

La fotografía en el pabellón español de la Exposición Internacional de París (1937)

Photography in the Spanish pavilion at the Paris International Exhibition (1937)

Emiliano Cano Díaz

Cineasta e investigador independiente, Madrid

RESUMEN

La fotografía tuvo un papel fundamental en el pabellón de la República Española de la Exposición Internacional de París del año 1937, especialmente a través del uso de fotomontajes, presentes en gran parte de su espacio expositivo. El estudio de estos materiales, así como de las fotografías que los documentaron, ha aportado novedades asociadas a la identificación de autorías, al modo de adquisición de las imágenes utilizadas o al aspecto cromático de los fotomontajes.

Palabras clave: Fotomontaje, Guernica, Avnon, Bonney, Capa, Casas i Galobardes, Chim, Czigany, Gori Muñoz, Kollar, Michaelis, Namuth, Reisner, Renau, Ronis, Sert, Taro, Vaamonde.

ABSTRACT

Photography played a fundamental role in the pavilion of the Spanish Republic at the 1937 International Exhibition in Paris, especially through the use of photomontages, which were present in a large part of the exhibition space. The study of these materials, as well as of the photographs that documented them, has brought new developments associated with the identification of authorship, the method of acquisition of the images used and the chromatic aspect of the photomontages.

Keywords: Photomontage, Guernica, Avnon, Bonney, Capa, Casas i Galobardes, Chim, Czigany, Gori Muñoz, Kollar, Michaelis, Namuth, Reisner, Renau, Ronis, Sert, Taro, Vaamonde.

El 12 de julio de 1937, con siete semanas de retraso respecto a la fecha de apertura oficial (24 de mayo), se inauguró el pabellón de la República Española en la Exposición Internacional de París, que estuvo dedicada a las «Artes y técnicas en la vida moderna». Sin embargo, en el caso español la Guerra Civil provocó la modificación de la temática propuesta, y desde su tardía inauguración el pabellón diseñado por Luis Lacasa y Josep Lluís Sert ejerció como un gran escaparate de propaganda del bando leal a la República. En este contexto, la exhibición de grandes ampliaciones fotográficas se reveló como un elemento fundamental tanto en el exterior del edificio, donde se instalaron diversos fotomurales, como en su interior, donde los fotomontajes ocuparon más de la mitad del espacio expositivo disponible. La actividad fotográfica en torno al pabellón puede enfocarse desde dos puntos de vista complementarios: mediante el análisis de los materiales fo-

tográficos expuestos, y a través del estudio de los numerosos reportajes –siempre en blanco y negro– que documentaron a su vez la participación española. Esta escasez de materiales a color ha propiciado que la memoria colectiva del evento se haya construido a partir de un blanco y negro que, significativamente, fue el empleado por Pablo Picasso para elaborar su *Guernica*, el encargo de mayor trascendencia –y posterior fama universal– exhibido en el pabellón (Alix, 1987: 45).

Avanzando de forma cronológica, en el Centro Documental de la Memoria Histórica de Salamanca (CDMH) se conserva un primer grupo de 13 fotografías anónimas realizadas durante la construcción del pabellón (Cabañas, 2007: 180-182), que se complementa con alguna toma alternativa de la misma serie en la Colección Sert de la Frances Loeb Library en la Universidad de Harvard. En el soporte secundario de uno de los reversos del CDMH se indica que las fotografías muestran «el estado de las obras el 23-5-37», es decir, la víspera de la inauguración oficial de la exposición. Para ser justos, conviene señalar que el retraso español no fue un caso aislado. El día de la apertura al público solo pudieron visitarse cinco pabellones nacionales: los de la URSS, Bélgica, Dinamarca, Noruega e Italia, y el goteo de inauguraciones parciales se extendió hasta el mes de agosto. A la inauguración del pabellón español del 12 de julio no asistió ningún representante del gobierno francés, probablemente siguiendo la política de «no intervención» en el conflicto español promovida precisamente por los gobiernos francés y británico. Una fotografía publicada el día 13 en *Le Petit Journal* muestra que esta apertura se hizo sin la presencia de los fotomurales exteriores, que serían instalados en las dos semanas siguientes, cuando el pabellón volvió a cerrar al público para que se completaran los múltiples trabajos pendientes. A este momento se corresponde un grupo de 21 fotografías del pabellón y sus alrededores realizadas por el arquitecto José Lino Vaamonde Valencia (1900-1986) con su Contax III de 35 mm¹. Este arquitecto fue nombrado comisario adjunto del pabellón el 11 de septiembre de 1937, dos meses después de la inauguración², pero el contenido de sus fotografías demuestra que también se encontraba en París a mediados de julio, quizá en el camino de regreso a España tras su asistencia al I Congreso de Arquitectos de la URSS celebrado en Moscú³. Una de las tomas muestra la instalación de un fotomural en la fachada lateral (FIG. 1), compuesto por la silueta de una gigantesca niña leyendo de 6,20 m de altura, y de otro grupo de niños de 4 x 4,80 m escuchando. Ambas imágenes provenían del archivo de las misiones pedagógicas⁴. En el lado izquierdo de esta fachada se colocaría también la silueta recortada de una maestra de la «Escuela del mar» de Barcelona rodeada de niños sentados en el suelo, que medía 3,60 x 3,60 m. La fotografía fue realizada por Gabriel Casas i Galobardes (1892-1973)⁵, e iba acompañada por datos estadísticos sobre la ingente creación de nuevas escuelas durante los años de la República.

