

Emilio Peral Vega (director)

**FEDERICO GARCÍA LORCA:
100 AÑOS EN MADRID
(1919-2019)**

Federico García Lorca



**AÑO
LORCA
2019**

EL RECUERDO DE LORCA EN EL MUSEO REINA SOFÍA: MEMORIA Y CULTURA EN EL PABELLÓN DE ESPAÑA DE 1937

MELISSA DINVERNO
Indiana University

Quizás es apropiado que se inaugure este volumen de homenaje a Lorca y su relación con Madrid con un ensayo sobre otro homenaje a Lorca, el que se le hizo en 1937, poco después de la muerte del poeta y visto durante 6 meses por miles de visitantes. Es decir, el *recuerdo* de Lorca que da título a mi intervención tiene que ver con el Pabellón de España hecho por el gobierno de la República para La Exposición Internacional de Artes y Técnicas en la Vida Moderna, inaugurado en París el 12 de julio de 1937 en plena guerra (fig. 1). Este pabellón, diseñado, construido y montado durante tan dramáticas circunstancias representó un esfuerzo artístico, logístico y financiero difícil de imaginar, y se ha considerado en términos artísticos como «una de las aportaciones culturales más importantes en la España del siglo xx» (Martín, 1983: 16)¹. Sin embargo, durante décadas, las huellas de la existencia del Pabellón fueron mínimas, con la excepción de la que llegó a ser su obra más emblemática, el *Guernica* de Pablo Picasso. Esta ausencia general se puede explicar por la derrota de la República en la guerra y la pérdida de su voz (el Pabellón, como veremos era parte de esa voz), y por el hecho de que al final de la Exposición se vació de sus contenidos y se vendió en piezas. Los años 80 vieron un interés creciente en el pabellón y en 1987, su cincuentenario, el Museo Reina Sofía le dedicó una exposición, en la que se incluyó una maqueta del mismo (fig. 2). Este proyecto se entendía primordialmente como homenaje y proyecto de recuperación, una construcción de memoria, como Javier Solana, en aquel entonces Ministro de Cultura, indicaba al presentar el catálogo que lo acompañaba:

Hoy, afortunadamente, podemos cumplir un nuevo objetivo de recuperación: la historia del pabellón español y de todos los que lo hicieron posible queda prácticamente aclarada y su memoria recuperada; podemos recordar a la mayor parte de los artistas allí representados y conocer unas obras de arte en su mayoría inéditas. (Citado en Alix Trueba, 1987: 6)

¹ Para leer más sobre el Pabellón Español de 1937 en términos más amplios, ver especialmente, Martín Martín (1983), Freedberg (1986), Alix Trueba (1987), Mendelson (2005, 2009), Basilio (2013) y Peral Vega (2015).



Fig. 1. Fachada principal del Pabellón de España en la Exposición Internacional de París (1937). (Fotografía de François Kollar. © François Kollar – RMN. © Ministère de la culture – Médiathèque du Patrimoine / François Kollar / dist. RMN / Art Resource, NY).

Para la comisaria de la exposición, Josefina Alix Trueba, era necesario

reconstruir totalmente la memoria del Pabellón, encontrar esas obras perdidas y contextualizar aquellas que, perfectamente localizadas, quedaban fuera del entorno para el que habían sido realizadas, es el caso del «Guernica» y las esculturas de Picasso o «La Montserrat» de Julio González. (7)

Luego, el Reina Sofía decidió dejar su *propia* huella en ese proyecto de memoria, asignándole un rincón permanente en sus espacios que todavía hoy puede ser visitado. En su página actual del Museo Reina Sofía, «Persistencia del pabellón de 1937», se clarifica también que la reconstrucción es una recuperación que «responde mayoritariamente a una voluntad de contextualizar *Guernica*, y al reconocimiento de los motivos para los que el cuadro fue realizado.» Evidente en todas estas declaraciones subyace la idea de que el contexto del pabellón revela significados cruciales para la mejor comprensión de las obras allí expuestas, y que el conjunto pabellón-contenido materializó una serie de proyectos artísticos, culturales, sociales y políticos.

Precisamente aquí llegamos al recuerdo de Lorca tanto en el Museo Reina Sofía como en el pabellón original del 37. Y es que Federico García Lorca tuvo una diversificada presencia en el Pabellón del gobierno: por ejemplo, se recitaron poesías suyas en la inauguración oficial gubernamental del Pabellón en julio de



Fig. 2. Maqueta del Pabellón de España en la Exposición Internacional de París (1937). Hecha por el Museo Reina Sofía para una exposición celebrada en 1987, el cincuentario del pabellón. (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Photo: Joaquín Cortés / Román Lores).

1937; se vendían libros suyos en la librería; se incluía en la segunda planta el cuadro *Alegoría del fusilamiento de García Lorca*, de Fernando Briones Carmona; se representaron en el espacio escénico del Pabellón fragmentos inéditos de *Así que pasen cinco años* en septiembre de 1937 como acto de homenaje organizado por Max Aub; y se planeaba (aunque desgraciadamente nunca se llevó a cabo) la actuación de La Barraca interpretando *Fuenteovejuna* (con texto adaptado por Lorca anteriormente para la formación universitaria) en parte como homenaje al poeta². Todas estas huellas de Lorca en el pabellón, efímeras o no, forman parte de las representaciones y apropiaciones variadas del gobierno republicano de la figura y obra de Lorca en el espacio performativo que era el pabellón de París;

² Sobre la representación fallida de la Barraca, ver Peral Vega (2015). Que yo sepa, no se han estudiado todavía las otras huellas lorquianas aquí notadas. Para leer las palabras de Aub sobre la representación de fragmentos de *Así que pasen cinco años* (además de leer el texto representado) ver Aub (1937). Se menciona el recital de poemas lorquianos en las actas de inauguración y la venta de libros lorquianos en la primera planta tanto en Peral Vega (2015: 30) como en el interesantísimo libro de memorias de Carmen Antón (2002), quien trabajó en la sección de publicaciones. Según Juan Manuel Bonet, en la librería también se vendía un panfleto en homenaje a Lorca, hecho para la venta en el pabellón, que incluía unas palabras sobre Lorca por Jean Cassou y la ya famosa elegía de Machado, «El crimen fue en Granada» (Bonet, 2017). Para una descripción del cuadro de Briones Carmona, ver Alix Trueba (1987: 194).

también forman parte de una textura más compleja de la construcción cultural en marcha de Lorca desde su muerte en agosto de 1936.

En este ensayo, me centraré en particular en la huella más duradera o permanente de la presencia lorquiana en el pabellón, huella que entiendo como clave tanto para esta representación republicana de Lorca en general, como para la que sigue formando parte del actual recuerdo del pabellón que se encuentra en la maqueta del Museo Reina Sofía: una vitrina dedicada al poeta dentro del Pabellón, un espacio único en la sede y visible en dos imágenes hechas por el fotógrafo François Kollar en 1937 (fig. 3). Curiosamente, a pesar de lo omnipresente que nos pueda parecer la imagen y el estudio de Lorca en la actualidad, este elemento permanente del pabellón es de hecho uno de los menos estudiados por la crítica especializada, la cual ha consagrado estudios brillantes a las obras de Picasso, Miró, Calder, Sánchez, a la política y la organización del pabellón, o al uso del fotomontaje, las actuaciones teatrales y el cine, por ejemplo³. En lo que respecta a la vitrina de Lorca, si se menciona, es para hacer apenas una breve descripción (incluso a veces parcial) de sus elementos. Tal vez este vacío se deba a la aparente sencillez de la pieza o al hecho de que para nosotros, tan acostumbrados hoy a la equivalencia «imagen de Lorca»/memoria, nos parece simplemente un homenaje más al poeta. En cualquier caso, en la medida en que fue mucho más que una imagen, el recuerdo de Lorca en el Pabellón del 37 está por todavía construirse.

Dados los límites de un ensayo, no podemos tratar, pero sí queremos reconocer, el hecho de que esta representación lorquiana y el Pabellón mismo forman parte de un tejido mucho más denso de exposiciones entre 1936-1939 hechas tanto por el gobierno republicano como por los rebeldes, exposiciones que respondieron a un amplio y complejo esfuerzo propagandístico de cada lado para lograr



Fig. 3. Vitrina dedicada a Lorca, planta baja del Pabellón de España. Con fotografía de Federico García Lorca y dos libros: *Romancero general de la Guerra de España* (1937) y *Llanto a Ignacio Sánchez Mejías* (1935). (Fotografía de François Kollar. © François Kollar – RMN. © Ministère de la culture – Médiathèque du Patrimoine / François Kollar / dist. RMN / Art Resource, NY).

³ Sobre los fotomontajes, ver en especial Mendelson (2005, 2009), Javier Ortíz-Echagüe (2006). Sobre el cine, ver por ejemplo el estudio de Alfonso Puyal (2015) y el panorama más general que se ofrece en Martín (1983: 198-200).

finés que cambiaban con sus particulares necesidades en momentos precisos⁴. En este sentido, el presente ensayo se ofrece como un primer paso en asentar algunas bases de lectura de la vitrina y expandir nuestra comprensión de esta otra importante pieza en el Pabellón y de esta forma contribuir a su continua recuperación. Para ello, propongo desnaturalizar nuestra mirada actual y sensibilizarla tanto a la construcción de este espacio lorquiano, como al momento y al contorno en que se produjo. Primero nos detendremos tanto en el Pabellón de 1937 como en representaciones contemporáneas de la muerte de Lorca, lo que nos permitirá considerar el homenaje en un contexto histórico más complejo para poder sugerir las diferentes formas en que estaba funcionando. Después, terminaremos analizando este espacio lorquiano en su ambiente inmediato dentro del pabellón. Propondré que la aparente sencillez del homenaje al poeta es ilusoria, y que debemos entenderlo como una compleja construcción oficial de memoria que posibilitó diversas apropiaciones del poeta que van desde lo simbólico nacional (Lorca como sinécdoque de las víctimas, de los intelectuales, como símbolo de la República), a lo más humano y particular, esto es, a los íntimos procesos personales del duelo.

El Pabellón de España en la Exposición Internacional de París (1937)

La Exposición Internacional de París se planteó como una celebración del arte y la tecnología modernos y, según Alix Trueba, se convirtió en «una de las [exposiciones] más completas y controvertidas de las celebradas en París y, quizás, de toda la historia de las exposiciones» en parte por la conflictiva situación social y política del momento (1987: 14) (fig. 4). La participación española se remonta hasta 1934 (Martín, 1983: 30), pero, debido al estallido de la guerra civil, la conceptualización del Pabellón cambió radicalmente entre 1934 y su inauguración oficial en julio del 37. Según Fernando Martín Martín, los propósitos iniciales del gobierno eran estrechar relaciones económicas y políticas con Francia (con la que había firmado un nuevo tratado económico), promover la valoración internacional del arte español y potenciar el turismo internacional en España (31). Con el comienzo de la guerra y el nuevo gobierno de Largo Caballero, la meta y la orientación del Pabellón dio un giro radical hacia lo político y la guerra misma. Esto se debió en gran parte al nombramiento por Caballero de Luis Araquistáin como embajador en París en septiembre del 36, con el encargo de «convencer a las potencias europeas para que financiaran la defensa de la República» (Mendelson, 2009: 10)⁵. Con el Pacto de No-Intervención, la ruptura de ese pacto por

⁴ Sobre este complejo tejido, ver por ejemplo el excelente estudio de Basilio (2013).

⁵ Sobre el rol de Araquistáin en la nueva dirección del proyecto del pabellón, ver en especial Martín (1983) y Alix Trueba (1987). Luis Araquistáin Quevedo fue escritor y político, además de director de las revistas *España* y *Leviatán*, y del periódico *Claridad*. Miembro del PSOE, participó en la redacción de la Constitución de la República en 1931 y formó parte de las Cortes Constitucionales de la República. Para 1936 y su

parte de Italia y Alemania, y el avance de la guerra, para febrero del 37, cuando se empezó realmente a planear el pabellón en términos concretos, pasó a ser concebido, como afirma Emilio Peral Vega,

como una forma efectiva de rentabilizar una imagen equilibrada de la República y exhibir la potencia de los intelectuales afectos a ella, con el objetivo último, y prioritario, de recabar la ayuda económica y militar de las potencias extranjeras que, a estas alturas, resultaba vital para albergar una mínima esperanza en la resolución favorable del conflicto. (2015: 23)

Buscando un término medio entre la creciente aprensión europea frente Stalin y la necesidad de Rusia como aliada para la República, Araquistáin hizo que el pabellón enfatizara «los aspectos liberales de la República, que incluían la defensa de la propiedad privada, el proyecto de una reforma industrial y agraria, programas educativos y la conservación de la diversidad cultural y artística española» (Mendelson, 2009: 11).

