10]. Éste había participado en la Exposición Internacional de París de 1937, pero no en el pabellón oficial español sino en el de la Santa Sede, que incluía un mural suyo titulado *Intercesión de Santa Teresa de Jesús en la Guerra Civil española* (Llorente, 1995: 187). Por si eso fuera poco, en Nueva York lucía, desde 1930, su decorado para el comedor del hotel Waldorf-Astoria[11]. Y, mientras Quintanilla pintaba *Ama la paz y odia la guerra*, Sert desarrollaba los murales del edificio de la RCA en el complejo del Rockefeller Center (1933-1941), sobre el progreso industrial y el progreso norteamericano (Jiménez-Blanco y Mack, 2004: 247), con una potencia expresiva émula de la de Goya. Por cierto que uno de los paños vino a reemplazar al fresco que pintara el mexicano Diego Rivera, mandado destruir por su contenido marxista (Cabañas Bravo, 2001: 46).

Los murales de Sert para el Rockefeller Center han sido considerados "el canto del cisne de la tradición estética de los grandes ciclos de los palacios europeos" (Jiménez-Blanco y Mack, 2004: 243). Después de haber visto a Vázquez Díaz actualizar la pintura de historia y a Quintanilla ampliar las posibilidades del cartel político, bien podríamos decir que la suya era una tercera forma de renovar la presencia de la vieja técnica, y esa vía, casi podríamos decir neobarroca, era la que triunfaba en Nueva York e iba a seguir triunfando en la España de Franco.

En realidad, Quintanilla y Sert, siendo tan distintos en sus ideas y en sus formas, parecen destinados a perseguirse a lo largo de la Historia. La coincidencia en Nueva York había estado precedida por otra en España, pues ambos trabajaron para el duque de Alba, que les encargó murales para su palacio de Liria: a Quintanilla, en 1927, para su sala de estampas (Quintanilla, 2005: 29); a Sert, en 1929, para su capilla (Ureña Portero, 1981: 115). Y ha venido seguida de otra, aquí y ahora. Instalados en el patio del Paraninfo de la Universidad de Cantabria, los cinco frescos están acompañados por un mural (en lienzo) pintado por el cántabro Fernando Calderón en 1961 para decorar la antigua Escuela de Peritos Industriales que se levantaba en ese mismo emplazamiento. Pues bien, la monocromía, el oro y la negrura goyesca convierten ese mural en un homenaje, no sé si declarado pero sí evidente, a Sert. El tema, por demás, una alegoría de la ciencia y de las técnicas, cuadra no sólo con la titularidad de la antigua escuela, sino con la fe en esos

[10] La misma técnica la empleó en España, a su vez con enorme éxito en la "ambientación de interiores", Carlos Sáenz de Tejada, que ya en 1925 obtuvo una beca específicamente para estudiar pintura mural en París (Moreno Santabárbara, 2007: 26).

[11] *Las bodas de Camacho*, hoy en la Ciudad del Santander, Boadilla del Monte, Madrid (http://contenidos.universia.es/especiales/sala-arte/mejores-obras/sert/index.htm).

conocimientos que quedó inscrita en los techos del emblemático rascacielos de la Quinta Avenida.

Paradojas aparte, lo cierto es que los cinco frescos han venido para quedarse. Este final feliz hará más soportable el mensaje de una historia que, aunque novelesca en la forma, encierra un fondo dramático inolvidable: el de los efectos de la guerra, sean cuales sean sus apellidos. Desde ese punto de vista, deberíamos considerar la odisea de Luis Quintanilla y de estos cinco frescos como una muestra adicional del drama bélico, es decir, como el sexto mural, intangible, de *Ama la paz y odia la guerra*.

Javier Gómez Martínez

RESTAURACIÓN DEL CICLO PICTÓRICO *AMA LA PAZ Y ODIA LA GUERRA*, DEL PINTOR LUIS QUINTANILLA

INFORME TÉCNICO:

Identificación de la obra
Técnica de ejecución
Estado de conservación
Proceso de restauración

Identificación de la obra

Tipo de obra: Cinco paneles de pintura mural al fresco.
Título: *Ama la paz y odia la guerra*. Cada panel está dedicado a un tema relacionado con la Guerra Civil española, en concreto sus títulos son: *Hambre*, *Soldados*, *Huida*, *Destrucción* y *Dolor* (figs. 20-24).
Autor: Luis Quintanilla.
Fecha de ejecución: 1939.
Materia y técnica: Pintura mural al fresco sobre estructura-bastidor de madera.
Dimensiones: Cuatro paneles miden 2 x 2,5 m y el quinto mide 2 x 1,5 m.

Equipo técnico
Dirección: Pilar Roig, Julia Osca, José Luis Regidor
Restaurador responsable: Iñaki Garate Llombart
Equipo de restauradores: Guadalupe Carramiñana Pellejero, Ana España, Ana Nieto
Fotografía: Juan Valcarcel

Técnica de ejecución

Las pinturas han sido realizadas sobre cinco grandes paneles. Para su ejecución, el artista empleó la técnica tradicional del fresco aplicado en dos estratos a base de cal y polvo de mármol. En los paneles de *Soldados* y *Dolor*, un análisis más detallado de la superficie pictórica ha revelado que Quintanilla, tal vez insatisfecho con el resultado final de la composición, añadió algunos personajes, empleando para ello una técnica a seco (posiblemente pigmentos diluidos en agua de cal). En el caso del primer panel citado, los nuevos personajes son los dos soldados que dan la espalda al espectador, dirigiendo sus cabezas hacia la izquierda, y, en el segundo panel, el personaje añadido es el enfermo con la cabeza vendada y situado en un último plano en el centro de la composición (figs. 25-26).

Si bien la técnica del fresco estaba habitualmente destinada para ser empleada directamente sobre el muro, en el caso que nos ocupa el soporte de las pinturas es móvil[1]. En concreto, se trata de un recio bastidor de madera reforzado en el interior con tres travesaños en vertical, uno en horizontal y dos en diagonal con un grosor de 4,3 cm. En el caso del panel de menor tamaño, mantiene la misma distribución de travesaños a la inversa

[1] Después de la revolución industrial y los cambios sociales originados por ésta, la pintura mural deja de ser patrimonio de la Iglesia o la nobleza y pasa a ser requerida por una nueva clase social, la burguesía, que desea decorar sus viviendas, bancos, teatros etc. Ello generará un nuevo interés por esta pintura que pasará a ser objeto de grandes eventos expositivos en Italia o de concursos periódicos que se desarrollarán en las

(gráf. 1). Sobre ellos se ha aplicado un estrato de madera prensada de 0,7 cm de grosor formado por la unión de diferentes chapas hasta cubrir la extensión total del bastidor.