- 1 En la fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE) se conservan esta cámara y copias positivas de las fotografías, mientras los negativos de la serie pertenecen al MNCARS. Estos materiales fueron donados entre 2001 y 2003 por el hijo del arquitecto, José Lino Vaamonde Horcada. Agradezco a Isabel Argerich su ayuda sobre esta cuestión.
- 2 Archivo General de la Administración (AGA), 10 (96), Caja 54 / 11097, exp. 4491. Previamente a este nombramiento, Vaamonde tuvo un papel fundamental en el salvamento del Tesoro Artístico español.
- 3 *La Libertad*, año XIX, n° 5.401, Madrid, 13 de julio de 1937, p. 2.
- 4 La fotografía de la niña, en *Álbum de las Misiones Pedagógicas*, Biblioteca de la Residencia de Estudiantes, Madrid. En la documentación del pabellón, las ampliaciones figuran como «Jeune fille au livre de 6 m 20 de haut» en la factura n° 6 de la casa L. Gros, con fecha 2 de julio de 1937, y «groupe enfants à l'étude» en la factura n° 9, con fecha 9 de julio de 1937. Ver CDMH, PS Madrid 2760, 1.
- 5 La placa de vidrio original de 9 x 12 se conserva en el Arxiu Nacional de Catalunya (ANC1-5-N-6184). La ampliación figura como «groupe pour extérieur» en la factura n° 7 de la casa L. Gros, con fecha 3 de julio de 1937. Ver CDMH, PS Madrid 2760, 1.

El CDMH de Salamanca custodia otro importante grupo de 32 fotografías que llevan estampado el sello «Roness-Ruan». Cuatro de ellas fueron realizadas en una fiesta nocturna en honor a los trabajadores y artistas del pabellón celebrada el domingo 25 de julio de 1937, probablemente en la víspera de su reapertura definitiva. Otras tres documentan una visita al edificio del lehendakari Aguirre y algunos miembros del gobierno vasco en el exilio, y el resto muestran múltiples vistas del interior y el exterior del pabellón, aparentemente finalizado, aunque con la celosía de acceso cerrada. Estas últimas fotografías tuvieron una difusión amplia, publicándose en numerosas revistas y periódicos franceses y españoles de la época. Además, esta misma firma «Roness-Ruan» figura en algunas copias sueltas de los archivos de la Sucesió Miró, del Col·legi de Arquitectes de Catalunya (COAC) y de la colección Sert de Harvard. Curiosamente, nadie hasta ahora parece haber estudiado esta autoría, que es citada una y otra vez en la bibliografía del pabellón, mencionándose simplemente el nombre del sello impreso en la parte trasera de las pruebas, sin caer en la cuenta de que «Roness» es en realidad el apellido primigenio del famoso fotógrafo francés de origen judío Willy Ronis (1910-2009). Al parecer, cuando el padre de Ronis, Emmanuel, llegó a Francia desde Odessa, su apellido se transcribió como «Roness», que fue también la forma utilizada por Willy hasta el final de la Segunda Guerra Mundial, en que decidió modificarlo por una transcripción más fiel al «Ронис» original. La dirección de Roness-Ruan en el sello de las fotografías, «117 Bd. Richard-Lenoir», coincide con la que consta en el sello «Photo Willy Roness», utilizado por el fotógrafo antes de modificar su apellido. En cuanto al «Ruan», ha de tratarse de un seudónimo del también fotógrafo y diseñador gráfico Naftali Rubinstein (1917-1977), un polaco de origen judío expulsado de la Bauhaus en 1930 y emigrado a Tel Aviv, que en París se hacía llamar Naf Avnon. Ronis recordó así su breve pero intensa colaboración: «A Naf que era algo amigo de Chim y Capa, lo conocí a principios del 37 gracias a Chim. Israelí, grafista y fotógrafo industrial, hacía fotografía aplicada con gran talento. Estaba buscando un socio y trabajamos mucho juntos, por ejemplo hicimos todos los trabajos fotográficos para el pabellón de la República Española en la Expo de 1937, el Pabellón de la Paz y también varios reportajes. Nos complementábamos: él era el "estático" y yo el fotógrafo "a mano alzada"» (Eveno, 1983: 50). Aunque diferenciar la autoría en fotografías hechas en colaboración es siempre un asunto