Al nombrarse a José Gaos, filósofo y rector de la Universidad de Madrid, como comisario general del pabellón en febrero del 1937, y a Josep Renau, Director de Bellas Artes, como miembro de la Junta de Relaciones Culturales –considerado hoy por los estudiosos como la fuerza máxima en la organización de los contenidos del pabellón–, la planificación, construcción y organización de todas las facetas del edificio se intensifica hasta su inauguración oficial el 12 de julio⁶. El pabellón contó con el apoyo y trabajo de intelectuales, artistas y profesionales de primer nivel: entre ellos, los arquitectos Luis Lacasa y Josep Lluís Sert; Pablo Picasso (*Guernica* y varias obras más); Joan Miró (*El payés catalán en rebeldía* y *Aidez L'Espagne*); Alberto Sánchez (*El pueblo español tiene un camino que conduce*

nombramiento como embajador a Francia, ya había servido como embajador a Alemania entre 1932 y 1933.

⁶ Entorno al trabajo decisivo de Renau en el Pabellón (tanto en organización, logística y diseño como en sus propios fotomontajes), véanse en particular los estudios de Mendelson (2005, 2009), Cabañas-Bravo (2007), y Alix Trueba (1987: 28-29). En cuanto a su probable papel central en la vitrina Lorca, habría que notar que no solo se responsabilizó de los fotomontajes de la sede, sino que, según los recuerdos de Sert, Renau también se ocupó de su instalación en el pabellón (Freedberg, vol. 1, 130-31). Para profundizar sobre la organización e implementación del pabellón, véase especialmente Alix Trueba (1987: 26-33). La inauguración oficial del pabellón gubernamental incluía la participación del nuevo embajador Ángel Ossorio y Gallardo, el presidente de la República francesa Albert Lebrun, el comisario general de la Exposición Internacional Edmund Labbé, el comisario general del pabellón José Gaos, la Primera Secretaria de la embajada española en París, Victoria Kent, y embajadores y ministros de otros gobiernos extranjeros, entre otras personalidades (Martín, 1983: 36). Aunque ocurrió el 12 de julio, el pabellón no se había terminado todavía, y se cerró después de la inauguración para abrirse al público más tarde. Véase, en este sentido, Basilio (2013: 97-99), en particular sobre la llegada tardía de los contenidos, algunos de los cuales todavía para el 21 de julio no estaban en el pabellón. Para contextualizar este enorme esfuerzo en plena guerra, hay que señalar que la inauguración de la Exposición en general sufrió atrasos y que, según Martín (1983: 52, nt. 43), aún para el 12 de julio, había siete pabellones más en la Exposición que todavía no se habían inaugurado.



Fig. 4. La Exposición Internacional de París (1937), desde el nuevo Palais de Chaillot.

a una estrella); Julio González (*La Montserrat*) y el personal encargado de la organización del pabellón; a ellos se unían Gaos como comisario general, José María Ucelai como comisario de la sección dedicada al País Vasco, Ventura Gassol como comisario de la sección dedicada a Cataluña, Hernando Viñes como secretario general, Max Aub como comisario adjunto en la Embajada Española en París, y los Agregados Culturales dentro de la Embajada en París, a saber: José Bergamín, Juan Larrea y Corpus Barga⁷.

⁷ Para una lista de participantes, empleados y organizadores del Pabellón, ver Martín (1983: 211-216). Cabe resaltar que muchos de los que participaron de alguna forma en el pabellón (desde su organización y diseño a la aportación de obras de arte) eran colegas, amigos o íntimos de Lorca. Además de los evidentes amigos-colaboradores como Bergamín, por ejemplo,

Durante esta época y particularmente desde principios del 37, hay una creciente conciencia de que se está lidiando una guerra discursiva o propagandística no solo entre nacionalistas y el gobierno, sino dentro del lado republicano en sí, y que el Gobierno está perdiendo esa lucha en el extranjero. Un ejemplo particularmente revelador de esto se encuentra en un documento interesantísimo que Peral Vega recientemente sacó a la luz. El destacado periodista comunista británico Andrew Rothstein, cumpliendo un encargo del Ministerio de Asuntos Exteriores en enero de 1937, sugiere una amplia serie de reformas para mejorar la propaganda de la República en el exterior y la necesidad urgente «for a *systematic spreading of the truth about the Republic*» (citado en Peral Vega, 2015: 20) para contraarrestar «the [...] kind of lying propaganda as now confronts [the] Spanish Republic» (18), todo esto con vistas a obtener ayuda internacional. Por una parte, Rothstein aboga por estas reformas como modo de luchar contra ciertas narrativas propagandísticas producidas dentro de la República y exportadas al exterior, por ejemplo, las del POUM, las cuales describe como «the most outrageous falsehoods about the struggle of the Spanish people, calculated to alienate the sympathy of the more advanced workers abroad» (17), lo cual también podría alejar a los posibles aliados que temen un movimiento revolucionario en España. Por otra parte, para Rothstein este nuevo esfuerzo sistemático propagandístico también resultaría en «exposure of the activities of the rebels and of their foreign Fascist patrons» (18). Su informe, pues, identifica la fallida maquinaria propagandística del Gobierno y la necesidad apremiante de crear la distribución sistemática de una voz unificada y creíble de la República en el extranjero. Esta guerra retórica que acompañaba y tenía relación dialéctica con la guerra militar surge una y otra vez como una preocupación central de la República en esta época, y es un factor crucial para el contexto en que interpretar el homenaje a Lorca en el Pabellón, como veremos más adelante⁸.

La preocupación por difundir «la verdad» oficial del gobierno republicano tuvo, entonces, una importancia central en el pabellón. Para proyectar una crucial unidad y estabilidad dentro de la República (combatiendo así la propaganda exterior y nacionalista sobre el supuesto caos político del gobierno), una comisión interministerial indicó que evitaría tanto obras que resaltaran divisiones políticas

hay otras amistades menos estudiadas como la que tuvo Lorca con uno de los arquitectos del pabellón, Lacasa, quien no solo era amigo del poeta desde hacía tiempo, sino que también colaboró con él en la proyectada escenificación de los títeres de Lorca en 1930 para la Sociedad de Cursos y Conferencias. Otra sería la de Sánchez, quien además de ser amigo suyo desde la Residencia, también había hecho decorados para Lorca en la primera época de la Barraca.

⁸ Se puede trazar esta preocupación a lo largo de los meses y muchos actos oficiales producidos para el exterior se derivan de ella. Véase, por ejemplo, el estudio de Basilio (2013) para otras exposiciones (tanto gubernamentales como nacionalistas) que se pueden interpretar dentro de este marco. Además, el II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, celebrado en 1937 en España y Francia de forma simultánea a la exposición de París, es otro evento apoyado (aunque no organizado) por el gobierno que se produce dentro de una conciencia plena de la urgente necesidad de posicionarse favorablemente dentro de esta guerra retórica sobre la verdad.

internas, como lenguaje o símbolos que se pudieran identificar con partidos o sindicatos particulares (citado en Martín, 1983: 35). Por otra parte, por imposición de las normas de la propia Exposición, no se podía denunciar a un país por su nombre, como se indica en las bases del Concurso que se publicaron en Valencia esa primavera para convocar la participación de artistas:

El carácter que debe tener la Sección Española de la Exposición debe alejar toda idea de representar una provocación para cualquier Gobierno que esté representado en París, con su respectivo Pabellón, pero puede y debe representar el momento presente y el esfuerzo maravilloso del pueblo español por defender su independencia y la causa de la paz en el mundo. En consecuencia, toda alusión a un Gobierno extranjero es de esperar sea eliminada, por ser esta una norma establecida con anterioridad por convenios internacionales y por no ser indispensables estas alusiones y símbolos para creación de obras revolucionarias de gran fuerza y gran calidad artística. (Citado en Alix Trueba, 1987: 29)

Evidentemente, esta regla complicó una contrapropaganda eficaz cuando se trataba de nombrar países extranjeros que mantenían en pie directa y materialmente la agresión nacionalista. Como consecuencia, el Pabellón de España denunciará y hablará siempre de los agresores sin poder especificar, por ejemplo, a Alemania o Italia. Testimoniará la injusticia y la experiencia traumática sin poder identificar abiertamente el *quién*, más allá de los nacionalistas *per se* o un abstracto fascismo internacional.

Dada la importancia del contexto físico de cualquier espacio escénico o museológico, quiero detenerme en la Exposición en términos físicos, como un espacio performativo. Como en otras exposiciones, la de París intentaba crear una sensación de «una vuelta al mundo» para el visitante (Martín, 1983: 24) y estaba pensada como un inmenso espacio espectacular (fig. 5). Como indica Martín, «es como si la metrópolis parisina en aquellos días se hubiese transformado en dos ciudades distintas, una la histórica y perenne, otra cosmopolita y efímera, caracterizada por la variedad de más de cuarenta y cuatro países representados [...]» (23). Además de los pabellones y sus espacios interiores, se diseñaron nuevos espacios exteriores y jardines, había actividades, espectáculos y servicios variados, teatro, radio y cine, altavoces que anunciaban las actividades de cada día, juegos de luz y agua, e incluso una luminotecnia y fuegos artificiales por la noche. (24). De especial importancia para nuestra lectura es el impresionante emplazamiento y diseño de los pabellones de Rusia y Alemania (fig. 6). Se comentó en la prensa del momento, y sigue fascinando hoy, la forma tan abierta y teatral en que los edificios monumentales de la Alemania Nazi, del arquitecto Albert Speer, y el de Rusia, de Boris Iofán, aparecían allí enfrentados de manera francamente agresiva, anticipando ominosamente la violencia que pronto se desataría. De hecho, como se sabe, fue el propio Speer quien indicó que había diseñado su edificio como un baluarte para «detener este asalto» del edificio ruso y su escultura dinámica de dos trabajadores que avanzaban, incorporando

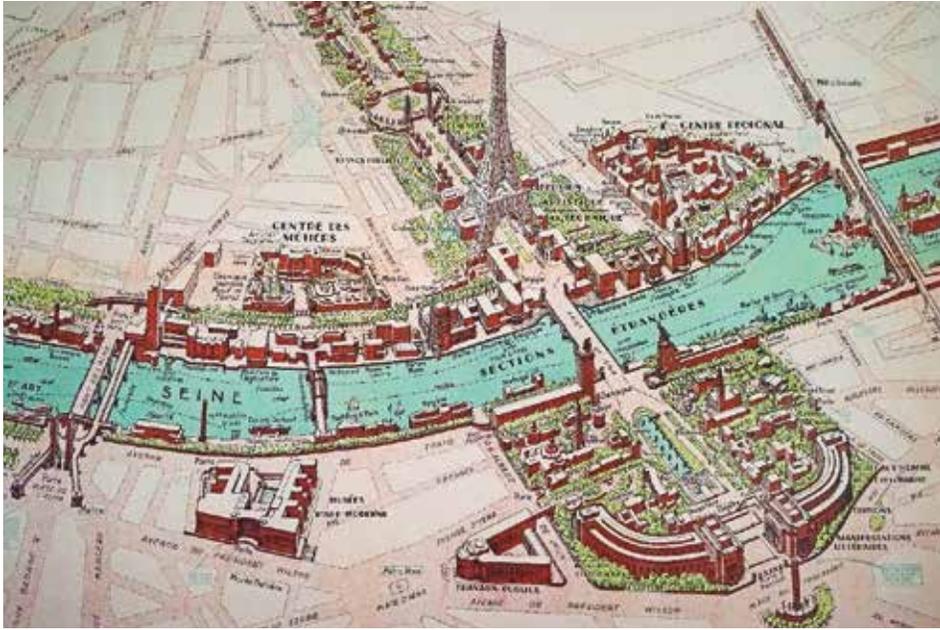


Fig. 5. Robert Delaunay, Mapa de la Exposición Internacional de París (1937), zona general del Trocadero.



Fig. 6. Vista general de la Exposición Internacional de París. Los pabellones de Rusia y Alemania enfrentados. El pabellón español está al lado del alemán. Postal de la Exposición (1937).

arriba del todo un gran águila que, en sus palabras, «medía con su mirada a la pareja soviética» (citado en Alix Trueba, 1987: 20) y, luego, colocando abajo los cuerpos colosales de la raza aria que hacían de contrapunto a la pareja rusa. Por otra parte, justo al otro lado del Sena, el pabellón italiano evocaba sueños y discursos imperiales fascistas por medio del estilo romano antiguo (21) e incluía



Fig. 7. Exterior del Pabellón de España en la Exposición Internacional de París (1937). La escultura de Alberto Sánchez está a la derecha y los fotomontajes rotativos están en la esquina del edificio. La entrada principal a la planta baja está cerrada con celosías. Foto de Roness-Ruan, cortesía de Arxiu Històric, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, de Barcelona.

una estatua ecuestre que parecía saludar al conjunto del pabellón alemán. Es pues evidente la trágica ironía de que el edificio español quedara a la sombra del de Alemania y del saludo italiano, solo unos meses después del desastre de Guernica y las masivas manifestaciones que la masacre provocó incluso en París⁹. A su vez, los interiores de los pabellones ruso y alemán igualmente simbolizaban su poder monumental y su competición tecnológica y artística. Abiertamente ostentosos y grandiosos, sus interiores parecían museos nacionales o palacios, monumentalizaciones del poder estatal.