Encima de este estrato de madera y recorriendo todo el perímetro del bastidor, el artista sitúa un perfil metálico de acero con forma de "L" y una anchura de 2 cm, con la función de delimitar los márgenes durante las labores de tendido del mortero y a la vez proteger los límites de la pintura. Seguidamente, coloca una malla de acero inoxidable que ocupa toda la extensión del panel, quedando sujeta mediante tornillos al perfil metálico y mediante uniones con alambre a la chapa de madera (estas uniones siguen siendo visibles en el reverso del panel). Una vez preparada la superficie de trabajo, tiende sobre la malla metálica un primer estrato, de 1 cm aproximado de grosor, de cal y polvo de mármol con una granulometría gruesa. Esta primera capa se denomina, siguiendo la terminología italiana, *arriccio* o enfoscado y ofrece una superficie muy rugosa sobre la que se tiende gradualmente, en jornadas[2], el *intonaco* o enlucido. Esta segunda capa está realizada a base de cal y polvo de mármol de granulometría menor, permitiendo de este modo obtener un acabado superficial más liso sobre el que finalmente va depositado el pigmento. El grosor de esta última capa oscila entre 0,7 y 1 cm (gráf. 2).

El estudio atento de la superficie mural ha permitido detectar las juntas de las jornadas, conocer su número y el orden de actuación. Dicha información ha sido recogida en una serie de gráficos junto con otros datos referidos al sistema de transferencia del dibujo (gráf. 3). Todos los paneles fueron comenzados por la parte superior izquierda y terminados por la parte inferior derecha. *Hambre* y *Soldados* se realizaron en cinco jornadas de trabajo cada uno, *Destrucción* y *Dolor* en seis y *Huida* en siete jornadas. En los paneles de *Huida* y *Destrucción* se han detectado dos arrepentimientos del artista. En el primer panel mencionado el mortero correspondiente a la mano derecha del personaje ciego fue picado y vuelto a tender nuevamente para volver a ser pintada dicha zona. En el segundo

---

décadas de los años 30 y 40 en Roma y Venecia. De este modo se introducirá un cambio sustancial en este tipo de pintura: el desarrollo de los soportes móviles. Éstos permitían la elaboración de las pinturas en taller, una mayor rapidez de ejecución y, finalmente, la asunción de un carácter comercial para este tipo de obras. Entre los nuevos soportes, cabe citar aquellos realizados con base de cemento como el Eternit, elaborado con fibras de amianto y cemento Pórtland, o el Populit, con fibra de madera y cemento. Estos paneles de grandes dimensiones se preparaban con morteros de yeso y cola o cal y arena a los que se añadía aglutinantes orgánicos o sintéticos para favorecer la adhesión. También se desarrollaron paneles con una estructura metálica que permitían la ejecución de frescos. Esta estructura, formada por una red de hilos de acero, se cubría con un mortero compuesto por arena, cemento Pórtland y grava muy fina (1:1:1) que posteriormente recibía el mortero de cal y arena destinado al fresco. Estos paneles eran muy requeridos por su versatilidad, puesto que también permitían la ejecución de otro tipo de preparaciones a base de yeso. En este caso, el mortero se elaboraba con una mezcla de yeso, grava, arena y cola (Germani, 1990: 103-120).

[2] Con este término nos referimos al porcentaje de mortero fresco que el artista tiende en cada sesión de trabajo, asegurándose la aplicación de los pigmentos sobre una superficie húmeda y garantizando, de este modo, que queden englobados en el tejido microcristalino producido por la carbonatación de la cal durante la fase de secado del mortero.

panel la parte nuevamente reconstruida por el artista se centra en las manos y el pañuelo verde que sujeta el personaje central del niño desnudo (figs. 27-28).

La textura que ofrece la superficie pictórica de los paneles es variada. Generalmente las zonas correspondientes a la figuración, en especial rostros y manos, ofrecen un acabado más elaborado, en el que se aprecia claramente la textura y dirección de la pincelada (fig. 29), frente a las partes de pintura correspondientes a zonas más secundarias o fondos que ofrecen una superficie más irregular. En algunas zonas concretas el acabado superficial resulta muy llamativo por su escabrosidad (fig. 30).

El sistema de transferencia del dibujo preparatorio al panel se ha realizado mediante el empleo de un punzón. En este caso el artista coloca la hoja o el cartón con el dibujo sobre la superficie del *intonaco* y repasa las líneas de la composición presionando con dicha herramienta sobre el mortero fresco, de tal modo que queda marcado un fino punteado en la superficie. Posteriormente reconstruye el dibujo repasando las huellas con un pincel y un pigmento de color sanguina. Se han detectado huellas del empleo de esta metodología en determinadas zonas de la pintura (fig. 31). Este método de transferencia no es el único empleado en todo el ciclo pictórico, ya que se han encontrado en algunas áreas del dibujo trazas de línea rojiza sin que se aprecie por debajo un punteado inciso (fig. 32). Asimismo se ha constatado el empleo de dibujo inciso en algunos detalles concretos de la composición y en los dos arrepentimientos del artista citados anteriormente (foto 33). Esta heterogeneidad en el método de transferencia, unida al hecho de que no existan bocetos generales de las pinturas, puede apuntar a la hipótesis de que Quintanilla realizara directamente partes de la composición sobre el mortero sin dibujos previos. En el caso de los personajes añadidos con posterioridad mediante el empleo de una técnica a seco, el artista recurre al lápiz para marcar las formas del dibujo (fig. 34).

Estado de conservación

Como paso previo a la intervención se ha llevado a cabo un completo reconocimiento del conjunto pictórico con el fin de determinar las patologías que lo afectaban. Todos los daños y deterioros han sido recogidos en una serie de gráficos distinguiendo dos categorías: estado de conservación del mortero y de la película pictórica (gráfs. 4-5). En dicho reconocimiento se ha podido constatar que existen dos degradaciones comunes a todos los paneles, derivadas de una mala praxis conservadora y una deficiente manutención de los mismos:

1. Durante el examen previo a la restauración de las obras ha sido posible verificar, gracias al empleo de luz ultravioleta, la existencia de un barniz aplicado sobre la superficie de cada uno de los cinco paneles. Por los diferentes niveles de eflorescencia del barniz se ha podido constatar que el estrato se presenta de un modo heterogéneo, debido, muy probablemente, a la diferente absorción de dicho material por parte del mortero (figs. 35-36). Mediante fotografía con luz natural rasante también se aprecia con claridad la distinta absorción del barniz por parte de la pintura (fig. 37).