FIG. 1. José Lino Voamonde, Operario instalando un fotomural en el pabellón español de la Exposición Internacional de París de 1937. Negativo flexible de 35 mm, MNCARS, Madrid.



FIG. 2. Roness-Ruan (Willy Ronis y Naf Avnon). *Guernica* de Picasso en el pabellón español de la Exposición Internacional de París de 1937. Negativo en placa de vidrio de 9 x 12, MPP, Charenton-le-Pont.

espinoso, el testimonio de Ronis apuntaría a que serían exclusivamente suyas las fotografías más casuales, como las de Miró trabajando en su *Segador*, o la instantánea en la que aparecen Picasso y Miró en la fiesta en honor a los trabajadores del pabellón⁶. Ronis hizo varias donaciones de sus archivos al gobierno francés conservadas en la Médiathèque du Patrimoine et de la Photographie (MPP) de Charenton-le-Pont, a las afueras de París. Sin embargo, de la serie del pabellón solo ha podido localizarse una placa de vidrio de 9 x 12 cm que muestra el *Guernica* en su emplazamiento de la planta baja⁷ (FIG. 2). Según el testimonio de Ronis (1991: 9), estas tomas «estáticas» se hicieron con una cámara Linhof que pertenecía a Naf Avnon.

El reportaje más completo sobre la participación española en la exposición, de hasta 96 clichés, fue realizado entre septiembre y octubre de 1937 por el fotógrafo de origen húngaro-eslovaco François Kollar (1904-1979) siguiendo un encargo del comisariado español del pabellón. Noventa y dos de estos negativos originales en formato flexible 18 x 24 cm se conservan desde 1987 en la citada MPP. Según las numerosas facturas del fotógrafo conservadas en el CDMH de Salamanca, a Kollar se le pagaron al menos 10 306 francos por los clichés y unas

6 En la documentación del CDMH de Salamanca se conservan solamente dos facturas con el sello Roness-Ruan. Están firmadas por Willy Ronis y hacen referencia a trabajos fotográficos facturados en agosto y noviembre de 1937 que suman 255 copias positivas en tamaño 18 x 24.

7 Agradezco a Ronan Guinée y Bruno Plouidy, de la Médiathèque du Patrimoine et de la Photographie, su ayuda para localizar la placa y proceder a su digitalización.

750 pruebas en papel fotográfico de tamaño 24 x 30⁸, aunque extrañamente su trabajo sobre el pabellón apenas apareció publicado durante el año 1937.

El cartelista y fotomontador Josep Renau (1907-1982), que también era director general de Bellas Artes, lideró en un primer momento el equipo que se hizo cargo de la realización de los fotomontajes y fotomurales, eligiendo personalmente a los dibujantes Gori Muñoz (1907-1978) y Félix Alonso García (1898-doc. 1968)⁹, que viajaron con él de Valencia a París el 29 de mayo de 1937. Según la documentación conservada en Salamanca, más tarde participaron también en el taller de decoración del pabellón el profesor de dibujo Javier Colmena, y los pintores Lucho Vargas, Francisco Galicia y Manuel Cano de Castro¹⁰. La implicación de Renau en la realización de los fotomontajes se vería interrumpida solo dos semanas después de su llegada a París, a mediados de junio de 1937, por su decisión de centrarse en preparar una conferencia sobre el salvamento del tesoro artístico español organizada por la revista *Beaux-Arts*, que tendría lugar el 29 de julio en la sala Debussy de París¹¹ y se publicaría más tarde en la revista *Museion* (Renau, 1980: 24-27). En estas circunstancias sería Gori Muñoz quien ejercería de «responsable» del taller durante el transcurso de la exposición¹², encargándose de dirigir la renovación de todos los elementos gráficos del pabellón (Peralta, 2000).