El contraste entre estos pabellones vecinos y el español no podría ser más marcado en cuanto a escala, estilo y materiales, como indica Mendelson: «la

⁹ Hay que recordar que el 1 de mayo (Día Internacional del Trabajador) de 1937 en París, tan solo unos días después de la masacre de Guernica acaecida el 26 de abril se produjeron masivas manifestaciones contra la aniquilación del pueblo vasco. Sobre la evolución de la reacción internacional y los procesos en los tribunales en los días y meses después del bombardeo, véase Irujo (2015: 120-202). Para la representación cultural internacional de Guernica en esta época, véase en particular Cueto Asín (2017).



Fig. 8. La mitad de la planta baja del Pabellón de España: *Guernica* y la *Fuente de Mercurio*. El bar y el acceso al patio están a la izquierda de la imagen. A la derecha, la entrada, todavía cerrada al público. Fotografía de Henri Baranger. © 2019 Calder Foundation, New York / Artists Rights Society (ARS), New York. © 2019 Estate of Pablo Picasso / Artists Rights Society (ARS), New York. © Henri Baranger – RMN. © Ministère de la culture – Médiathèque du Patrimoine / Henri Baranger / dist. RMN / Art Resource, NY.

diferencia entre la arquitectura intimidatoria de Albert Speer y la modestia de la sede española resultaba patente para todos los visitantes de la muestra» (2009: 13) (fig. 7). Antes de entrar en el pabellón, y pasando al lado de la escultura de Alberto Sánchez *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*, el visitante ya tenía información sobre las reformas del Gobierno y los dolorosos acontecimientos de la guerra por medio de los fotomontajes de Renau, que evocaban noticieros y carteles que colgaban en las calles de España, particularmente en Madrid y Barcelona¹⁰. De allí, se entraba en la planta baja a un espacio exterior, diáfano y minimalista, donde en un extremo se exponía *Guernica* (fig. 8), y en el otro, la sección de publicaciones con libros, una colección rotativa de periódicos para comunicar los eventos más actuales de la guerra, y unas vitrinas con la imagen de Lorca, los grabados y el poema de Picasso *Sueño y*

¹⁰ Según Basilio (2013: 100, 121), los carteles que se exhibían en el espacio exterior tenían que rotarse cada 15 días para que las noticias fueran verdaderamente actuales para los visitantes, aunque no está claro que siempre se pudiera cumplir con esta periodización. Los fotomontajes exteriores se cambiaban también con el mismo fin.



Fig. 9. La otra mitad de la planta baja del Pabellón de España: Servicio de Publicaciones, librería y vitrinas que incluyen la vitrina lorquiana y *Sueño y mentira de Franco*. Fotografía de Roness-Ruan. España. Ministerio de Cultura y Deporte. Centro Documental de la Memoria Histórica, PS-FOTOGRAFÍAS, 42, 18A.

mentira de Franco, a los que añadían unas imágenes religiosas (fig. 9). Anclando la planta baja, la *Fuente de Mercurio* (o *Fuente de Almadén*) de Alexander Calder se ubicaba en el centro de todo¹¹. Este espacio, daba al otro lado, a un patio interior con escenario y toldo, con capacidad para acoger a unas 500 personas,

¹¹ Para más información sobre la inclusión espontánea de Alexander Calder, americano, dentro del pabellón español (y con una obra tan central en la sede), véase por ejemplo Martín (1983: 107-113) y Alix Trueba (1987: 96-99). Hay que señalar que se proyectó inicialmente que el pabellón incluyera una obra de Salvador Dalí, quien, según Renau mismo en 1981, por propio egoísmo de no ser el primer artista del pabellón (por encima de Picasso), quedó fuera de la Exposición al autoexcluirse (Cabañas Bravo, 2007). Según Carmen Antón (2002: 147), quien trabajó en el Pabellón, se rumoreó en la época que Dalí «exigía una pared enfrente y del mismo tamaño que la dedicada a Picasso», demanda que le fue negada por no poder modificar el diseño del Pabellón. Si fuera verdad, pues, la vitrina lorquiana se situó justo en la ubicación que Dalí exigía, probablemente sin saber qué se proyectaba para esa zona. En vísperas de entregar el presente ensayo a la imprenta, se ha publicado un artículo sobre el descubrimiento de una carta de Dalí a Sert que podría contribuir a contextualizar algo más esta inclusión fallida del pintor catalán. Ver Massot (2019). Le agradezco a Andrew A. Anderson su aportación generosa de este dato.

que incluso disponía de un bar en uno de sus extremos. En este patio abierto al *Guernica*, la *Fuente de Mercurio* y Lorca en particular, se ponían películas (como fue el caso de *Las Hurdes* de Luis Buñuel), se representaban obras de teatro y danza (incluido el homenaje a Lorca con fragmentos de *Así que pasen cinco años* que mencionamos), actos oficiales y recitales de poesía. Por norma de la Exposición, se tenían que respetar los árboles y, por eso, en el patio, en el mismísimo escenario, había un enorme árbol que tanto el toldo como el escenario rodeaban, creando una armonía entre naturaleza y edificio, y dando una sensación esencialmente natural al ambiente externo del patio. En suma, un espacio natural que provocaba impresiones como la de un periodista inglés para quien «el pabellón [...] concentra la atención [...] en su espacio interior, en contraposición de la ostentosa agresividad de los pabellones de Rusia y Alemania [...]» (citado en «Josep Lluís Sert y Luis Lacasa», 2010). De esta planta, se pasaba necesariamente y en vía única a la segunda, luego la primera, y por fin a la salida, controlando de esta forma el itinerario de sus muchos visitantes (que según Antón se calcularon en 3000 al día, muchos más que en otros pabellones con la excepción de Alemania y Rusia [2002: 152-53]), y por tanto, la estructura narrativa sobre la realidad del país¹². Como bien indica Mendelson, «se construyó a conciencia como un espacio modesto y acogedor, cuyo propósito era mostrar los horrores de la guerra a la par que hacer patentes el optimismo y la productividad incesante del Gobierno» (2009: 12). Sugeriría yo que la arquitectura misma escenificaba la victimización y el diferencial de poder en que se encontraba la República y que sus contenidos –tanto dentro como fuera– construían una visión de la España republicana como un país que intentaba sobrevivir, siendo atacado, sitiado, bombardeado, fusilado, en toda su productividad y humanidad; la representación de Lorca contribuía de forma clara a esta visión.

Antes de dejar la Exposición Internacional por un momento, hay que volver la vista hacia otro pabellón más en su recinto, el Pabellón Pontificio, que acogió una muestra hecha por los rebeldes, su única representación en el conjunto de la muestra. Creado y expuesto en un momento en que ciertos sectores de la propaganda internacional construían a los nacionalistas como defensores del catolicismo y el derecho al culto frente a una violencia anticlerical republicana, la muestra nacionalista participó de lo que Miriam Basilio ha descrito como «an ongoing propaganda battle waged by both sides, and the timing of its inclusion in the Vatican Pavilion was potentially detrimental to the Republic's efforts to present itself as a liberal democracy respectful of the right to worship» (2013: 176). Señala acertadamente Basilio que la muestra nacionalista movilizó una retórica artística y arquitectónica que pretendía legitimar su agresión, meta que sí ayudó a lograr respecto al Vaticano al jugar un rol en las relaciones diplomáticas que resultaron en el reconocimiento papal de Franco y los nacionalistas

¹² Véase Antón (2002: 152-153) sobre las colas diarias para entrar y los efectos de los muchos visitantes en el Pabellón, como lo fue la decisión de dividir la sección de publicaciones en dos plantas (baja y primera) para poder aliviar la circulación de los espectadores.

(174)¹³. La parte central del Pabellón Pontificio era un santuario en forma de cruz rodeado de altares votivos, los cuales, según la guía oficial hecha para los visitantes, habían sido donados «par divers pays étrangers» («Guide», 1937: 32), lo que inmediatamente situaba la muestra rebelde como representativa de España; se presentaba así como el «verdadero» estado español y legitimaba su particular visión de la guerra. El altar nacionalista tenía una ubicación preferente: céntrica entre otros altares, cercana y visible desde el centro del santuario (1937: 32). Consistió en solo un cuadro/mural grande de Josep María Sert (irónicamente, tío del arquitecto Josep Lluís Sert, autor del Pabellón español republicano), *La intercesión de Santa Teresa en la Guerra Civil* (también conocido como *Santa Teresa, embajadora del amor divino en España, ofrece a nuestro Sr. Jesucristo los mártires españoles de 1936*) que quedó enmarcado entre dos columnas unidas por una cortina hecha de yeso. El cuadro representa a Santa Teresa en una especie de colina con cruces (sugiriendo el Calvario), que actúa de intermediaria entre unas víctimas mitradas a su lado y un Cristo crucificado que baja desde el cielo, mientras unos espectadores asombrados miran el encuentro. En el trasfondo, Sert representó la Catedral de Vic, iglesia que contenía murales suyos que sufrieron destrozos durante la guerra. Basilio indica con razón que la comisión del cuadro para París y la inclusión de los elementos citados funcionó de cuatro formas cruciales desde el punto de vista propagandístico: como parte de un esfuerzo más amplio para contrarrestar las protestas internacionales contra el bombardeo del País Vasco y Guernica en la primavera del 37, para dibujar a los nacionalistas como mártires de la agresión republicana, para elidir el encarcelamiento y asesinato de clérigos fieles a la República a manos nacionalistas, y para presentar a los republicanos como destructores de la cultura y el patrimonio nacional (2013: 180-182). La preocupación que generó en el comisario del Pabellón español, José Gaos, y el nuevo embajador en París, Angel Ossorio y Gallardo (quien había reemplazado a Araquistáin con la reciente entrada de Negrín) es casi tangible en una carta que Ossorio le envió al Ministro de Estado, José Giral, informándole no solo de los contenidos de la muestra, sino de las repercusiones dañinas a nivel internacional que podría crear para la República¹⁴.

¹³ Miriam Basilio (2013: 174-182) es la estudiosa que más atención ha prestado a la muestra nacionalista en la Exposición del 37, y lo hace en el contexto de otras exposiciones. Resulta fundamental su estudio para profundizar en los detalles sobre la génesis y el contexto de la muestra, además de su excelente lectura del cuadro de Josep María Sert, la obra central entre las expuestas. Habría que decir que según los estudios archivísticos de Basilio, la legitimación del lado rebelde por parte del Vaticano ya había empezado antes y en el contexto de esta misma Exposición, al buscar dicho país la representación nacionalista en su pabellón bajo su identificación como «La España Católica» (y por lo tanto potencialmente verdadera). La muestra nacionalista pudo aprovecharse de esta oportunidad propagandística.

¹⁴ Carta citada en Basilio (2013: 209-210, nta. 4 y 11). Para el 8 de julio, el cuadro ya estaba completado como se aprecia en una carta de José María Quiñones de León al Cardenal Gomá el 8 de julio de 1937, donde el primero usa como términos intercambiables «España» y «la España Católica», y se apropia los dos conceptos como nacionalistas (Andrés-Gallego

Es decir, aunque fuera pequeña, la muestra nacionalista acogida por el Pabellón Pontificio estaba en pugna directa con aspectos principales del Pabellón de la República y, como veremos, Lorca también formó parte de ese diálogo conflictivo.

Representaciones contemporáneas de la muerte de Lorca

Un contexto imprescindible para nuestra lectura del homenaje a Lorca en el Pabellón de España son las representaciones de su muerte que *ya* estaban en circulación desde finales de agosto del 36, los debates que crearon y las controversias que presentaban. Producidas por ambos lados de la contienda, de formas y contenidos muy variados, estas construcciones nos ayudan a situar mejor lo que al final fue una representación *más* de la muerte de Lorca, aunque esta vez sí, una representación oficialmente sancionada y proyectada internacionalmente por el gobierno de la República en un momento de especial urgencia para su supervivencia. De esta manera, nos ayudan a entender de forma más compleja su propia intervención en el diálogo internacional sobre la muerte del poeta en estos mismos meses.

En su libro, *El asesinato de García Lorca*, Ian Gibson detalla la aparición y evolución de las noticias sobre la muerte del escritor, empezando el 30 de agosto de 1936 con la publicación en el lado republicano del artículo «¿Ha sido asesinado García Lorca?» en *Diario de Albacete*, el cual describe rumores llegados desde Granada que aún estaban por confirmar¹⁵. En fechas tan tempranas de la contienda, casi todo está en duda: si murió y, de ser así, dónde (no estaba claro si en Córdoba, Granada o Guadix), cuándo, quién lo había hecho y por qué. Quiero subrayar que estas mismas preguntas esenciales sobre el evento original aparecerán en diferentes permutaciones y combinaciones a lo largo del tiempo –en algunos casos hasta hoy– no solo como incógnitas difíciles de resolver, sino como estrategias discursivas usadas para diferentes fines. Por ejemplo, Gibson mismo apunta acertadamente a la forma en que en los primeros meses, cuando la prensa republicana parecía empezar a aceptar la noticia de la muerte como verídica (aunque sin poder confirmar sus datos) y a denunciar el acto, se empezaron a publicar artículos en el lado rebelde que confundían a propósito con el fin de evadir la culpabilidad que ya empezaba a perjudicarles internacionalmente. Para gran indignación del lado republicano (conocidos o no de Lorca) muchos artículos en el lado nacionalista acusaban, implícita o explícitamente, a los mismos

y Pazos, 2009: 379). Aun así, el altar no se inauguró hasta el 15 de octubre, día de Santa Teresa de Ávila, para enfatizar aún más la iconografía de la santa. Para una lista parcial de los asistentes a la inauguración y unos fragmentos de los discursos pronunciados, véase Basilio (2013: 178-179).