2. En prácticamente todo el perímetro de las obras se podía observar restos de una pintura gris acrílica aplicada regularmente a un centímetro del borde metálico de cada panel. En una fotografía realizada in situ, cuando los paneles se encontraban todavía en los locales del cine de Nueva York, se aprecia la existencia de un marco que cubre los bordes de

los mismos, lo que nos lleva a pensar que los restos de pintura provienen del repintado de estos marcos.

Hambre

Se trata del panel de menores dimensiones y su estado de conservación es aceptable en comparación con el resto. Posiblemente el hecho de haber estado durante los últimos quince años ubicado en una estancia habitada, con unas condiciones estables, ha influido favorablemente en su actual estado. Los daños y deterioros que se pueden apreciar son:

1. Dos fisuras paralelas que recorren el panel de izquierda a derecha, en correspondencia con la posición de los travesaños del bastidor.

2. Lagunas de película pictórica y mortero en la base del panel y en la esquina superior izquierda, dejando al descubierto el bastidor.

3. Algunas juntas de jornada están levantadas y ligeramente separadas.

4. En el contorno de la laguna inferior también se puede apreciar ligeras separaciones entre las diferentes capas de mortero.

5. Pequeñas pérdidas debidas a golpes.

6. Desgaste en zonas puntuales de la película pictórica.

7. Descamación y pérdidas de película pictórica, localizadas en el color ocre del manto de la izquierda, debidas posiblemente a una deficiente ejecución técnica o a su aplicación en seco.

8. Pequeñas manchas, concreciones de yeso y suciedad superficial.

9. En algunas zonas la superficie pictórica ofrece un aspecto brillante debido a la acumulación de barniz en superficie.

Soldados

Este panel también ofrece un aspecto general aceptable. Se han constatado los siguientes daños:

1. Seis agujeros de taladro y tacos de plástico en su interior.

2. Desgaste de la superficie pictórica, más evidente en la figura central del soldado sentado.

3. Concreciones de yeso.

4. Manchas y numerosas huellas dactilares de aspecto graso.

5. Suciedad generalizada.

Huida

Esta pintura es la que ofrece un peor estado de conservación. Las malas condiciones de almacenaje de los cuatro paneles de mayores dimensiones en los últimos quince años han acentuado su envejecimiento. Entre las degradaciones principales figuran:

1. Una laguna de tamaño medio en la que se ha perdido prácticamente la cabeza del burro.

2. Concreciones de una masilla sintética en torno a dicha laguna, cubriendo película pictórica original.

3. Seis agujeros de taladro con presencia de tacos de madera y plástico. También se han detectado algunas grapas en la parte de la cesta que sujeta el niño sobre su cabeza.

4. Juntas de jornada levantadas y separadas entre sí. Asimismo se aprecia una gran zona con oquedades en torno a la figura del burro.

5. Tres fisuras paralelas que recorren el panel en sentido vertical, en correspondencia con la posición de los travesaños del bastidor.

6. Desgaste generalizado de la superficie pictórica con pequeñas pérdidas, especialmente en la parte inferior derecha del panel.

7. Desgaste de la película pictórica debido a la presencia de chorretones de agua que, en algunos puntos, han dejado restos de óxido sobre la superficie.

8. Pulverulencias localizadas en el color ocre.

9. En la parte lateral derecha del panel, correspondiente al cielo, se ha detectado la existencia de un repinte acrílico.

10. Restos de cola y papel pegado sobre la policromía.

11. Se aprecia una flecha y la palabra "exit" en su interior, pintadas, posiblemente, con rotulador.

12. Pequeñas pérdidas ocasionadas por golpes y arañazos.

13. En general ofrece un aspecto sucio, con presencia puntual de manchas grasas de lo que parecen ser huellas de dedos.

14. En el ángulo inferior izquierdo de la pintura se ha detectado la presencia de un ligero velo de sulfatación.

15. La superficie pictórica ofrece, en algunas zonas, un aspecto brillante debido a la acumulación de barniz en superficie.

Destrucción

Su estado de conservación general es aceptable, aunque muestra algunos daños muy llamativos:

1. Algunas fisuras se aprecian con claridad, especialmente en torno a la figura central desnuda. Estas fisuras del mortero son ya visibles en la documentación fotográfica de 1939.

2. Juntas de jornada levemente separadas entre sí.

3. En las zonas correspondientes con los travesaños del bastidor se puede apreciar un ligero velo de suciedad que se corresponde claramente con la huella de los mismos. Asimismo se constatan fisuras que siguen la dirección de los travesaños.

4. Agujeros de taladro y tacos.

5. Pequeñas pérdidas ocasionadas por golpes y arañazos.

6. Descamación y pérdidas de película pictórica principalmente localizadas en la parte inferior derecha del panel.

7. Se observan dos grafitos en los rostros de dos personajes, realizados con rotulador negro.

8. Concreciones puntuales de yeso.

9. Ofrece un aspecto sucio, con presencia puntual de manchas grasas que parecen ser huellas de dedos.

10. Zonas de brillos y amarilleamiento de la policromía a causa de la acumulación y oxidación del barniz.

Dolor

Las degradaciones que se han podido observar en este panel son las siguientes:

1. Tres lagunas de mortero de pequeñas dimensiones, localizadas en la mano levantada de la figura femenina de la derecha y en los bordes superior e inferior del panel.

2. Pérdidas de película pictórica localizadas en la parte baja del panel.

3. Descamación y pérdidas de película pictórica en el manto central de tono ocre anaranjado. Posiblemente sean debidas a una mala ejecución técnica. Este mismo tipo de degradación puede apreciarse en las partes correspondientes a las sombras del personaje masculino recostado a la derecha.

4. Golpes y arañazos que han ocasionado pérdidas de mortero.

5. Suciedad generalizada en forma de manchas grasas y numerosas huellas dactilares ocasionadas por una manipulación descuidada del panel.