Aunque estaba planificado que los fotomurales de la fachada principal se renovarían quincenalmente¹³, el estudio de las imágenes disponibles y sus fechas de realización ha descartado esta posibilidad. Renau manifestó haber sido el responsable de uno «dedicado al tema de "España en guerra"» que con toda probabilidad fue el instalado en primer lugar (Julián, 1993: 194). Estaba formado por una gran ampliación fotográfica en blanco y negro y formato cuadrado (3,45 x 3,45 m) de unos soldados en formación, e inmediatamente debajo y con las mismas dimensiones, otra impresión de fondo neutro y letras negras con una cita traducida al francés del presidente Azaña acerca de las razones para la lucha armada. La toma fotográfica de este «ejército popular», cuya autoría se desconocía hasta ahora, fue realizada por Gerda Taro (Gerta Pohorylle, 1910-1937), y pertenece a una serie realizada en Valencia en marzo de 1937, cuyos negativos se conservan en la famosa «maleta mexicana» de Robert Capa en el International Center of Photography de Nueva York (Young, 2010: 191) (FIG. 3). Por su tamaño y ubicación, supone la aportación artística más destacada de una mujer a la decoración del pabellón¹⁴, aunque desafortunadamente la fotógrafa alemana de origen judío-polaco no pudo verla expuesta, pues murió en Brunete el 26 de julio de 1937 coincidiendo casi exactamente con el momento de su instalación¹⁵.

8 CDMH Salamanca, PS Barcelona 95, 1, 1.

9 La bibliografía ha confundido insistentemente a este dibujante y cartelista madrileño con el escultor burgalés Félix Alonso González (1907-1997). Su verdadera identidad fue desvelada por Barjau (2016).

10 Su nombre aparece en los recibos de pagos de junio a octubre de 1937. Nombrado por Gori Muñoz como «camarada del taller» en uno de ellos, la participación de este artista costarricense de origen español y residente en París no había sido señalada hasta la fecha. CDMH Salamanca, PS Madrid 2760, 39.

11 *Beaux-Arts*, 75 année, 239, 30 de julio de 1937.

12 Gori firma como «responsable del taller» en un recibo de 6 de septiembre de 1937, y del mismo modo es nombrado por Lucho Vargas el 24 de noviembre en una carta a José Lino Vaamonde. CDMH Salamanca, PS Madrid 2760, 39.

13 Informe de Josep Lluís Sert con fecha 31 de mayo de 1937. CDMH Salamanca, PS Madrid 2760, 3.

14 La fotografía aparece anotada como «Rassemblement» (manifestación) y «fachada», en la factura nº 9 de ampliaciones fotográficas de la casa L. Gros, con fecha 9 de julio de 1937. Ver CDMH Salamanca, PS Madrid 2760, 1.

15 Según publicó *Ce Soir*, los obreros del pabellón español hicieron una colecta de 900 francos para ofrecer flores a la fotógrafa en su capilla ardiente, instalada en la *Maison de la Culture* de París el día 31 de julio. *Ce Soir*, 1ère année, 152, 1 de agosto de 1937, p. 5.



FIG. 3. Roness-Ruan (Willy Ronis y Naf Avnon), *Fachada del pabellón español de la Exposición Internacional de París de 1937*, con obras de Gerda Taro y Alberto Sánchez (detalle). Copia positiva, Arxiu COAC, Barcelona. / Gerda Taro, *Tira de negativo de 35mm* (detalle), Valencia, 1937. Cortesía del International Center of Photography de Nueva York.

Sobre el origen de las imágenes utilizadas en la confección de los fotomontajes, Renau recordó en su libro *Arte en peligro* haber llevado a París «“los nudos” temático-visuales ya resueltos en fotomontajes y bocetos, reducidos a la escala espacial de los recintos del pabellón» (Renau, 1980: 22). Esta afirmación, que ha servido para cimentar su autoría sobre todos los fotomontajes expuestos, se contradice sin embargo con la existencia en el CDMH de Salamanca de facturas por fotografías adquiridas en París al fotógrafo L. Czigany entre el 9 y el 25 de junio, a la agencia Photo Rap el 5 de julio, y a la agencia Henry Daniel entre el 28 de julio y el 22 de octubre de 1937¹⁶. Las facturas de las agencias especifican que las compras fueron encargadas por Sert, no por Renau, e implican también que al menos una parte del trabajo creativo para diseñar los fotomontajes se hizo en París, y no en Valencia. Resulta asimismo de interés señalar que en torno a las fechas en que se celebró la Exposición Internacional, la Oficina de Turismo Español en París —donde también

colaboraba Sert— expuso en sus escaparates del Boulevard de la Madeleine varios fotomontajes que comparten estética e incluso la característica tipografía estrecha utilizada en los del pabellón (FIG. 4). Esta coincidencia vendría a demostrar que fueron realizados por un mismo equipo, y efectivamente ha podido localizarse un informe de Juan Vicens, director de la Delegación de Propaganda en la Embajada de París, donde se menciona que para estos trabajos se contó a veces con la ayuda de los dibujantes y arquitectos del pabellón¹⁷.