¹⁵ Véase Gibson (2005), particularmente pp. 323-381. Aunque de aproximación más panorámica, ver también su biografía ya icónica (Gibson, 1987).

republicanos de matarlo¹⁶. Analizando más a fondo estos artículos de prensa desde septiembre 1936 hasta finales de 1937, podemos afirmar aún más: estrategias discursivas, incluso elementos discursivos propiamente del periodismo, que, por una parte, confundían en lo más básico del hecho (si murió, dónde, cómo, a manos de quién, por qué) y, por otra parte, intentaban retóricamente producir un discurso que parecía verídico para así controlar «la verdad» del asunto. Dentro de un discurso periodístico supuestamente objetivo y para hacer creíble el asesinato republicano de Lorca, a veces los reportajes o anuncios inventaban contextos para su muerte que implicaban una agresión republicana, por ejemplo, la supuesta toma republicana de unas emisoras en Barcelona donde aseguraban que Lorca tenía que dar un recital que no llegó a producirse; tergiversaban testimonios ya en circulación que pudieran atestiguar la muerte; añadían a sus relatos inventados datos concretos o que estaban difundiéndose –tal el caso de fechas específicas–, o directamente falsos, por ejemplo informan del (inventado) reconocimiento del cadáver de Lorca en Madrid; y fingían emitir su noticia desde (y/o localizaban su fuente en) Barcelona, Madrid y París, una cartografía clara del apoyo republicano y, por tanto, en apariencia fiable para hablar del poeta y poder acusar a los mismos republicanos del asesinato¹⁷.

Al final, bajo las reacciones a la muerte de Lorca en ambos lados (y yo diría casi todas las que he estudiado de esta época temprana) está la preocupación latente por la idea de «verdad», pero no tanto por «verdad absoluta» sino de modo más urgente por *quién controla* la verdad. Es decir, en dialéctica con la guerra militar, existe una guerra discursiva, una lucha por la *representación*, una competición por el *peso* relativo del discurso en su capacidad de *poder construir la verdad* y generar lo que Michel Foucault llamó «efectos de verdad». Quien pudiera mejor crear el *efecto* de la verdad retórica, artística, política, así como de una forma estratégica para *rebatir* a los del otro lado, *controlaría* la percepción de la realidad tanto dentro de España, como en el extranjero, donde de forma acuciante se buscaba legitimarse en pro de ayuda económica, cultural y política para ganar la guerra. Recordemos las palabras del periodista británico Rothstein, quien aconsejaba al gobierno republicano en enero de 1937 la producción y diseminación sistemática de una verdad oficial, particularmente en el extranjero. Esta misma preocupación es palpable en el famoso II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas, celebrado en plena guerra entre Valencia, Madrid, Barcelona y París,

¹⁶ Véanse, por ejemplo, los siguientes artículos, también reproducidos en Gibson (2005: 336-39): «Emisoras intervenidas por los rojos» y «Ya se matan entre ellos. ¿Ha sido asesinado Federico García Lorca?», los dos del 10 de septiembre aparecidos en Huelva (*La Provincia y Odiel*, respectivamente); «En Barcelona ha sido fusilado el poeta Federico García Lorca» (19 sept., *Diario de Huelva*); «En Barcelona. Federico García Lorca, fusilado. Otros fusilamientos» (19 sept., *La Provincia*); «García Lorca ha sido fusilado» (19 sept., *Diario de Burgos*); y «El poeta García Lorca fue fusilado con los obreros» (21 sept., *El Castellano* [Burgos]). Para citar estos textos, nos remitimos a las transcripciones de Gibson.

¹⁷ Para ver ejemplos de estas tácticas, véanse los artículos mencionados en la nota anterior y citados en Gibson (2005: 323-381).

y respaldado por el gobierno republicano, en fecha coincidente con la inauguración del Pabellón en París¹⁸. La organización del congreso facilitó situaciones en que los congresistas internacionales pudieran estar en contacto con la realidad de la guerra, potenciando así su posibilidad de atestiguar persuasivamente la defensa de la República para conseguir ayuda externa: alternaron entre sedes por necesidad, pero eso también permitió ver la vida y la gente de ciudades diferentes (incluso sufriendo bombardeos) y estar en contacto de forma espontánea con gente que había sufrido por la guerra; asimismo, se programaron funciones culturales que resaltaban tanto el sufrimiento de la guerra como la determinación del pueblo español para luchar y defenderse. En su inauguración del Congreso el 4 de julio en Valencia, el mismo Negrín enfatizó el rol de testigos que jugarían los congresistas: «Yo no quiero preveniros, no quiero llevar prejuicio alguno a vuestro ánimo; prefiero que examinéis vosotros mismos las cosas que vais a ver. Sin embargo, siempre puede ser útil para vosotros que traiga el tema a vuestra consideración y os exponga algunos de los hechos que han tenido su desarrollo en España» (discurso completo en Schneider, 1987: 15). Incluso las cuatro obras con las que el congreso obsequió a cada invitado enfatizaban tanto la necesidad de informar a los conferenciantes de la realidad republicana para que ellos a su vez la atestiguaran al terminar el congreso, como la veracidad de su propio discurso sobre esa realidad: *Crónica General de la Guerra Civil*, enmarcada dentro del ámbito de lo periodístico no solo en nombre y presentación (en su prólogo, María Teresa León localiza su valor en ser «documento» testimonial y no «invención» (1937: [s.p.]), amén de su propia apariencia al usar fotos de estilo periodístico en la cubierta e imágenes de periódicos en la contraportada); el *Romancero General de la Guerra de España* (presentado en su prólogo por Rodríguez Moñino como una especie de testimonio literario de la contienda; se trata de un texto que formaría parte de la vitrina lorquiana en el Pabellón); *Poetas en la España Leal* (texto que tenía el fin de documentar/mostrar la actividad actual y continuada de los poetas fieles a la República), y el *Homenaje al poeta Federico García Lorca* (una denuncia emotiva de su asesinato que también reclamaba el conocimiento íntimo del poeta y su obra). Los propios congresistas eran más que conscientes de su propia necesidad de una versión republicana de la realidad, como se puede ver desde el primer día en el ejemplo de Malcolm Cowley (EEUU), quien, después de lamentar la gran eficacia de la propaganda franquista en Estados Unidos, reclamó encarecidamente la versión republicana:

¹⁸ Dados los límites del ensayo, no podemos entrar a fondo en los temas abordados en el II Congreso sobre la guerra, ni comentar las distintas representaciones de Lorca que se produjeron allí. Sin embargo, quisiera subrayar que generalmente estas compartían los mismos aspectos que identificamos en esta sección y que también tenían una relación estrecha con la representación de Lorca en el Pabellón que estaba a punto de inaugurarse en París. Sobre el II Congreso y sus discursos completos, véanse en particular Aznar Soler (1987, 2007), Schneider (1987), Aznar Soler y Schneider (1987), Salvador Salvador (1987), y la publicación de actas parciales en *Hora de España* (Vol. VIII, agosto 1937) y *Nueva Cultura* (Año III, n.º. 4-5, junio-julio 1937).

el mensaje que traigo de los Estados Unidos no es tanto una ‘oferta’ de ayuda como una ‘petición’ de ayuda. Escritores españoles, compañeros españoles: os ruego que nos habléis de vuestras propias luchas, de lo que habéis hecho en el frente y en la retaguardia, de cómo habéis contribuido para levantar la moral y a construir una nueva sociedad, mientras continuabais escribiendo poemas [...]. (1937: 45)

Como bien señala Luis Mario Schneider (1987) con frecuencia en su resumen cronológico de los eventos y actos del II Congreso, los ponentes enfatizaron continuamente su papel en el extranjero como testigos de lo vivido, a veces directamente incitando a sus compañeros a cumplirlo como un deber, como es el caso, por ejemplo, de André Chamson (Francia): «que despierten y digan al mundo que la verdad y la justicia están con vosotros» (1937: 59). Por otra parte, Chamson mismo explica que desea «la fuerza suficiente para pronunciar un testimonio tan resonante, unido a los de todos mis camaradas, que mañana, en todas las ciudades del mundo que están aún en seguridad [...] no haya una sola mujer ni un solo hombre que no deje de sentir que sube, desde el fondo de su corazón, un gran angustia», y que esa angustia «se transforme en voluntad» (59). De esta forma Chamson subraya la idea general expresada en el Congreso de que para crear credibilidad y voluntad, y con ello conseguir el apoyo internacional, no se puede solo informar, sino que hay que *convencer* al oyente. La producción de una retórica creíble en torno a los hechos tenía que ser acompañada por una inversión emocional, como indicó también Léon Moussignac (Francia): «no teníamos necesidad de venir aquí para comprender. Somos los que desde primera hora hemos comprendido lo que Madrid heroico representa [...]. Pero si no teníamos necesidad de comprender, teníamos necesidad de sentir» (citado en Schneider, 1987: 95).

Solo dentro de este marco contemporáneo sobre la lucha apremiante por la representación y el lugar de la emoción en ella se puede entender la inaudita respuesta del republicano Antonio Sánchez-Barbudo en su artículo, «La muerte de García Lorca comentada por sus asesinos» –publicado en mayo del 1937 en *Hora de España*–, al artículo de Luis Hurtado Álvarez, «A la España imperial le han asesinado su mejor poeta», publicado en marzo de 1937 en el periódico *Unidad* de San Sebastián y reimpresso en Antequera y Segovia en las semanas siguientes¹⁹. Gibson presentó esta interacción singular (2005: 344-347) y más recientemente Noël Valis (2014: 268-271) la ha comentado de forma interesante. Sin embargo, me parece que lo que late en su fondo está todavía por señalar: 1) las dinámicas que subyacen en estas intervenciones, las estrategias retóricas y políticas que cons-

¹⁹ El artículo de Hurtado apareció en *Unidad* (San Sebastián) el 11 de marzo de 1937 y fue reimpresso en *Antorcha* (Antequera) el 28 de marzo y poco después en *La Falange* (Segovia) el 2 de abril. Es de preguntarse si la reacción de Sánchez Barbudo (publicada en mayo) no fue solo por el artículo en sí sino también por su repetida difusión en pocas semanas. Para el texto de Hurtado, me remito a la transcripción de Gibson (2005: 344-347).

tantamente activa cada uno para intentar crear efectos de verdad y poder reclamar algo en particular, y 2) que la preocupación de cada uno tendría menos que ver con a quién pertenece Lorca, como sugiere Valis (267), y más con quién puede mejor posicionarse para reclamar una noción de verdad absoluta, por una parte, y, por otra y en relación dialéctica, quién tiene el derecho al duelo. En su «respuesta», Sánchez-Barbudo se indigna frente el «homenaje» de Hurtado que se apropia de Lorca y lo glorifica como héroe falangista. Sin embargo, no expresa su indignación corrigiendo la versión ofrecida por Hurtado, sus «intencionados errores» (1937: 71), sino llevando a cabo lo que interpreto como una deconstrucción del texto de Hurtado y la manera en que se autoasigna el poder de establecer cualquier tipo de verdad sobre Lorca. A su vez, Sánchez Barbudo se posiciona como mayor autoridad en varios campos: por ejemplo, conocimiento ideológico del propio falangismo («torpe demagogia [de Hurtado]», «Con el procedimiento usado [...] podríamos convertir inmediatamente en fascista al mismo Lenin» [71]); conocimiento analítico (revela contradicciones en la lógica de Hurtado y expone su estilo lírico grandilocuente como un discurso doblemente agresivo y violento); y conocimiento personal de Lorca (asociándose con los «verdaderos e íntimos amigos del poeta» para quienes Hurtado es «desconocido» [72]). Es de notar que el momento de aparente mayor frustración de Sánchez-Barbudo se sitúa en la protesta del poema de Antonio Machado, «El crimen fue en Granada», publicado el 17 octubre de 1936 y para la primavera del 37 ya muy difundido. Imagina el poema escrito en el momento inicial del dolor de Machado («al enterarse de su muerte» [72]) e, incrédulo, critica su uso cínico como arma retórica para legitimarse: «Es un lamento, es una maldición a los asesinos; pero los asesinos cogen estas palabras de dolor auténtico, este verso del célebre poeta, y lo utilizan sin remordimientos» (72). El repetido contraste entre un dolor auténtico y un dolor fingido que lo usa como máscara (sus «lágrimas de cocodrilo» [72]), expone la dialéctica asumida entre duelo y legitimidad/verdad: quien muestra dolor puede reclamar la verdad, quien dice la verdad tiene derecho al dolor. La cuestión de emoción es crucial aquí. De hecho, creo que parte fundamental del problema para Sánchez-Barbudo y otros muchos es que el texto de Hurtado sea justamente un *homenaje* a Lorca, género que normalmente asume ciertos hechos y, como estrategia esencial, activa la emoción. Hurtado retrata su emotiva búsqueda del poeta —ya muerto— en las librerías (como si el texto fuera un sustituto de la persona), reclama amistad íntima con Lorca y con ello el derecho de llorarle personalmente, lo cual a su vez le da la autoridad de reclamar a Lorca políticamente como falangista e incluso como monumento al futuro de la Falange, separándolo así de la República y su causa. Subrayando su condición de íntimo y falangista comprometido, enfatiza la verdad de su certeza de que los nacionalistas no son los asesinos, implicando que lo han sido los republicanos. Por fin, borra la violencia sufrida por Lorca, retratándola con eufemismos poéticos y naturalizando su muerte como algo simplemente destinado a pasar porque *ellos* no le comprendieron como él y la misma Falange lo habían hecho. La respuesta de Sánchez Barbudo no solo ataca esta cadena de auto-legitimación, sino que resalta la doble agresión que efectúa: la combinación del uso tergiversado del dolor auténtico del otro y el

empleo de eufemismos sobre su muerte no solo borran la violencia, la muerte y el crimen, sino que también asaltan la profundidad y autenticidad del dolor, y su expresión en el duelo.