Proceso de restauración

Limpieza

Después de la elaboración de diferentes catas (figs. 38-39) con distintos disolventes y metodologías el proceso de limpieza quedó determinado del siguiente modo:

En primer lugar se procedió a una limpieza general de la suciedad superficial en toda la superficie pictórica de los cinco paneles, mediante la aplicación de un empaco formado por tres hojas de papel japonés y agua destilada con un tiempo de contacto que variaba entre 30 y 45 minutos aproximadamente. Posteriormente se retiraba mecánicamente la suciedad reblandecida mediante brochas, esponjas naturales y agua destilada (figs. 40-41).

La segunda fase de la limpieza se adecuó a las necesidades que mostraba cada panel. Así, en el de *Soldados*, apenas fue necesaria una segunda intervención de limpieza, limitándose ésta a la eliminación del repinte acrílico situado en la parte superior del panel sobre las cabezas de los dos personajes vestidos de rojo y verde. Para ello se empleó una mezcla de alcohol bencílico y acetona (1:2). Los escasos restos de barniz que existían en este panel se eliminaron del mismo modo.

Los paneles de *Huida* y *Destrucción* fueron los que mayores problemas ofrecieron puesto que su estado de conservación era más deficiente: presentaban un aspecto mucho más sucio y además tenían una mayor superficie barnizada. En ellos se realizó una segunda limpieza de prácticamente toda la superficie pictórica con disolvente nitro. El repinte acrílico que afectaba al lado derecho del panel de *Huida* se eliminó con la misma mezcla de alcohol bencílico y acetona citada anteriormente. Los grafitos fueron eliminados con

alcohol etílico. Para evitar la penetración de la pintura disuelta en el mortero durante el proceso de limpieza, las zonas afectadas fueron previamente saturadas con agua destilada (figs. 42-45).

La zona izquierda del panel de *Huida* que presentaba cierto emblanquecimiento superficial fue limpiada mediante la aplicación de empacos de carbonato de amonio saturado. Asimismo toda la zona de la laguna correspondiente a la cabeza del burro, que se encontraba recubierta por una masilla de tipo sintético, fue limpiada mecánicamente con agua destilada, esponja, brocha y bisturí (figs. 46-47).

Las zonas en las que el barniz ofrecía un mayor espesor fueron tratadas con una mezcla de disolventes, dimetilsulfóxido y tolueno (1:1), aplicados mediante empacos de dos hojas de papel japonés y dejando un tiempo de contacto que varió según las zonas y el espesor de las capas que debían eliminarse. Ante la imposibilidad de eliminar completamente la totalidad del barniz de una superficie porosa como es la que ofrece el mortero de una pintura mural al fresco, se optó por mitigar su presencia en la superficie pictórica.

En los paneles de *Dolor* y *Hambre* se siguió el orden ya establecido en la intervención de los paneles anteriores. Tras una limpieza general con agua destilada se realizó la limpieza de las zonas barnizadas del modo ya descrito anteriormente.

Consolidación

La consolidación interna de los estratos de mortero separados entre sí y que presentaban riesgo de desprendimiento se realizó mediante sucesivas inyecciones de mortero hidráulico PLM-I, al que se le añadió un pequeño porcentaje de la resina sintética Acril 33 diluida en agua al 20%. Las inyecciones de este material se realizaron previa humectación de las zonas a tratar con agua y alcohol al 50% (fig. 48). En algún caso fue precisa la colocación de un puntal para garantizar la correcta readhesión de los estratos después de la inyección de mortero (fig. 49). Algunos puntos concretos del perímetro de las lagunas de mortero fueron también consolidados mediante la inyección del adhesivo Acril 33 rebajado en agua destilada al 20%. La consolidación de las zonas de película pictórica que presentaban problemas de pulverulencia y descamación se efectuó con un producto consolidante de tipo inorgánico, agua de cal, aplicado mediante brocha repetidas veces hasta observar la estabilidad de los pigmentos anteriormente no cohesionados (fig. 50).

Reintegración de morteros

Las lagunas de mortero de gran tamaño, como la de la cabeza del burro en el panel de *Huida*, y las de tamaño medio que afectaban principalmente a zonas perimetrales de los paneles, así como las debidas a los agujeros de taladro que afectaban a los dos estratos de mortero, fueron estucadas mediante mortero de cal y polvo de mármol con una granulometría similar al original (figs. 51-52). En el caso de las pequeñas pérdidas debidas a golpes y arañazos, se empleó Polyfilla, estuco en polvo más adecuado para el relleno de este tipo de lagunas.

Reintegración pictórica

Finalmente se procedió a la reconstrucción pictórica de las lagunas con la finalidad de obtener una recuperación de la correcta lectura estética de la obra. Para ello se emplearon

acuarelas de la casa Windsor and Newton, que garantizan la estabilidad del color en el tiempo y su completa reversibilidad.