La bibliografía en torno al fotógrafo húngaro Robert Capa (André Ernő Friedmann, 1913-1954) ha venido señalando desde hace tiempo la presencia de sus fotografías en el pabellón —aunque sin identificarlas—, junto a las de David Seymour «Chim» (Dawid Szymin, 1911-1956) y Gerda Taro. Este hecho ha pasado sorprendentemente desapercibido en los estudios sobre los fotomontajes, que han centrado la búsqueda de los materiales empleados —siguiendo el testimonio de Renau— en organismos como el Patronato Nacional de Turismo, el Archivo de las Misiones Pe-

16 CDMH Salamanca, PS Madrid 2760, 42, 44; PS Barcelona 95, 1, 1.

17 *Informe sobre la organización y actividades de la Delegación de propaganda en París y de sus principales secciones de trabajo*, Juan Vicens, París, 24 de noviembre de 1938. AGA, 10 (96), Caja 54 / 11065. Paquete 49, Carpeta 6324.



FIG. 4. Anónima, *Fotomontaje sobre la resistencia de Madrid en el escaparate de la Oficina de Turismo Español en París, 1937*. Copia positiva, Biblioteca Nacional de España.

dagógicas o el archivo personal del propio Renau. No obstante, la identificación de un número significativo de imágenes de Capa, Taro y Chim en el pabellón abre ahora una nueva línea de procedencia, confirmada por la correlación de estas fotografías con las facturas mencionadas del fotógrafo Ladislav «Taci» Czigany (1908-1980), que fue un íntimo amigo de Robert Capa. La explicación para esta circunstancia es simple: en marzo de 1937 Capa abrió su propio estudio, el «Atelier R. Capa», en la rue Froidevaux número 37 de París, que centralizaría la venta de sus trabajos fotográficos junto con los de Taro y los de Chim. En este estudio colaboró no solo el laboratorista húngaro Emerik «Tchiki» Weisz (1911-2006) como recoge la bibliografía sobre Capa, sino también otro compatriota, Taci Czigany, que en ausencia de Capa sería el encargado de comercializar las imágenes enviadas desde España por los fotógrafos de guerra. Después del traslado de Capa a Nueva York en agosto de 1939, Taci ocupó el local de la Rue Froidevaux de forma permanente, mientras una parte de los negativos de este «Atelier R. Capa», custodiados en un principio por Tchiki Weisz, salieron de París y se ocultaron durante décadas en México antes de recalar en Nueva York. De las cerca de 500 copias fotográficas adquiridas por el comisariado del pabellón a Taci Czigany, solo en unos pocos casos se especifica en las facturas el asunto de las fotografías. En cambio, en otras 21 ampliaciones de gran tamaño encargadas para figurar directamente en los fotomontajes sí se señalan los temas de forma individualizada: «Puerto de Bilbao», «Árbol de Guernica», «2 niños», o «manos con mercurio»¹⁸. Para estos gran-

18 Factura de L. Czigany, 24/7/1937: «3 agr[andissements]. 1 x 1,50 [mètres] (port de Bilbao, Arbre de Guernica, 2 enfants) 360 [francs]», «1 agr. 1 x 1.50 (mains avec mercure) 120 [francs]». CDMH Salamanca, PS Madrid, 2760, 42.

des trabajos de ampliación, realizados en el laboratorio de Czigany en la rue Daguerre, 11, este fue ayudado por Pierre Gassmann, quien recordó que se valieron de una fregona para aplicar los productos químicos utilizados en el procedimiento¹⁹ (Le Goff, 2000: 69).