Digo que la respuesta de Sánchez Barbudo es inaudita en sí porque pocas veces se lee un rebatir tan directo de la «verdad» del otro lado. Estudiados más a fondo, los dos artículos son paradigmáticos de una serie de cuestiones que surgen en la gran mayoría de las representaciones de la muerte de Lorca en esta época: a saber 1) que lo que está en juego no es simplemente la verdad sobre la muerte, sino *el propio poder de generar creencia*; 2) que también está en juego *quién* puede llorar la muerte de Lorca (a quién pertenece, quién puede sentir dolor o emoción frente a su pérdida) y *cómo* se le puede llorar (esto es, cuáles son las formas apropiadas de hablar de su muerte, de evocarlo, de reclamar conocimiento de él); 3) que para algunos, la pérdida de Lorca todavía se siente como un auténtico dolor profundamente personal; y 4) que los textos lorquianos sirven como sustituto del cuerpo y persona del poeta (esto es, que en ausencia de Lorca, se le puede encontrar en sus textos)²⁰. Al final, lo que parece provocar tanta indignación es que el artículo de Hurtado combina de manera especial una retórica que autoriza su versión como la verdad absoluta, con el uso de una emoción profunda y produciendo un cortocircuito en los procesos de duelo, particularmente en lo que se percibe como el uso inapropiado y ofensivo del muerto (en este caso, como indica Sánchez-Barbudo, cínicamente «glorifica[ndo] a sus víctimas, cuando creen que esto conviene a sus intereses o los intereses de sus amos» [71]).

En las representaciones de la muerte de Lorca, esta tensión sobre el problemático uso y representación del muerto no solo se manifiesta como pugna entre republicanos y nacionalistas, sino también como tema de conflicto dentro de cada lado. Por ejemplo, como Valis indica, a causa de su «homenaje» al poeta, Hurtado fue acusado de difamación del «Ejército de España» por el gobierno militar de Antequera solo dos semanas después de su publicación (2014: 270). Sin embargo, centrándome aquí en el uso de Lorca por simpatizantes de la República en España y en el extranjero, creo importante plantear la existencia de una tensión o conflicto más amplio. Esto es, por una parte, hubo múltiples representaciones de Lorca y su muerte en términos simbólicos que no nos sorprenden hoy: como héroe, mártir y gloria de la República, como símbolo del pueblo, de la poesía, de la cultura, etc. Vaciado de su persona y circunstancias «reales», su imagen se prestó fácilmente y de formas variadas a la causa republicana y la denuncia contra los rebeldes tanto en esta época temprana como posteriormente. Simultáneamente, no obstante, hubo otra tendencia generalmente opuesta a esta: homenajes marcadamente personales que expresaban el dolor íntimo por su muerte, algunos de los

²⁰ Esta conceptualización del texto como sustituto corporal para Lorca estaba en operación ya en esa época y sigue en pie en la actualidad sobre todo en contextos del duelo y la pérdida. Véase mi estudio (2005) sobre los años 70 y 80 cuando se ve una intensificación de esta conexión cuerpo/cuerpo en discursos culturales y académicos relativos a Lorca.

cuales también explícitamente lamentaban el uso de Lorca como símbolo y la despersonalización que ese uso simbólico suponía y perpetuaba. Un ejemplo de esta tendencia y la necesidad de construir una memoria íntima y personal es el conocido homenaje de Emilio Prados, «Estancia en la muerte con Federico García Lorca», publicado en Valencia en *Hora de España* en julio de 1937, coincidiendo con las inauguraciones del Pabellón en París y del II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, evento que fue organizado en parte por Prados mismo. En este homenaje poético de Prados, solo parte de la pérdida es por la muerte física de Lorca; una parte significativa del duelo se debe a que el hablante no encuentra a la persona Lorca en las representaciones que le glorifican. En II, «Busca», la típica búsqueda del muerto en este género se complica no solo por su estado, sino porque su persona también está ausente en la retórica que lo recuerda: «Tu muerte me repiten; el nombre de tu ausencia, / y apenas si detienen su voz por conocerte» (vv. 1-2); «la palabra construye la rosa de tus glorias, / sin conocer apenas el color de tu mano» (vv.7-8); y «Los que no te conocen me llevan a tu alcance; / los que nunca supieron que tu sangre gemía./ Me repiten tu muerte los que no te conocen» (vv. 25-27). En III, «Encuentro», para reunirse con el poeta, el hablante tiene que construir un espacio imaginado tan «interior» que Lorca está dentro del mismo tejido corporal del hablante, «mientras fuera te cantan los que no te conocen» (v.16). Al final del poema, es solo imaginándose muerto con Lorca y ocupando ese mundo marcadamente resguardado del exterior como el hablante puede protegerse tanto del olvido del amigo, por su ausencia vital, como de las representaciones simbólicas que dolorosamente borran su realidad humana.

En septiembre de 1937, unos meses más tarde y dos meses antes del cierre del Pabellón y la Exposición Internacional, Luis Cernuda reseña en *Hora de España* una edición del *Romancero gitano* publicada en homenaje al poeta, un esfuerzo que Cernuda imagina como una «empresa de traer al pueblo ante un poeta [...] para que así se reconozca y aprenda a estimarse» (1937: 68), curiosamente configurando la lectura de muchos ejemplares a la inversa, como si fuera una procesión funeral en que una multitud pasa frente a un cuerpo (aquí, un texto) uno por uno para conocer o reconocerlo, equivalencia texto/persona que Cernuda repite al final de su reseña cuando incita a los lectores a que lo busquen en «sus originales, que es como buscarle a él mismo.» (68) En vez de elaborar un duelo en torno a una absorción física del poeta como en «Estancia en la muerte», Cernuda evoca un proceso de duelo que lo textualiza para poder exteriorizarlo y reconocerlo²¹. Al cerrar su reseña, Cernuda parece defenderse de las críticas que algunos amigos personales de Lorca habían recibido por rechazar, de alguna forma, el uso simbólico del poeta e intentar limitar la representación y el entendimiento del poeta

²¹ Ver mi comentario anterior sobre la textualización del cuerpo de Lorca, particularmente con respecto a su muerte y procesos de duelo. Cernuda repite esta textualización lorquiana de forma levemente diferente un mes antes en otro texto interesante: su reseña de *Poetas en la España leal*. Véase Cernuda (1937b: 74).

después de su muerte: «No quiero, en todo caso, que aparezcamos sus amigos como deseosos de limitar su vida y su genio a nuestro ambiente. Al contrario, solo he tratado, al ver como aquí o allá, en el periódico, en la conversación, en el libro, se trazan límites caprichosamente a su personalidad sin conocerla, solo he tratado de decir que era más, mucho más» (69) En vez de rechazar un uso simbólico del poeta, Cernuda sugiere que su problema es la limitación y desfiguración del poeta como persona por gente afín a la república, toda la cual legítima, sin derecho, su uso reclamando y construyendo un falso conocimiento personal. Los textos de Prados y Cernuda son solo dos ejemplos de la expresión de la necesidad de un proceso memorial más personal, íntimo o humano, menos simbólico, o en su defecto, una construcción de memoria que se abriera a los dos tipos de interacción e identificación.

El espacio lorquiano en el Pabellón español del 37

Con todo esto en mente, regresamos ahora al espacio lorquiano en el Pabellón del 37 (véase fig. 3). Jordana Mendelson ha afirmado acertadamente que la sede «se convirtió en el escaparate más visible y más ampliamente publicitado del papel que la República española otorgaba al arte como arma política» (2009: 8). Me parece claro que Lorca formó parte importante de este escaparate oficial y que esta intervención particular del Gobierno en la construcción en marcha sobre la figura del poeta y su muerte resultó ser una toma de posición en múltiples niveles y con proyección internacional. Aunque a primera vista el espacio que se le dedicó pueda parecer sencillo si se compara con otros usos de la fotografía en el edificio, como por ejemplo los fotomontajes dedicados a la mujer moderna o las Misiones Pedagógicas, quiero centrarme aquí en el carácter compuesto de la escena: la foto es dominante, pero está yuxtapuesta con otros elementos (cristal, libros y palabras) que están en relación dialéctica con aquella. El dinamismo que Mendelson interpreta en el uso de la fotografía y la cuidadosa yuxtaposición de materiales en todo el pabellón (25), también enmarca esta escena lorquiana. El espacio dedicado a Lorca se debe interpretar, además, en relación dialéctica con el resto del pabellón y, en particular, con los otros materiales de la planta baja que lo acompañan de forma más cercana: la sección de publicaciones; el grabado y el poema de Picasso *Sueño y mentira de Franco*; el *Guernica* y «La victoria de Guernica», poema de Paul Eluard que acompañaba el cuadro, y la *Fuente de Almadén* de Alexander Calder. Resaltando tanto estas relaciones como el tejido histórico, político y artístico de la vitrina, en las páginas siguientes ofreceré un análisis de las que considero algunas de las formas más destacables en que funcionaba este homenaje oficial a Lorca²².

²² Por la extensión limitada de este estudio, nos centraremos solo en la primera planta, aunque la vitrina lorquiana y otros materiales de la planta baja están en diálogo también con materiales ubicados en otras plantas del Pabellón.

Primero, propongo que esta vitrina funciona como una especie de noticiero sobre la muerte del poeta en el contexto de las confusiones y mentiras propagadas por los nacionalistas tanto dentro como fuera de España sobre su muerte; esto es, como un relato periodístico del asesinato en tanto respuesta oficial y «legítima» a las narrativas nacionalistas sobre la muerte, que a su vez legitimaba la relación del gobierno con Lorca y promovía la causa de conseguir ayuda extranjera. Al entrar en el recinto del Pabellón, como hemos comentado, el visitante ya estaba expuesto a fotomontajes en su exterior sobre reformas republicanas y hechos actuales de la guerra (algunos de los cuales usaban imágenes periodísticas), fotomontajes que funcionaban de forma «semejante a una página de periódico gigante» (Martín, 1983: 73). Ya dentro, esas resonancias periodísticas siguen en toda la planta baja. Se ha comentado ampliamente que los colores en el *Guernica* son una evocación de los periódicos recientes que llevaban la noticia de la masacre, y a su vez, se ha leído *Sueño y mentira de Franco* dentro de la tradición de noticieros gráficos como las aleluyas, las cuales también se popularizaron durante la guerra²³. En su sugerente artículo, «Efectos seriales» (2011), Miriam Basilio ha mostrado cómo los grabados en *Sueño y mentira de Franco* encarnan una parodia visual durísima de la propaganda nacionalista y las atrocidades que se estaban cometiendo, y el poema picassiano que acompañaba a los grabados «noticieros» denunciaba de forma más directa la hábil retórica mentirosa de Franco, quien tiene «la boca llena de la jalea de chinches de sus palabras», en su «arte de mal tejer y teñir nubes» (Picasso, 1937: 363). Los dos atacan de forma diferente la maquinaria nacionalista. El *Romancero de la Guerra de España*, que descansa en frente de la imagen del poeta, también conlleva el relato de los eventos de la guerra y se concibió, según su prologuista Rodríguez Moñino, como un testimonio de guerra, un testimonio en parte de la actividad de los intelectuales en la guerra, y un testimonio «auténtico» de la supervivencia del verso popular del romance (1937: 9-10). Igual a los fotomontajes y carteles que el visitante veía justo antes de entrar en la planta baja, la sección de publicaciones adyacente a la vitrina lorquiana literalmente contenía periódicos que el personal actualizaba con frecuencia para poder mantener al público visitante al tanto de lo que pasaba en España. Arropada por discursos periodísticos, la vitrina misma se convierte en un artículo de periódico: el retrato fotográfico aparentemente directo de Lorca, estilo típico de los retratos de periódico, es acompañado por un texto en mayúsculas que ahora se lee como titular y subtítulo concisos de un artículo, «Federico García Lorca/Poète fusillé à Grenade». Recordemos la necesidad apremiante de la República de contar y proyectar de forma creíble y sistemática lo ocurrido en España desde su perspectiva. Aquí, dentro de un discurso periodístico que evoca nociones de objetividad y por tanto de legitimidad, se afirman de forma contundente elementos cruciales de su muerte que desde el año anterior el lado nacionalista había tergiversado. A saber: el qué y el cómo – fue matado (no sigue vivo) y lo fue por fusilamiento (no por «puña-

²³ Para la conexión con las aleluyas, véase Haro y Soto (2011).

les», ni por accidente, ni por los «violines de la gloria», ejemplos de lo que se afirmaba en la prensa nacionalista); el dónde: que fue en Granada (no en Madrid, ni Barcelona, ni en Córdoba, como también acusaba la prensa nacionalista); y el quién, por lo menos en términos generales. Esto último no se indica directamente, pero está implícito mediante su inclusión en el pabellón gubernamental y por medio de su relación dialéctica con la Fuente de Calder y el *Guernica* que implican al fascismo internacional (y mayormente a Italia y Alemania, como analizaré enseguida), y también principalmente con *Sueño y mentira de Franco*. Situados inmediatamente a su lado en la vitrina con un título que identifica abiertamente a Franco, los poemas y viñetas de *Sueño y mentira* informan como aleluyas de su bestialidad, resaltando imágenes de la muerte (de la poesía/el arte, de la cultura, del país y de individuos), el desmembramiento y el dolor individuales que ha perpetrado en una absurda fantasía sobre la salvación de una España inventada por él mismo²⁴. Lo que hoy nos parece evidente y por tanto no llamativo en los títulos y subtítulos de la vitrina, no lo era para muchos en ese entonces. En este sentido, la vitrina produce verdades sobre Lorca y junto con este anuncio de su muerte en el pabellón, el Gobierno se autolegitima y denuncia al agresor.