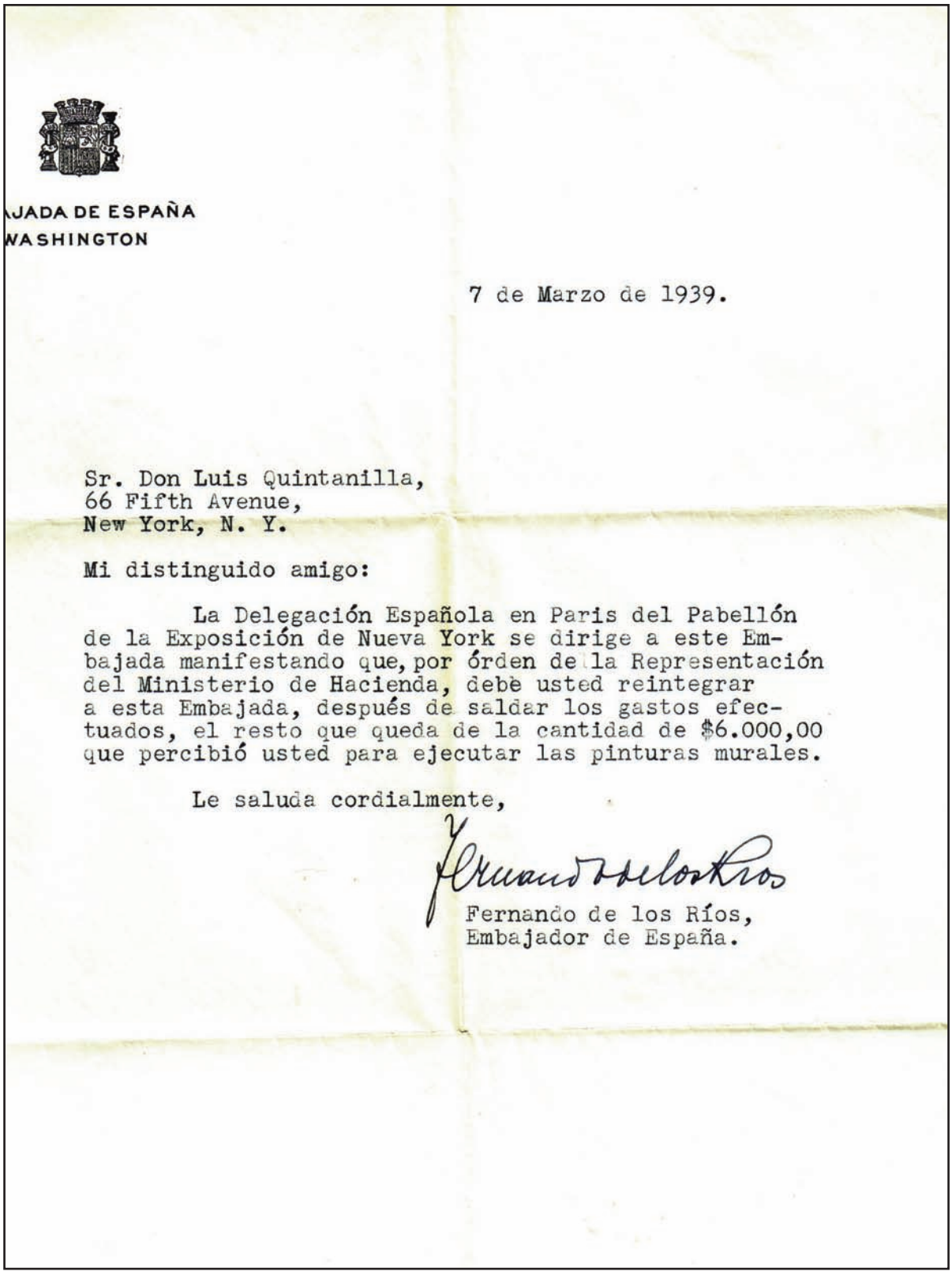
El criterio de reintegración se estableció en atención al tamaño de la laguna y teniendo en cuenta la gran proximidad de los frescos al público. Así, en el caso de las lagunas más grandes, se optó por la reconstrucción de la figuración basándonos en la documentación fotográfica existente de 1939. En el caso de la reconstrucción de la cabeza del burro se proyectó sobre la laguna la imagen de la foto antigua, ampliada, y se copió el dibujo, obteniendo de este modo una reproducción lo más fiel posible al original (figs. 53-54). La reintegración se realizó a base de *rigattino* modulado, yuxtaposición de trazos verticales paralelos que siguen la dirección de las pinceladas y formas de las figuras (figs. 56-57). En el caso de las pequeñas lagunas de película pictórica la reconstrucción se llevó a cabo de modo imitativo.

Con este último proceso quedó concluida la intervención en los cinco paneles murales (figs. 58-64).

Iñaki Garate Llombart
Guadalupe Carramiñana Pellejero

CORPUS GRÁFICO

Los frescos en 1939
El rescate
El proceso de restauración
Los frescos en la actualidad



AJADA DE ESPAÑA
WASHINGTON

7 de Marzo de 1939.

Sr. Don Luis Quintanilla,
66 Fifth Avenue,
New York, N. Y.

Mi distinguido amigo:

La Delegación Española en Paris del Pabellón de la Exposición de Nueva York se dirige a este Embajada manifestando que, por órden de la Representación del Ministerio de Hacienda, debè usted reintegrar a esta Embajada, después de saldar los gastos efectuados, el resto que queda de la cantidad de $6.000,00 que percibió usted para ejecutar las pinturas murales.

Le saluda cordialmente,

Fernando de los Ríos,
Embajador de España.

Fig. 1. Carta de Fernando de los Ríos a Luis Quintanilla.

Fig. 2. Catálogo de la exposición en la sala de Associated American Artists (AAA). Cubierta.

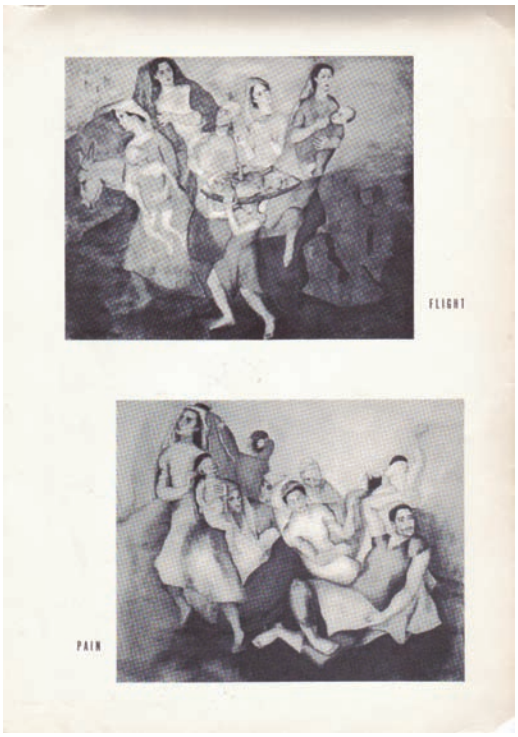


Fig. 3. Catálogo de la exposición en la sala de AAA. Página izquierda.

Fig. 4. Catálogo de la exposición en la sala de AAA. Página central.

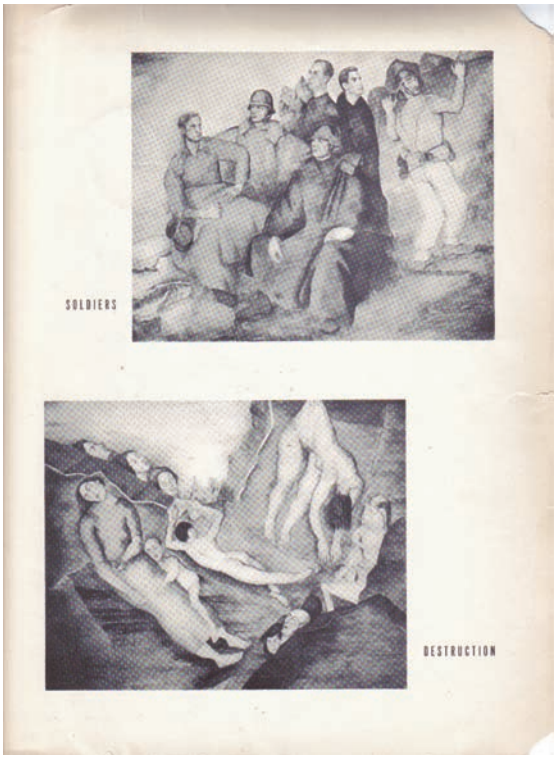


Fig. 5. Catálogo de la exposición en la sala de AAA. Página derecha.