En cuanto a las identificación de las ampliaciones, Capa es el autor de tres de las empleadas en el fotomontaje dedicado al «Mercurio Español de Almadén»: una grande de unas manos con mercurio (FIG. 5), otra de unas botellas conteniendo este metal, y una tercera de una estructura de hierro junto a una montaña de cinabrio, de las que se conocen copias antiguas pero cuyos negativos no han sido localizados. Por su parte, Taro es autora de la fotografía mencionada del ejército popular en el fotomural exterior y la de un miliciano que toca la corneta en el fotomontaje dedicado a la «Industria de la guerra»²⁰, ambas en los negativos de la maleta mexicana (Young, 2010: 187, 191). También es suyo el campesino con horca de labranza del fotomontaje dedicado a la «España central» que figura en los cuadernos de contactos del «Atelier R. Capa» en los Archivos nacionales de Francia (Schaber, 2007: 79)²¹. En lo que respecta a Chim, suya es la fotografía del miliciano del fotomontaje «Salvaguarda de monumentos» de la Generalitat de Catalunya²² —aunque curiosamente la imagen fue tomada en la puerta del monasterio de las Descalzas de Madrid—, la del árbol de Guernica en el fotomontaje «¿Es un crimen que un pueblo defienda su libertad?», la de la minera de Langreo que empuja un carro de arena en «La España del norte», y la del presidente Azaña²³. Además, probablemente sea el autor de una fotografía de dos niños de intensa mirada situada en la segunda planta. En el archivo de Renau depositado en el IVAM se conserva un negativo —o quizá una copia de un negativo— de esta fotografía, y también de alguna otra imagen utilizada en los fotomontajes cuya autoría no ha sido aún identificada²⁴. Se trata de uno de los pocos materiales que Renau pudo llevarse consigo antes de abandonar Barcelona precipitadamente en enero de 1939, de donde pasó a Francia y después al exilio en México.

Otra de las fotografías adquiridas con seguridad en París, en esta ocasión a la agencia de Henry Daniel, fue la de una miliciana que fue ampliada a tamaño natural y ubicada en un panel de cristal que mostraba su silueta por ambas caras²⁵. En una de ellas, su imagen se contraponía a la de una «Mujer de la Alberca» fotografiada en 1927 por Pelai Mas Castañeda (1891-1954) que había aparecido hacia 1935 en una publicación del Patronato Nacional de Turismo, institución que facilitó algunos clichés al equipo del pabellón (Fernández, 2004: 97)²⁶. El sugerente texto del fotomontaje decía: «Liberándose de su envoltura de superstición y de miseria, de la

19 Coincidiendo con la entrega de los últimos trabajos de Czigany, desde finales de junio y hasta la clausura de la exposición fue la casa L. Gros la que asumió la totalidad de los encargos de ampliaciones utilizadas en los fotomontajes.

20 Fue identificada por Lebrun y Lefebvre (2011: 130-131).

21 Para las ampliaciones, ver facturas de L. Czigany y L. Gros, CDMH Salamanca, PS Madrid, 2760, 42.

22 Fue identificada por Lebrun y Lefebvre (2011: 129).

23 Todos los negativos se reproducen en Young, 2010, excepto el de Azaña, donde el carrito se muestra incompleto. Aun así, en esta publicación se señaló que el fotograma perdido figuró en el pabellón (p. 14). Para las ampliaciones, ver facturas de L. Czigany y L. Gros, CDMH Salamanca, PS Madrid, 2760, 42.

24 Como el campesino arando del fotomontaje «La agricultura española...», el hallazgo de estos materiales fue presentado en la exposición «Josep Renau y la Segunda República», comisariada por Irene Bonilla en la sala de la Biblioteca del IVAM en 2017. Los negativos se encuentran en el Arxiu IVAM, carpesán 77/8.1.

25 Ver factura nº 17 de L. Gros, con fecha 9 de agosto de 1937: «1 agrandissement Milicienne / endroit h = 200 / inverse h = 200 [...] 300 [francs]». CDMH Salamanca, PS Madrid, 2760, 42.

26 Ver factura nº 1 de L. Gros, con fecha 18 de junio de 1937: «1 agrandissement photographique 2 m x 1 m [...] 160 [francs] / Sujet: Tipo de mujer de Salamanca». CDMH Salamanca, PS Madrid, 2760, 42.



FIG. 5. Robert Capa, *Manos con mercurio*, Almadén, 1936. Copia positiva, Biblioteca Nacional de España.

esclava inmemorial ha nacido LA MUJER capaz de tomar una parte activa en la elaboración del porvenir». La fotografía de la miliciana, cuyo negativo debe haberse perdido, fue realizada en octubre de 1936 por otro efímero tándem de fotógrafos, el polaco Georg Reisner (1911-1940) y el alemán Hans Namuth (1915-1990) en la plaza Mayor de Madrid. Por otras tomas de la serie sabemos que uno de ellos se colocó junto al automóvil desde donde se hacía la arenga, disparando su cámara en contrapicado, mientras el segundo se situó en un lugar más alejado. La temática debió gustar, pues otra toma de la misma miliciana fue utilizada para un fotomontaje inédito sobre «El trabajo de la mujer en las industrias de guerra», que se instaló hacia el mes de octubre en el primer piso del pabellón junto a otro gran fotomontaje con el título «La República ha salvado el tesoro artístico español y cuida con celo su conservación»²⁷.