De forma similar, la mera inclusión de Lorca de esta forma facilita su uso como símbolo de la República y su causa. Como afirma Peral Vega, Renau entendía perfectamente «la rentabilidad propagandística que podía derivarse de los artistas republicanos con una contrastada nombradía exterior» (2015: 23). Al incluir a Lorca en la sede y al poder *informar* sobre los hechos, esencialmente denomina «uno de los *nuestros*» al más internacionalmente reconocido de los escritores españoles del momento²⁵. En este sentido es interesante el aspecto hagiográfico de la muestra en sí, con una vitrina similar a la que se usa para los altares religiosos y las reliquias de santos. Aquí, en lugar de velas u ofrendas obsequiadas por el visitante, se han colocado libros que establecen de antemano un andamiaje de devoción y comunión para el visitante (un *planctus* escrito por Lorca mismo, el *Llanto a Ignacio Sánchez Mejías*, y un romancero dedicado a él, el *Romancero general de la Guerra de España*, textos ambos sobre los cuales volveremos). De la misma manera, en vez de reliquias o la pintura de un santo, tenemos una imagen fotográfica del que ahora parece «mártir» de la República. La vitrina completa donde se localiza Lorca enfatiza esta lectura hagiográfica por su composición en tres partes: al otro extremo de la vitrina se encuentra una imagen grande de quien parece una figura crística (Cristo mismo o algún santo) de estilo románico, formando así un tipo de equilibrio con Lorca para enmarcar la

²⁴ Para un estudio minucioso de *Sueño y mentira de Franco*, véase Haro y Soto (2011b).

²⁵ Aquí también recordamos la consternación internacional frente a la desaparición o muerte de Lorca, y en particular, el telegrama que en octubre de 1936 H.G. Wells, como Presidente del Pen Club de Londrés, le mandó a la autoridades militares en Granada pidiendo información sobre el destino de Lorca, al cual recibió una láconica respuesta del «Coronel Espinosa» alegando ignorancia en este asunto. Véase Gibson (2005: 342) para la reproducción del intercambio que se publicó en *El Sol* (Madrid).

destrucción causada por Franco en *Sueño y Mentira*. Mártir de la República, de la libertad, de la cultura y de la poesía, esta es una variación más de las representaciones simbólicas de Lorca que habían circulado desde septiembre del 36. Aquí, sin embargo, esta construcción también, en parte, responde de forma directa a los homenajes fascistas (particularmente falangistas) que tan rotundamente habían insistido en reclamarle como el poeta principal y mártir de la Falange²⁶. Por otra parte, esta representación hagiográfica de Lorca y su función en la vitrina completa estaría en pugna directa con el altar nacionalista en el Pabellón Pontificio y su representación de la República como anticristiana, destructora de la cultura y el patrimonio nacional, y asesina de mártires. En el contexto de la vitrina completa, cada mártir (Lorca, Cristo románico) denota a la vez religión y cultura, y con ello la vitrina denuncia la visión de la República como anticristiana y destructora de la cultura, revelando a Franco y los nacionalistas como tales. Además, en vez de un mártir anónimo estilizado como se presenta en el altar nacionalista, aquí la producción de una visión hagiográfica dentro del discurso periodístico de un Lorca-Cristo forja a un mártir «real», es decir, un individuo fotografiado, identificado y reconocible. En diálogo con el cuadro de los mártires hecho por Josep María Sert, a pesar de la emoción que podría provocar el estilo barroco, la fuerza de la «realidad» aquí enfatizaría el asesinato franquista o nacionalista de «mártires reales»²⁷.

Simultáneamente, la vitrina también funciona para evocar a Lorca como sinécdoque de todas las víctimas del fascismo internacional, particularmente en su relación con el *Guernica*, el poema de Eluard «La victoria de Guernica» y la *Fuente de Almadén*. Frente al *Guernica* y el poema y su representación de la masacre de individuos anónimos en un pueblo del País Vasco y de España, la vitrina se centra

²⁶ Por ejemplo, Hurtado, como hemos comentado, y Francisco Villena. Sobre el homenaje de Villena, «De una historia que vio la Alhambra» dedicado «A Federico García Lorca, en la inmortalidad imperial de su paraíso difícil», publicado el 3 de abril de 1937 en el periódico falangista *Amanecer*, véase Valis (2014: 271-275).

²⁷ Esta cuestión del estilo de la representación y su potencial didáctico con respecto al público posiciona la vitrina lorquiana también dentro de los conocidos debates contemporáneos sobre el mismo tema, aunque ahora en el contexto del mismo Pabellón de España. La cuestión sobre si el realismo social podría mejor instruir, formar, inspirar y crear conexiones con el pueblo o el lector/espectador no se inicia con la guerra, evidentemente, pero sí se debate con más urgencia durante esta y formó parte incluso de las decisiones sobre la selección y ubicación del contenido en el Pabellón. El caso más comentado es la propia inclusión de *Guernica* en la planta baja; algunos expresaban su deseo de que la obra de Picasso fuera sustituida, por demasiado abstracta, por otra de un estilo realista y de referencialidad más evidente, tal el caso de *Madrid 1937 (Aviones negros)* de Horacio Ferrer. Sobre este cuadro en particular y la propuesta de que reemplazara al *Guernica* en la planta baja, véase Basilio (2013, 100-108). En cuanto a la vitrina dentro de este contexto, el realismo de la fotografía lorquiana está en tensión directa (y tal vez complementaria) con la modernidad del cuadro picassiano que tenía justo en frente, y en este sentido subraya justamente la misma tensión que Basilio intenta revelar en su análisis del Pabellón no como un espacio de un mensaje unitario, como otros críticos suelen enfatizar, sino de tensiones y rupturas que encarnaban disputas del momento sobre el arte, la cultura y el estado (2013: 94-95).

en una víctima *identificable* por muchos, con su vida y su trabajo, y con ello pone en perspectiva humana la pérdida masiva de civiles, cada uno con su vida y su trabajo propios²⁸. El lugar central de la *Fuente de Almadén*, en medio de la planta baja, profundiza esta relación entre todos los elementos de la sala – tanto en los términos simbólicos que hemos analizado, como en términos metafóricos de Lorca como sinécdoque, una vida identificable que da proporción humana a la pérdida masiva de vidas representadas justo en frente del *Guernica* y su poema. La *Fuente* se refiere al brutal sitio nacionalista en Almadén con el propósito de controlar las famosas minas de mercurio de la región; se debilitaba así la situación económica del gobierno al perder esta exportación fundamental y se reforzaba la alianza con los nazis, a quienes habían prometido participación en la concesión de las minas españolas (Alix Trueba, 1987: 96). Con un cartel de metal colgado del techo encima de la fuente, que en francés decía «He aquí por lo que combaten los ejércitos invasores», la denuncia no podía ser más completa, particularmente por el conocimiento generalizado de que los alemanes acababan de bombardear *Guernica*²⁹. Como afirma Isabel Tejada Martín, «la relación causa-efecto (bombardeo alemán/concesión de las minas) tenía un viaje de ida y vuelta entre *Guernica* y el *Calder*» (2010: 478). Sin embargo, propongo ampliar ese circuito ya que la denuncia que encarnaba la *Fuente de Mercurio*, ubicada tal cual en el centro del pabellón, implicaba a todas las representaciones de pérdida, desastre y muerte allí presentes, y particularmente en la planta baja a Lorca como individuo entre masas: la máquina de guerra sirve a los intereses de la explotación fascista y capitalista; la destrucción de la vida civil, de inocentes, tanto a nivel masivo como a nivel singular se hacía en nombre de una dominación de recursos económicos estratégicos.

Esta construcción oficial de Lorca también lo enmarca como símbolo de la cultura amenazada y como sinécdoque del intelectual en peligro. Como se sabe, desde antes de la guerra civil, en Europa hubo un creciente sentido de la necesidad de defender la cultura y a los intelectuales que la producían de las amenazas directas que el fascismo y la extrema derecha presentaban. En este contexto se celebró, en junio del 1935 en París, el Primer Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, con la asistencia de 230 delegados de 38 países (Aznar Soler, 2007: [1]), para hablar del peligro fascista en Europa y el papel del escritor y la cultura frente a esa situación de urgencia. Durante el Congreso se fundó la Asociación Internacional para la Defensa de la Cultura, la cual tenía comités en los respectivos países, presididos todos por un Comité Internacional que reunía a 12 escritores antifascistas de gran prestigio, entre los cuales figuraba Valle Inclán. El comité español es el mismo que organizó y sirvió de anfitrión para el ya comentado II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura en julio de 1937 y simultáneo al pabellón. Si el tono del primer Congreso

²⁸ Basilio (2013: 107) desarrolla una lectura similar del uso sinédocal de las víctimas en el *Madrid 1937* de Ferrer y la eficacia de esa técnica para conmovir al espectador.

²⁹ Parece que en la prensa internacional se enfatizó más el papel alemán en el bombardeo y que la presencia italiana se esclareció más tarde. Sobre la presencia italiana, véase Irujo (2015: 83-119).

en cuanto a esta amenaza fue urgente, el del segundo fue de plena crisis frente la situación de la República y sus implicaciones para la cultura y para los intelectuales mismos en el resto de Europa frente el fascismo internacional. Como se puede suponer, la muerte de Lorca como escritor, miembro de la Asociación y símbolo de la cultura figuró de forma continua durante el Congreso y en las imágenes y textos producidos en ese momento³⁰. En marzo de 1937, mientras se dedicaba a los preparativos para el pabellón español, el mismo Josep Renau creó una película «documental» en fotomontaje para su revista *Nueva Cultura* titulada *Tengo derecho a matar 300,000 españoles*; estaba protagonizada por Hitler, que aparecía caracterizado como el papá Noel de los niños españoles a quienes les regalaba la muerte (1937: 259-263) (figs. 10 y 11). Una de las escenas representa el fusilamiento de Lorca con un ejemplar



Fig. 10. Josep Renau, «Testigos negros de nuestros tiempos: Un gran film documental». Fotomontaje/ Guion publicado en *Nueva Cultura* (1937). Primera página. (Foto cortesía de Topos Verlag AG: Reimpresión facsimilar 1977, Nueva Cultura).

³⁰ Véase por ejemplo el discurso de Fernando de los Ríos el primer día del Congreso; empieza con un pasaje sobre la muerte de Lorca donde afirma que, en un sentido, han asesinado la cultura y no a la persona. Así, en pregunta retórica, se cuestiona: «Fusilado, ¿por qué? No porque se llamara Federico García Lorca. En él fusilaron a la poesía, no al poeta» (1937: 25). Remito a los comentarios anteriores en este ensayo sobre los cuatro textos obsequiados a los invitados, y en particular el *Homenaje al poeta Federico García Lorca*, el *Romancero general de la Guerra de España* (dedicado a Lorca), y *Poetas en la España leal*. El último texto no incluye ningún texto lorquiano dada su meta de mostrar la actividad poética actual, pero, según Cernuda en su reseña de la colección unos meses después, se hallaba en toda ella la presencia persistente de Lorca precisamente por su palpable ausencia (1937b: 73-75). También formaba parte constante de las actas en Valencia dado que su nombre (solo el ya icónico «Lorca») encabezaba un cartel enorme que se exponía detrás del podio con una lista de intelectuales españoles muertos por los fascistas. Véanse las imágenes parciales del cartel en Aznar Soler (1987: placas entre pp. 193 y 194, y pp. 256 y 257). Sobre la representación de *Mariana Pineda* dirigida por Manuel Altolaguirre como homenaje a Lorca al final de la primera jornada del Congreso, remito a la descripción que hace Aznar Soler (1987: 84-85) y a la nota que escribió Ramón Gaya (1937: 75-76) sobre el homenaje. Agradezco a Emilio Peral Vega el conocimiento de un artículo suyo, aún en prensa, titulado «Homenaje al poeta asesinado: una Mariana Pineda antifascista (y barraquil)» (2019).