Fig. 6. Los cuatro frescos mayores se encontraban en *The Rockaways*, península y playa en el *borough* de Queens, en el extremo SW de Long Island.

Fig. 7. Las obras yacían en el garaje-trastero de uno de aquellos chalés costeros, entre electrodomésticos desechados y mobiliario de piscina.

Fig. 8. Las pésimas condiciones de almacenamiento, constatadas en agosto de 2006[1], hablaron claro: si el recate no se producía ya, no habría un mañana para los frescos.

Fig. 9. La carga se llevó a cabo en la jornada del 2 de febrero de 2007, introduciendo cada fresco en una caja fabricada a medida.

[1] Aquel viaje inicial, para ver por primera vez los frescos y entrevistarse con su propìetario, lo realizaron Esther López Sobrado, José Vicente Fernández Navarro y Javier Gómez Martínez. Estos dos últimos realizaron un segundo viaje en febrero de 2007, para cerrar la operación y supervisar la carga de las obras.

Fig. 10. Quien dice cajas dice ataúdes para unas obras literalmente muertas.

Fig. 11. El secreto de unos frescos movibles: base de madera con refuerzos metálicos y grapas de alambre para fijar la malla interior a la que se agarra el mortero.

Fig. 12. La luz natural revelaba unos daños menores de lo que cabía esperar.

Fig. 13. Esa observación valía incluso para *Huida*, el fresco más maltrecho.

Fig. 14. *Soldados* fue el último en ser sacado del garaje.

Fig. 15. Una vez embalados, iban a ser izados al camión, donde permanecía la caja destinada a *Hambre*.

Fig. 16. *Hambre* se encontraba en un *loft* de Manhattan, en el Village. Salió envuelto en plástico porque fue preciso ajustar las medidas de su caja.

Fig. 17. Los cinco bultos volaron desde el aeropuerto JFK de Nueva York hasta el de Luxemburgo. Desde allí viajaron por tierra hasta Santander, donde llegaron el día 15 de febrero.

Fig. 18. El transporte fue realizado por la empresa SIT, la misma que, veinticinco años antes, había traído a España el *Guernica* de Picasso desde Nueva York.

Fig. 19. Una vez en el Paraninfo de la UC, a los frescos sólo les quedaba esperar a ser "resucitados" por el proceso de restauración.

Fig. 20. *Hambre* antes del inicio de la restauración.

Fig. 21. *Soldados* antes del inicio de la restauración.

Fig. 22. *Huida* antes del inicio de la restauración.

Fig. 23. *Destrucción* antes del inicio de la restauración.

Fig. 24. *Dolor* antes del inicio de la restauración.

Fig. 25. Detalle añadido en seco (*Soldados*).

Fig. 26. Detalle añadido en seco (*Dolor*).

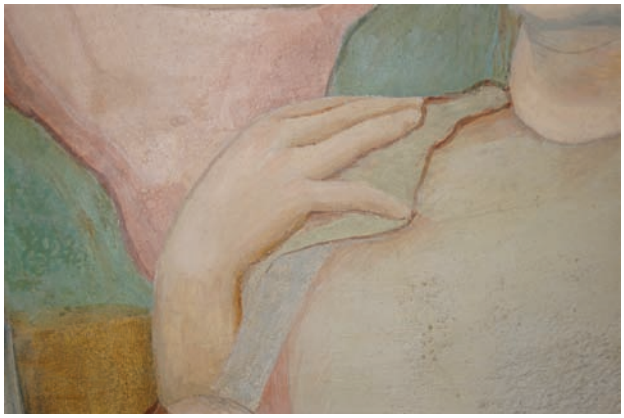


Fig. 27. Arrepentimiento (*Huida*).

Fig. 28. Arrepentimiento (*Destrucción*).

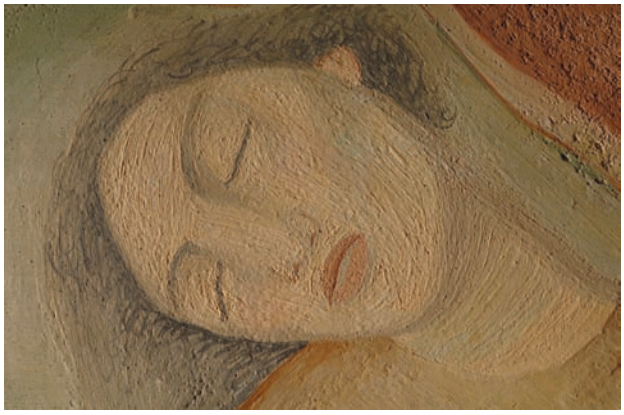


Fig. 29. Textura y pincelada (*Destrucción*).

Fig. 30. Superficie escabrosa (*Destrucción*).

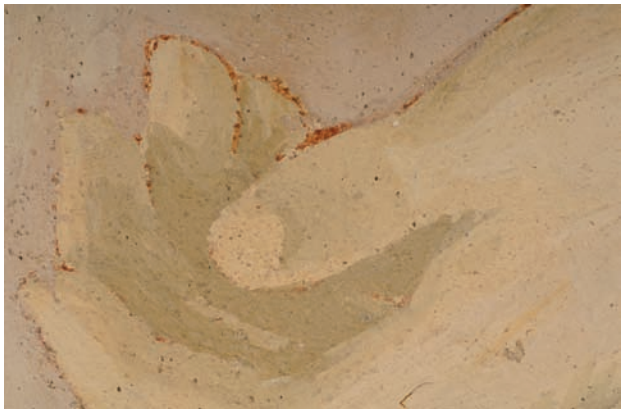


Fig. 31. Dibujo transferido con punteado inciso y repasado a pincel (*Dolor*).