Aunque debido a las limitaciones de espacio en el pabellón la participación de los gobiernos autónomos de Euskadi y Catalunya no se hizo de forma separada, los fotomontajes de estas regiones se destacaron del resto mediante la adición de su escudo nacional. En el Arxiu Nacional de Catalunya han podido localizarse copias positivas del Comissariat de Propaganda de la Generalitat que se corresponden con algunas de las imágenes utilizadas en los fotomontajes dedicados a la «Obra cultural» y a la «Asistencia infantil a refugiados y heridos de guerra en Catalunya». Están atribuidas a la fotógrafa de origen polaco-judío Margaret Michaelis (1902-1985), que fue colaboradora habitual de Sert y el GATEPAC antes de la guerra²⁸. Para

27 *Frente Rojo*, Barcelona, 285, 22 de diciembre de 1937, p. 8; y 288, 25 de diciembre de 1937, p. 6.

28 Arxiu Nacional de Catalunya, Fons Comissariat de Propaganda, Positius en paper, 6 x 9 cm. ANC1-1-N-1336, ANC1-1-N-1385, ANC1-1-N-1480.

el mismo comisariado trabajó el mencionado Gabriel Casas i Galobardes, que es el autor de la fotografía de unos niños en tumbonas de la Escola de Mar, cuya placa de vidrio se conserva asimismo en el Arxiu Nacional de Catalunya²⁹.

La amplia bibliografía sobre los fotomontajes y fotomurales ha obviado su aspecto cromático, dando por hecho que fueron realizados en blanco y negro. Sin embargo, algunas imágenes a color emergidas en los últimos años demuestran que el segundo fotomural instalado en la fachada principal incluyó los colores rojo y amarillo como fondo a la ampliación fotográfica de tres soldados con bayonetas vistos de perfil³⁰. Este fotomural fue instalado a principios de octubre de 1937 y permaneció en la fachada hasta el término de la exposición el 25 de noviembre, según puede apreciarse en una imagen publicada en *Regards* en enero de 1938³¹. Es probable que la fotografía utilizada, que apareció asimismo en la portada del diario *La Hora* y en el interior del semanario *Ayuda*³², perteneciera al fondo de la Subsecretaría de Propaganda³³. En cuanto a los fotomontajes del interior del pabellón, el hallazgo de unas notas manuscritas inéditas con descripciones de cinco de los fotomontajes situados en la primera planta viene a confirmar que también en este caso se hizo un uso amplio del color. Las notas fueron escritas por la fotógrafa norteamericana afincada en Francia Thérèse Bonney (1894-1978) y están conservadas en la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris junto a 14 tomas fotográficas del pabellón de la misma autora, algunas publicadas en las revistas *Architectural Record* y *Arts et Métiers Graphiques*³⁴. Gracias a las notas de Bonney podemos hacernos una idea precisa del aspecto real de algunos de los fotomontajes más elaborados y celebrados del pabellón, como el dedicado a las misiones pedagógicas³⁵, que se reconstruye aquí a través de una colorización (FIG. 6). Bonney especifica que dos de las fotografías utilizadas estaban tintadas en amarillo y rojo, que el proyector estaba recortado sobre metal, y que la fotografía de los espectadores, también recortada, se adelantaba dos pulgadas respecto al fondo. Esta última imagen se trataba en realidad de un *collage* compuesto por dos fotografías diferentes, probablemente realizadas por José Val del Omar³⁶. Del mayor interés resulta también descubrir que los haces de luz que conectaban el proyector con la película no estaban pintados ni pegados, sino hechos con cuerda blanca. Esta ingeniosa solución lograba la sensación de tridimensionalidad buscada y explica tam-

29 Arxiu Nacional de Catalunya. Fons Gabriel Casas i Galobardes, ANC1-5-N-6181.

30 Ver tres tomas de película diapositiva Agfacolor en el archivo del fotógrafo Eddy Allart, publicadas desde 2009 en la web Flickr: <https://www.flickr.com/photos/eddyallart/albums/72157622135109668> [consultada el 18/10/2023].

31 *Regards*, 209, 13 de enero de 1938, p. 5.

32 *La Hora*, año I, 90, Valencia, 18 de septiembre de 1937, portada; *Ayuda. Semanario de la Solidaridad*, 81, 8 de febrero de 1938, p. 9.