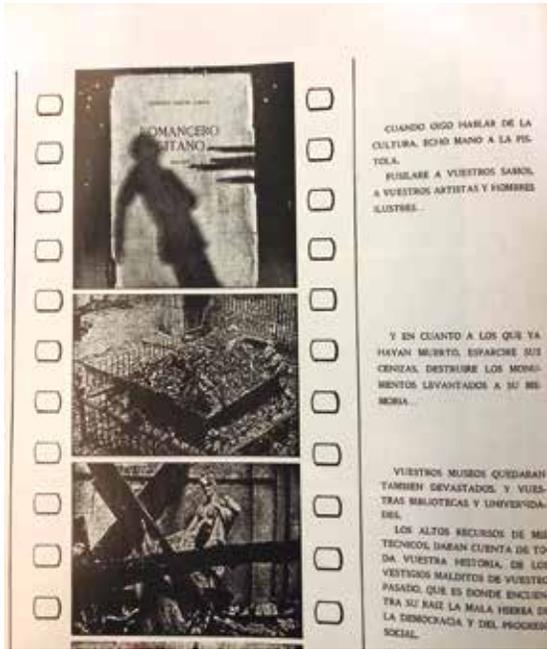


Fig. 11. Josep Renau, «Testigos negros de nuestros tiempos: Un gran film documental». Imágenes de la destrucción de Lorca/el intelectual y la cultura. Fotomontaje/Guion publicado en *Nueva Cultura* (1937). Cuarta página. (Foto cortesía de Topos Verlag AG; Reimpresión facsimilar 1977, *Nueva Cultura*).

del *Romancero gitano* detrás, haciendo explícito en el guion que la acompañaba que el poeta funcionaba como símbolo de la cultura y metáfora del intelectual, ambos asesinados por Hitler: «Cuando oigo hablar de la cultura, echo mano a la pistola. Fusilaré a vuestros sabios, a vuestros artistas y hombres ilustres...» (262). Esta «toma» (y guion) está seguida por dos más que visual y textualmente atestiguan el deseo hitleriano de una aniquilación total del intelectual y la cultura que crea, no dejando ningún «vestigio» (262) de su existencia ni acto memorial o archi-vístico que la pudiera atestiguar: «y en cuanto a los que ya hayan muerto, esparciré sus cenizas, destruiré los monumentos levantados a su memoria...» (acompañada por una foto de unas tumbas desacradas, una explosión de huesos humanos)

y «vuestros museos quedarán también devastados. Y vuestras bibliotecas y universidades» (acompañada por una foto de lo que parece una estatua de un museo rodeada de ruinas) (262). La visión de Renau en esta obra sobre la destrucción fascista de la cultura y el intelectual, y del pueblo y la democracia que nutren, no podría ser más escalofriante. En el homenaje a Lorca en el Pabellón, la vitrina separa al poeta del visitante justo al lado de la sección de publicaciones, donde otras vitrinas protegen los libros e impresos que allí se incluyen, convirtiendo así al poeta en una muestra estática de la cultura igual que aquellos. Autor y producción cultural se combinan y los dos están protegidos detrás del cristal. Además de equiparar a Lorca con la cultura y la intelectualidad bajo amenaza, este aspecto del espacio lorquiano resuena con el énfasis del Pabellón, del Gobierno de la República y del II Congreso, en la defensa y protección heroicas de la cultura, como por ejemplo se ve en el conocido tríptico de Renau en la segunda planta que retrata el difícil y peligroso traslado de obras desde el Museo del Prado a Valencia para resguardarlas de los bombardeos nacionalistas³¹. De esta forma también entra

³¹ En este contexto, el tríptico es doblemente interesante porque la obra que se está salvando en esta imagen es una representación de Cristo hecha por El Greco (casi como si le estuvieran bajando de la cruz, situándoles en el lugar de los amigos de Cristo), lo cual les ayuda a mostrar la República como defensora no solo de un patrimonio cultural que es a la vez nacional e

en diálogo con la muestra nacionalista en el Pabellón Pontificio y la propaganda internacional producida por los rebeldes que representaban a la República como destructora de la cultura. La evidente ironía en el caso de Lorca es que ya había sido fusilado, como señalaba explícitamente el texto que acompañaba la foto; en su caso, la vitrina solo funcionaba para la protección de la memoria.

Esta ecuación Lorca-cultura-intelectual se relaciona a su vez con otro uso del espacio dedicado al poeta: un posicionamiento en el debate entre intelectuales antifascistas sobre la relación entre el intelectual y su realidad socio-histórica, así como sobre la definición y forma del arte comprometido³². El Pabellón formula una respuesta por medio de la construcción de una profunda conexión entre Lorca y «el pueblo», marcada por la generosidad del artista que se hace eco de las palabras de Antonio Machado en su discurso «El poeta y el pueblo». Pronunciado en esas fechas en la sesión de clausura del II Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura, el discurso de Machado habla de la necesidad de compartir la cultura con el pueblo y describe la defensa misma de la cultura como una obra «de actividad generosa que lleva implícitas las dos más hondas paradojas de la ética: solo se pierde lo que se guarda, solo se gana lo que se da. Enseñad al que no sabe; despertad al dormido; llamad a la puerta de todos los corazones, de todas las conciencias» (1937: 17-18). El lema que corona la pared justo detrás de la vitrina de Lorca, «la culture n'est digne de ce nom que dans la mesure qu' elle l'est pour tous les hommes», pone a Lorca al servicio de todos, afirmando el compromiso del artista con su realidad socio-histórica y su deber frente el pueblo en un pabellón que ostenta el arte y la cultura como armas políticas. El uso de los ejemplares del *Romancero General de la Guerra de España* para la vitrina profundiza este aspecto del homenaje. En vez de poner un ejemplar del *Romancero gitano*, se usa este otro romancero, que no es suyo ni contiene poemas suyos pero que, junto a su *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, logra evocar al *Romancero gitano* y enfatizar la conexión pueblo-romance y romanceros: colecciones de voces anónimas, una tradición oral arraigada en el pueblo y en este momento caracterizado por muchos como «el arma del pueblo» y «patrimonio común», además de un género que forma un circuito íntimo de creación casi dialéctica entre el pueblo y el intelectual, y que durante la guerra surgió desde el pueblo de forma espontánea, igual que hace Antonio Rodríguez Moñino en el prólogo a este *Romancero General* de 1937 y que haría Rafael Alberti en su prólogo al *Romancero General de la Guerra Española* en Buenos Aires en 1944. Al evocar el *Romancero gitano* por medio del *Romancero General* del 37, está implícito también lo que Max Aub hizo explícito sobre Lorca en 1937 al publicar en *Hora de España* las selecciones inéditas de *Así que pasen cinco años* que se presentaron en el Pabellón el 13 de septiembre en

internacional (entonces todos estamos en su deuda), sino además católico, enfatizando así de nuevo una imagen de la República no reñida con la religión y el catolicismo como insistía la propaganda nacionalista.

³² Para espigar algunas referencias coetáneas en este sentido, véanse Gide (1935), Caudet (1986) y Bozal (1986).

homenaje al poeta. Haciéndose eco de la visión machadiana de la generosidad intelectual y la necesidad y el deber de compartir la cultura con el pueblo, además de la visión del romance como un género que encarna un circuito íntimo entre intelectual y pueblo, Aub afirmaba que «con Federico García Lorca, cobra nuevo aliento» el romance (1937: 70), dado que Lorca «representaba la Reforma, volvía a dar al pueblo lo que era de los señores, es decir, devolvía al pueblo lo que era del pueblo» (73) y a su vez, el pueblo «crió» al poeta (74). Para Aub (e incluso para Alberti en el *Romancero* del 44), la revitalización lorquiana del romance hizo posible la expresión espontánea, auténtica y necesaria del pueblo de su experiencia de la guerra, y la lucha por la libertad. Tanto el hecho de que este libro se publicara con motivo del II Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura y se regalara a todos los conferenciantes con los otros tres libros más que hemos mencionado, como el que estuviera dedicado «A Federico García Lorca», enfatizaba esa deuda abiertamente y solidificaba una visión comprometida de la cultura y el deber intelectual frente su realidad histórica.

Me gustaría concluir esta discusión del homenaje a Lorca en el pabellón reflexionando sobre una última forma en que funcionó, pero de manera notablemente diferente de las otras. Lejos del uso simbólico o metafórico del poeta, el homenaje también estructuraba la posibilidad de una interacción más personal y humana en el visitante, una interacción que implicaba una dinámica de duelo en un nivel íntimo, algo que concuerda con la arquitectura «interiorista» o «modesta y acogedor[a]» (Mendelson, 2009: 12) del pabellón que se ha comentado. El homenaje evoca, en este caso, la procesión de visitas de un funeral, en que cada visitante se para en frente del poeta para reconocerle, contemplarle y darle su adiós más personal. La vitrina, en juego con el texto, recuerda un antiguo ataúd con medio panel de cristal del tipo que se hizo popular en el siglo XIX y que servía, de un lado, para poder observar al ser querido y, de otro, para comprobar su muerte (véase fig. 3). Se escogió una imagen de Lorca en que está fotografiado en posición frontal, creando una relación abierta y directa entre el visitante y el poeta. Además, la foto original (una imagen ahora muy conocida de Lorca, Margarita Xirgu y Cipriano Rivas Cherif después de una producción de *Yerma*) fue editado de una forma muy particular (fig. 12). El montaje ha dejado la foto original en una toma media, de forma que solo vemos al poeta y se potencia la sensación de que está más cerca del espectador. De hecho, la reproducción de la imagen en la vitrina parece ser por lo menos un poco más grande que las típicas proporciones humanas y el nivel de sus ojos estaría a la altura general de muchos adultos que pasaron delante de la vitrina, con lo que el potencial visitante podría encontrar su mirada con la del propio Lorca. Además, editando así la imagen original, por medio de su ubicación nueva en el marco y la creación de contrastes, el montaje sitúa la cara y los ojos como dominantes en la imagen, dirigiendo nuestra mirada directamente a esas facetas de la identificación más poderosas y estructurando así una conexión más personal e íntima con el poeta. Ubicado debajo del texto que confirma su muerte, se hallan ejemplares del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, con el verso que ya para ese entonces se aplicaba al propio Lorca: «Tardará mucho tiempo en nacer, si es que nace, / un



Fig. 12. Federico García Lorca, Margarita Xirgu y Cipriano Rivas Cherif después del estreno de *Yerma* (1934-1935). Procedencia: Fundación Federico García Lorca.



andaluz tan claro, tan rico de aventura.» En un giro irónico, el planto escrito para su amigo se convierte en una invocación al visitante de expresar un lamento profundamente doloroso, un duelo por la muerte del poeta asesinado en Granada. Se estructura la posibilidad de una experiencia emotiva e íntima por una pérdida real individual, incluso personal para los que lo conocieron, en un espacio «acogedor» e «interiorista», sin que la vitrina deje de funcionar en un nivel simbólico y/o metafórico que poco tendría que ver con Lorca como persona. En este sentido, entonces, el homenaje es también un rito de entierro y el funeral oficial de estado que nunca tuvo ni pudo tener Lorca, una invitación a asociar el cuerpo de forma íntima con sus obras (conexión que sigue en vigor hoy) y una invitación a una expresión intensa de duelo. Por otra parte, me parece destacable, como tecnología de memoria, la tensión que encarna entre la afirmación textual de la muerte y la imagen fotográfica robustamente vital, sonriente y accesible del muerto. Más específicamente, al posicionar la imagen como dominante y el titular como secundario, el montaje estructura la mirada para que la noticia de la muerte sorprenda al visitante, o al menos, le resulte chocante. De esta forma, se crea una especie de cortocircuito en que el muerto resiste la muerte o simplemente dificulta la aceptación de su muerte, lo que en principio produce un proceso de duelo sin resolver y por tanto una continua inversión emotiva por parte del espectador. Cristal, letras, libros: todos prueban que ha muerto, pero la foto dominante parece desmentir esas pruebas, una tensión poderosa y de significados cambiantes que se ha repetido en los homenajes a Lorca hasta hoy.