Fig. 32. Dibujo transferido sin punteado inciso y repasado a pincel (*Hambre*).

Fig. 33. Dibujo inciso en arrepentimiento (*Destrucción*).

Fig. 34. Dibujo marcado a lápiz en arrepentimiento (*Soldados*).

Fig. 35. Barniz revelado por la luz ultravioleta (*Dolor*).

Fig. 36. Barniz revelado por la luz ultravioleta (*Huida*).

Fig. 37. Barniz revelado por la luz natural rasante (*Dolor*).

Fig. 38. Catas de limpieza (*Huida*).

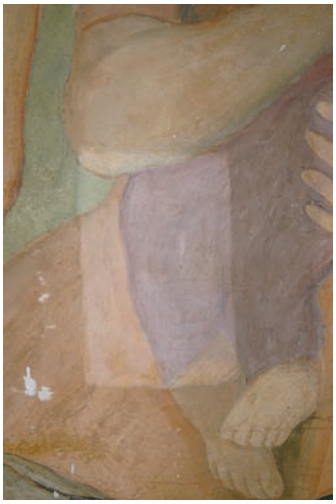


Fig. 39. Catas de limpieza (*Huida*).

Fig. 40. Limpieza con agua destilada (*Soldados*).

Fig. 41. Limpieza con agua destilada (*Soldados*).

Fig. 42. Eliminación de un grafito (*Destrucción*).

Fig. 43. Eliminación de un grafito (*Destrucción*).

Fig. 44. Eliminación de un grafito (*Destrucción*).

Fig. 45. Eliminación de un grafito (*Destrucción*).

Fig. 46. Limpieza de masilla añadida en laguna pictórica (*Huida*).

Fig. 47. Limpieza de masilla añadida en laguna pictórica (*Huida*).

Fig. 48. Consolidación de laguna pictórica (*Huida*).

Fig. 49. Consolidación de laguna pictórica (*Huida*).

Fig. 50. Consolidación de superficie pictórica pulverulenta (*Dolor*).

Fig. 51. Reintegración de morteros (*Huida*).

Fig. 52. Reintegración de morteros (*Soldados*).

Fig. 53. Calco por proyección sobre laguna pictórica (*Huida*).

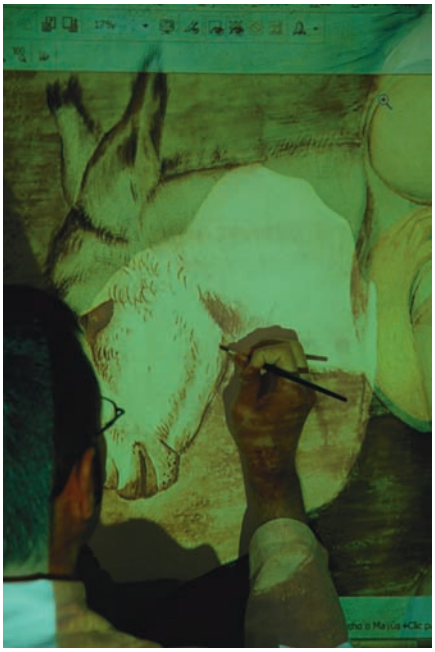
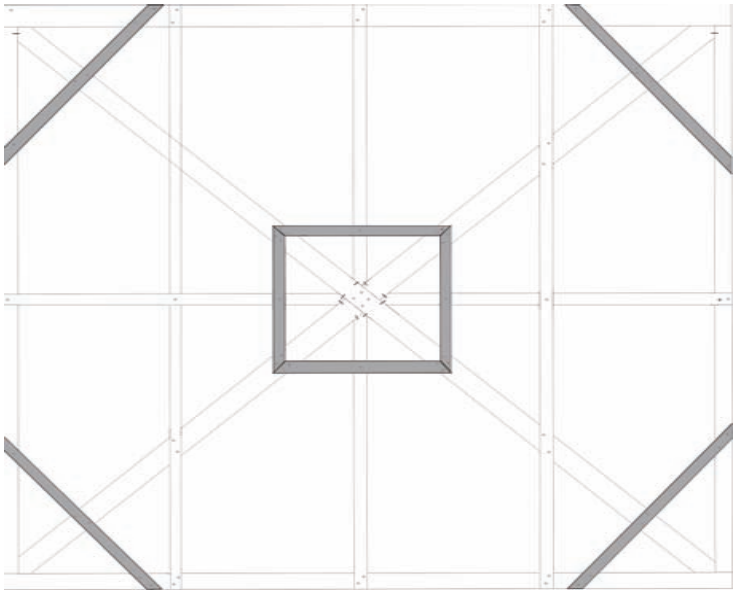


Fig. 54. Calco por proyección sobre laguna pictórica (*Huida*).

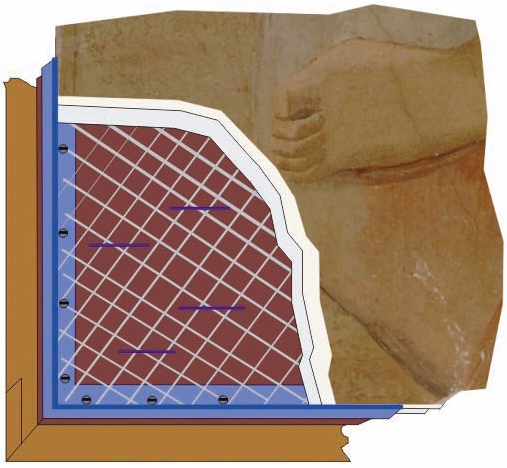
Fig. 55. Calco por proyección sobre laguna pictórica (*Huida*).

Fig. 56. Reintegración de laguna pictórica mediante *rigattino* (*Huida*).

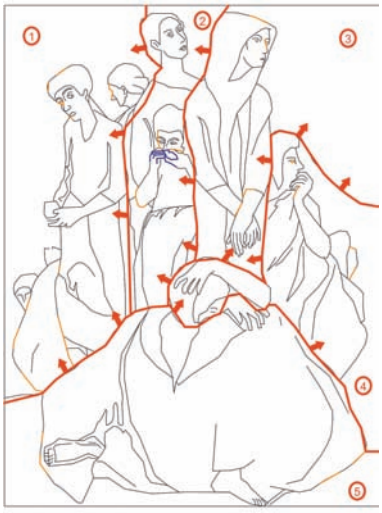
Fig. 57. Reintegración de laguna pictórica mediante *rigattino* (*Huida*).