33 Así se deduce de otras dos tomas con los mismos tres soldados –captadas desde un ángulo ligeramente distinto– empleadas en el cartel «El pueblo en armas defendió la República contra los traidores...», que fue editado por la Subsecretaría en febrero de 1938; y en la portada del periódico *Avanzar*, 1, de 19 de julio de 1938.

34 *Architectural Record*, Nueva York, enero de 1938, p. 52; *Arts et Métiers Graphiques*, París, 62, marzo de 1938, pp. 38-39. Entre la documentación del pabellón existe una carta de Bonney dirigida al comisario general, en la que pide información para un «muy importante artículo» que estaba preparando sobre la participación española en la exposición. No parece que llegara a publicarse. CDMH Salamanca, PS Madrid 1704, 20.

35 «Missions / ~~yellow~~ Pedagogy / Photo tinted yellow – missions cut out – wine red letters / Children cut out 2 in fr backg / Parts machine drawn in white on black / Machine cut in metal / White string – photo Penguins dark red / Wall white letters – Wheel dark red / pasted on». Ville de Paris / Bibliothèque historique, 8-DEP-005-328.

36 De la fotografía superior existe una toma alternativa en la Biblioteca Nacional de España, GC-CAJA / 38 / 1 / 4.



FIG. 6. Thérèse Bonney, *Fotomontaje dedicado a las «Misiones Pedagógicas de la República española» en el pabellón español de la Exposición Internacional de París de 1937*. Copia positiva en blanco y negro, colorizada por el autor según la descripción de la fotografía. Ville de Paris / Bibliothèque historique.

bién por qué estas líneas blancas han variado su posición en una fotografía realizada por François Kollar desde un ángulo diferente. En los otros fotomontajes descritos por Bonney se hace mención a diferentes colores y tonalidades: «azul cerúleo», «azul cielo», «beige», «amarillo canario», «rojo chino», «rojo oscuro» o «rojo vino», especificando en algunos casos también los materiales empleados: «papel corrugado», «metal», «celofán perforado» o «madera». Aunque desafortunadamente no se han localizado fotografías en color del interior del pabellón, estas descripciones de Bonney constituyen un testimonio valiosísimo para conocer su apariencia plástica.

Los límites de esta comunicación no permiten ahondar en otros reportajes anónimos conservados en la Fundación Negrín o la Fundación Calder, ni en los realizados por las fotógrafas Dora Maar y Laure Albin Guillot; y los fotógrafos Henry Baranger, Pierre Verger, Leon Hyzen o James Thrall Soby. Tampoco analizar las fotografías de José Ortiz Echagüe, que figuraron como obras artísticas autónomas en la sección de artes populares. En cualquier caso, es de esperar que sigan apareciendo datos y materiales inéditos que nos descubran nuevos aspectos sobre este fascinante y mítico pabellón.

Referencias bibliográficas

ALIX, Josefina (1987), *Pabellón Español. Exposición Internacional de París 1937* (cat. exp.), Madrid, Centro de Arte Reina Sofía.

- BARJAU, Santi (2016), «Les imatges del trimestre [...] Félix Alonso, des del cor de la República», en blog *Els «meus» cartellistes*: <https://cartellistes.blogspot.com/2016/03/les-imatges-del-trimestre-hivern-2016.html> [consultada el 18 de octubre de 2023].
- CABAÑAS, Miguel (2007), *Josep Renau. Arte y propaganda en guerra* (cat. exp. en Salamanca), Madrid, Ministerio de Cultura.
- EVENO, Bertrand (1983), *Willy Ronis*, París, Pierre Belfond.
- FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Horacio (2004), *Variaciones en España: fotografía y arte, 1900-1980* (cat. exp.), Madrid, La Fábrica.
- JULIÁN, Imma (1993), *El cartel republicano en la Guerra Civil española*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos.
- LEBRUN, Bernard y Michel LEFEBVRE (2011), *Robert Capa: Traces d'une légende*, París, Martinière.
- LE GOFF, Hervé (2000), *Pierre Gassmann. La photographie à l'épreuve*, París, France Delory.
- PERALTA, Rosa (2000), *Una escenografía del exilio: «La obra de Gori Muñoz» (Valencia, 1906-Buenos Aires, 1978)* (tesis doctoral), València, Universitat Politècnica de València.
- RENAU, Josep (1980), *Arte en peligro. 1936-39*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, Fernando Torres, editor.
- RONIS, Willy (1991), *Sur le fil du hasard*, París, Contrejour.
- SCHABER, Irme (2007), *Gerda Taro*, Nueva York, ICP / Steidl.
- YOUNG, Cynthia (2010), *The Mexican Suitcase*, Nueva York, ICP / Steidl.