Gráf. 1. Reverso del bastidor de todos los frescos



Gráf. 2. Estratigrafía de los paneles.



Gráf. 3. Jornadas (*Hambre*).

Gráf. 4. Estado de conservación del mortero (*Hambre*).

Gráf. 5. Estado de conservación de la película pictórica (*Hambre*).

Fig. 58. *Huida* después de la restauración.

Fig. 59. *Dolor* después de la restauración.

Fig. 60. *Hambre* después de la restauración.

Fig. 61. *Destrucción* después de la restauración.

Fig. 62. *Soldados* después de la restauración.

Fig. 63. *Hambre* y *Soldados* en su emplazamiento.

Fig. 64. *Huida, Destrucción* y *Dolor* en su emplazamiento.

BIBLIOGRAFÍA[1]

ABRIL, Manuel, 1932.11.20, "Mujeres, frescos y niños", *Blanco y Negro*.

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

ANTONIO Rodríguez Luna, hacia el horizonte de la vanguardia (cat. exp.), 2006, Córdoba, Fundación Cajasur - Fundación Provincial de Artes Plásticas "Rafael Botí" (texto de Isabel García García).

BENITO JAÉN, Ángel, 1971, *Vázquez Díaz. Vida y pintura*, Madrid, MEC (Patronato Nacional de Museos).

BONET, Juan Manuel, 1988, "Aproximación al grabado español moderno", en *La estampa contemporánea en España* (*150 artistas gráficos*) (cat. exp.), Madrid, Ayuntamiento, pp. 101-120.

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

BOZAL, Valeriano, 1995 [1991], *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura 1900-1939,* Madrid, Espasa Calpe.

CABAÑAS BRAVO, Miguel, 2001, *El arte posicionado. Pintura y escultura fuera de España desde 1929* (*Summa Artis*, XLVIII), Madrid, Espasa Calpe.

CALVO SERRALLER, Francisco, 1981, *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra.

CANOGAR, Daniel, 1992, *Ciudades efímeras. Exposiciones universales: espectáculo y tecnología*, Madrid, Julio Ollero Editor.

FULLER, Samuel, 1997, *New York in the 1930's*, París, Hazan.

GERMANI, G., 1990, *"*La pittura murale italiana nel Novecento: Tecniche e materiali*"*, en *Le pitture murali, tecniche, problemi, conservazione*, Florencia, Centro Di.

GAMONAL TORRES, Miguel Ángel, 1987, *Arte y política en la Guerra Civil española. El caso republicano*, Granada, Diputación Provincial.

GAYA NUÑO, Juan Antonio, 1977 [1958], *Arte del siglo XX* (Col. *Ars Hispaniae*, XXII), Madrid, Plus-Ultra.

GIL ORRIOS, Ángel, 1991.06.28, "Los frescos de Quintanilla sobre la guerra civil aparecen en un cine 'porno' de Nueva York", *El País*.

GONZÁLEZ LÓPEZ, Emilio, 2000, *Castelao, propagandista da República en Norteamérica*, Sada (La Coruña), Ediciós do Castro.

GRAU, Anna, 2007.03.27, "Nueva York se acuerda con nostalgia de sus idealistas en una exposición", *ABC*.

GRAY, Christopher, 1990.11.04, "Streetscapes: the Bleecker Street cinema. The 'lost' frescoes of an artist-soldier", *The New York Times*.

GREEN, Jerald, 1993, "El arte contra la guerra de Luis Quintanilla", *Revista Goya*, 232 (abril).

JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores, y MACK, Cindy, 2004, *Arte español en Nueva York. Guía*, Madrid, Asociación de Amigos de la Hispanic Society of America.

KOLLER, Manfred, 2006, "Sobre la técnica y conservación del Friso de Beethoven de Gustav Klimt", en *La destrucción creadora. Gustav Klimt, el Friso de Beethoven y la lucha por la libertad del arte* (cat. exp.), Madrid, Fundación Juan March, pp. 155-169.

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

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, 1992a, "La labor de Luis Quintanilla como fresquista", *Historias de Cantabria*, 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*.

[1] Los artículos de prensa van citados por año, mes y día. En general, los años entre corchetes corresponden a las primeras ediciones.

LÓPEZ SOBRADO, Esther, 2004, "Introducción", en Quintanilla Isasi, Luis, *'Pasatiempo'. La vida de un pintor (Memorias)*, Sada (La Coruña), Ediciós do Castro, pp. 9-41.

LUIS Quintanilla (cat. exp.), 1940, Nueva York, New School for Social Research (texto de Charles Poore).

LUIS Quintanilla (cat. exp.), 1979, Madrid, Ministerio de Cultura (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 / Caja Cantabria (textos de Esther López Sobrado).

LUZÁN, Julia, 2007.03.18, "Los otros 'Guernicas'", *El País Semanal*, nº 1590, pp. 45-50.

LUZÁN, Julia, 2007.03.24, "New York's unknown 'Guernicas'", *International Herald Tribune*.

MATISSE-Picasso (cat. exp.), 2002, Londres, Tate Modern.

MÍMESIS. Realismos modernos 1918-1945 (cat. exp.), 2005, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza (textos de Tomàs Llorens y Valeriano Bozal).

MORENO SANTABÁRBARA, Federico, 2007, *Tejada. Obra mural y decorativa 1912-1957*, Vitoria, Diputación Foral de Álava.

PEREZ SEGURA, Javier, 2002, *Arte moderno, vanguardia y Estado. La Sociedad de Artistas Ibéricos y la República (1931-1936)*, Madrid, CSIC.

QUINTANILLA, Joaquín F., 2005, *Al final de la cabriola. Conversaciones con el pintor Luis Quintanilla*, Burgos, Gran Vía.

QUINTANILLA ISASI, Luis, 2004, *'Pasatiempo'. La vida de un pintor (Memorias)*, Sada (La Coruña), Ediciós do Castro (ed. de Esther López Sobrado).

RENAU, Josep, 1976 [1937], *Función social del cartel*, Valencia, Fernando Torres.

UREÑA PORTERO, Gabriel, 1981, "La pintura mural y la ilustración como panacea de la nueva sociedad y sus mitos", en Bonet Correa, Antonio (coord.), *Arte del franquismo*, Madrid, Cátedra, pp. 113-158.

VALLE, Adriano del, 1951, *Francisco Mateos*, Barcelona, Sagitario.