Narrar la muerte y el legado de Lorca: El recuerdo de Lorca en el Museo Reina Sofía

El 26 de noviembre de 1937, precisamente el día después de la clausura de la Exposición y el Pabellón de España, Francisco Franco habló por primera vez del asesinato de García Lorca en una entrevista publicada en *La Prensa* de México³³. Dada la evolución de las noticias y las representaciones de su muerte, así como el contenido de la entrevista misma, no creo que se pueda considerar casual la sincronización de esta intervención. Al contrario, el artículo mismo y su primera citación en España, enmarcada con comentarios de un periodista español («El Bachiller Alcañices») el 6 de enero de 1938 en *ABC* Sevilla, sugieren que la representación republicana de Lorca había llegado a tener tanto peso en el extranjero que ya empezaba a ser una amenaza palpable a la causa nacionalista en la esfera internacional. Los dos artículos manifiestan una preocupación profunda por controlar el discurso sobre el poeta, un intento enfáticamente sobredeterminado de contrarrestar la potente representación republicana de Lorca. De hecho,

³³ Véase Gibson (2005: 349-351) para la transcripción del artículo de *ABC* (Sevilla) que se analiza aquí. Las citas de Franco sobre la muerte de Lorca vienen del mismo artículo. Me remito a la transcripción de Gibson.

la misma pregunta de la entrevista original, «¿Han fusilado ustedes escritores de fama universal?» (eliminada en la versión *ABC*), parece hacerse solo para que Franco tenga la oportunidad de cambiar la narrativa dominante y establecer una «verdad» nueva, lo que hace usando una variedad de estrategias. Empieza por minar directamente la base real del discurso republicano sobre la muerte lorquiana, convirtiéndola en rumores fruto de una propaganda interesada: «Se ha hablado mucho en el extranjero de un escritor granadino, el vuelo de cuya fama no puedo yo medir hasta qué fronteras hubiera llegado; se ha hablado mucho porque los rojos han agitado ese nombre como un señuelo de propaganda» (citado en Gibson, 2005: 350). Mediante el uso de circunlocuciones, evita siempre nombrar a Lorca, con lo que parece querer quitar el poder simbólico republicano que ya conlleva ese nombre internacionalmente. Inmediatamente después comienza a redefinir «la verdad»: «Lo cierto es que en los momentos primeros de la revolución en Granada, ese escritor murió mezclado con los revoltosos. Son los accidentes naturales de la guerra» (350-51). De esta forma Franco intenta cambiar o borrar lo que llamaríamos los pilares de un discurso periodístico clásico sobre su muerte, esto es, el quién, el qué, el cuándo, el por qué y el dónde: naturaliza los motivos de su muerte dentro de las condiciones «naturales» de la guerra, borra su asesinato y la intencionalidad detrás de este («murió mezclado»; llega incluso a insinuar más tarde que pudo haber sido asesinado por los mismos republicanos), y elimina las circunstancias de su muerte que para esas fechas estaban en circulación (localizándola ahora de modo vago en Granada, y poco después, deshaciéndose de cualquier fecha exacta). Después de informar sobre «lo cierto» (350) de este «accidente natural», se posiciona como si verdaderamente lo lamentara mientras tacha a los republicanos de oportunistas, cínicos y predadores al usar la muerte para engañar a otros: «Como poeta su pérdida ha sido lamentable y la propaganda roja ha hecho pendón de este accidente, explotando la sensibilidad del mundo intelectual» (351). Según Franco, las víctimas a mano de los republicanos han sido Lorca, la verdad misma y el bien intencionado mundo intelectual que les ha creído, y termina afirmando rotundamente y de forma testimonial que «queda dicho que no hemos fusilado a ningún poeta» (351), variación sobre la pregunta inicial que también expone cuál era el propósito real del periodista, esto es, Lorca.

Publicada literalmente el día después del cierre del Pabellón, uno de los más vistos de la Exposición Internacional y en el cual el único asesino directamente nombrado había sido Franco, esta estratégica afirmación solo confirma la ansiedad por producir una nueva narrativa sobre la muerte de Lorca y quitarle leña a la habilidad de la República para promover todas las representaciones de Lorca contenidas en un texto memorial tan rico como la vitrina. Evidentemente la escenificación del homenaje a Lorca en el Pabellón no es la única tecnología de memoria lorquiana que podría haber producido esta respuesta franquista –sin lugar a dudas es fruto de múltiples intervenciones y construcciones diversas aparecidas en muchos contextos diferentes– pero como posicionamiento oficial en esta pequeña «vuelta al mundo», con presencia periodística internacional, que fue la Exposición de París, tuvo que haber llamado la atención como un medio eficaz,

y por tanto peligroso, de proyección antifascista. Tanto la insistente construcción que hizo el periodista de *ABC* en enero de 1938 de la palabra franquista sobre la muerte de Lorca como purificadora, sagrada y «verdadera», como la misma intervención de Franco revelan una ansiedad por producir narrativas creíbles y eficaces sobre dicho hecho luctuoso, y la necesidad de que, para finales de 1937, después del II Congreso y el Pabellón, fueran caracterizadas también como «oficiales». Como sabemos, con la derrota de la República, este discurso también ganó la batalla durante años, por lo menos dentro de España e, incluso a veces, en el extranjero. Desde esta perspectiva, podríamos decir que la recuperación del Pabellón de España desde los años de la Transición forma parte de un proyecto democrático más amplio consistente en desarmar la estructura retórica franquista construida sobre una base de fabricaciones malintencionadas y mezquinas. Este primer análisis de la riqueza y complejidad de la vitrina lorquiana espera ser una contribución a ese proyecto más amplio. Asimismo, también he querido mostrar el denso tejido de significados que se imprimieron en Lorca –como individuo y como icono– desde su muerte, muchos de los cuales siguen en pie actualmente, y cuanto está en juego política, cultural y socialmente cómo narramos la muerte y el legado de Lorca.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTI, Rafael (1944), «Prólogo», en Rafael Alberti (ed.), *Romancero General de la Guerra Española*, Patronato Hispano Argentino de Cultura, Buenos Aires, pp. 9-12.
- ALIX TRUEBA, Josefina (1987), *Pabellón español. Exposición Internacional de París, 1937* (catálogo de exposición), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Ministerio de Cultura, Madrid.
- ANDRÉS-GALLEGO, José y PAZOS, Antón M. (eds.) (2009), *Archivos Gomá. Documentos de la Guerra Civil. Junio-Julio 1937*, vol. 6, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.
- ANTÓN, Carmen (2002), *Visto al pasar: República, guerra y exilio*, Ediciós do Castro, Sada/A Coruña.
- AUB, Max (1937), «“Así que pasen cinco años” (Escena inédita: Romance del maniquí) por Federico García Lorca», con nota de Max Aub, *Hora de España*, XI (noviembre 1937), pp. 67-74.
- AZNAR SOLER, Manuel (1987), *II Congreso Internacional de escritores para la defensa de la cultura (Valencia-Madrid-Barcelona-París, 1937). Vol II: Literatura española y antifascismo (1927-1939)*, Generalitat Valenciana, Consejo de Cultura, Educació i Ciència, Valencia.
- (2007), «El Segundo Congreso Internacional de escritores para la Defensa de la Cultura (Valencia-Madrid-Barcelona-París, julio de 1937)», en *Juliol 1937. II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura (Valencia-Madrid-Barcelona-París)*, Universitat Autònoma de Barcelona, Biblioteca d'Humanitats, Barcelona [consultado el 2 de enero de 2019, en línea].
- AZNAR SOLER, Manuel y Luis Mario Schneider (1987), *II Congreso Internacional de escritores para la defensa de la cultura (Valencia-Madrid-Barcelona-París, 1937). Vol III: Actas, ponencias, documentos y testimonios*, Generalitat Valenciana, Consejo de Cultura, Educació i Ciència, Valencia.
- BASILIO, Miriam M. (2011), «“Efectos seriales”. La respuesta de Picasso a la propaganda y las atrocidades de la guerra», en Salvador Haro e Inocente Soto (eds.), *Viñetas en el frente: 27 de junio – 2 de octubre de 2011* (catálogo de exposición), Fundación Museo Picasso Málaga, Málaga, pp. 102-111.
- (2013), *Visual Propaganda, Exhibitions, and the Spanish Civil War*, Ashgate, Surrey (Gran Bretaña).
- BONET, Juan Manuel (2017), «The Republican Pavilion of 1937», *Mayoral Magazine* (21 julio 2017) [consultado el 1 de febrero de 2019, en línea].
- BOZAL, Valeriano (1986), «Arte de masas y arte popular (1928-1937)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 435-36 (sept.-oct. 1986), pp. 745-761.
- CABAÑAS-BRAVO, Miguel (2007), «Renau y el pabellón español de 1937 en París, con Picasso y sin Dalí», en Jaime Brihuega y Norberto Piqueras (eds.), *Exposición Josep Renau 1907-1982: Compromís i Cultura* (catálogo de exposición), Universitat de València, Valencia, pp. 141-169.
- CAUDET, Francisco (1986), «Lorca: por una estética popular (1929-1936)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 435-36 (sept.-oct. 1986), pp. 763-778.

- CERNUDA, Luis (1937), «Federico García Lorca, *Romancero gitano*. Edición de Homenaje Popular, Editorial “Nuestro Pueblo”, 1937», *Hora de España*, IX (septiembre 1937), pp. 67-69.
- (1937b), «*Poetas en la España leal*» (Nota), *Hora de España*, VIII (agosto 1937), pp. 73-75.
- CHAMSON, André (1937), «[Discurso]», *Hora de España*, VIII (agosto de 1937), pp. 58-59.
- COWLEY, Malcolm (1937), «[Discurso]», *Hora de España*, VIII (agosto de 1937), pp. 41-45.
- Crónica general de la guerra civil* (1937), María Teresa León y J. Miñana (eds.), Ediciones de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, Madrid.
- CUETO ASÍN, Elena (2017), *Guernica en la escena, la página y la pantalla*, Pressas de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza.
- DE LOS RÍOS, Fernando (1937), «[Discurso]», *Hora de España*, VIII (agosto de 1937), pp. 25-29.
- DINVERNO, Melissa (2005), «Raising the Dead: García Lorca, Trauma and the Cultural Mediation of Mourning», *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 9, pp. 29-52.
- FREEDBERG, Catherine B. (1986), *The Spanish Pavilion at the Paris World's Fair of 1937*, Garland Publishing, Nueva York.
- GARCÍA LORCA, Federico (1935), *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, Ediciones del Árbol, Madrid.
- GAYA, Ramón (1937), «Representacion de Mariana Pineda», *Hora de España*, VIII (agosto de 1937), pp. 75-76.
- GIBSON, Ian (1987), *Federico García Lorca. Vol 2. De Nueva York a Fuente Grande. 1929-1936*, 2ª ed., Ediciones Grijalbo, Barcelona.
- (2005), *El asesinato de García Lorca*, Punto de lectura, Madrid.
- GIDE, André (1935), «Defensa de la Cultura», en «Defensa de la Cultura». Seguida de un comentario y dos cartas de José Bergamín y Arturo Serrano Plaja (1936), edición facsimilar (1981), Ediciones de la Torre, Madrid. Edición de Francisco Caudet.
- Guide du Pavillon Pontifical Paris* (1937), Bibliothèque Nationale de France, [consultado el 22 de enero de 2019, en línea].
- HARO, Salvador e Inocente Soto (2011), «El sueño del compromiso», en Salvador Haro e Inocente Soto (eds.), *Viñetas en el frente: 27 de junio – 2 de octubre de 2011* (catálogo de exposición) (2011), Fundación Museo Picasso Málaga, Málaga, pp. 14-39.
- (2011b), «Viñetas en el frente», en Salvador Haro e Inocente Soto (eds.), *Viñetas en el frente: 27 de junio – 2 de octubre de 2011* (catálogo de exposición) (2011), Fundación Museo Picasso Málaga, Málaga, pp. 40-81.
- Homenaje al poeta Federico García Lorca* (1937), Ediciones españolas, Valencia. Reedición facsimilar (1986), Comisión Nacional del Cincuentenario de la muerte de Federico García Lorca, Granada. Edición de Luis García Montero.
- IRUJO, Xabier (2015), *Gernika, 1937. The Market Day Massacre*, University of Nevada Press, Reno.

- «Josep Lluís Sert y Luis Lacasa» (2010), en *Guernica de Picasso: historia, memoria e interpretaciones. El Pabellón español de la Exposición Internacional de 1937 en París*, Artium/Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Vitoria [consultado el 30 de enero de 2019, en línea].
- LEÓN, María Teresa (1937), «Prólogo», en *Crónica general de la guerra civil*, María Teresa León y J. Miñana (eds.), Ediciones de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, Madrid, [s.p.].
- MACHADO, Antonio (1937), «El poeta y el pueblo», *Hora de España*, VIII (agosto 1937), pp. 11-19.
- MANN, Thomas (1937), «[Carta]» (reproducción de su carta al decano de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Bonn), *Hora de España*, IX (septiembre 1937), pp. 61-66.
- MARTÍN MARTÍN, Fernando (1983), *El pabellón español en la Exposición Universal de París en 1937*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla.
- MASSOT, Josep (2019), «La República no dijo no a Dalí», *El País*, 10 de marzo de 2019 [en línea].
- MENDELSON, Jordana (2005), *Documenting Spain. Artists, Exhibition Culture, and the Modern Nation, 1929-1939*, Pennsylvania State University Press, University Park, Pensilvania.
- (2009), *El Pabellón Español. París, 1937*, Ediciones de La Central, Barcelona. *Nueva Cultura. Información, crítica y orientación intelectual*, edición facsimilar (1977) con prólogo de Josep Renau, Topos Verlag, Liechtenstein.
- ORTÍZ-ECHAGÜE, Javier (2006), «Una imagen para salvar la República: fotomontajes del pabellón español en la exposición internacional de París 1937», en Antonio Checa Godoy, Carmen Espejo-Cala, Concha Langa-Nuño y Miguel Vázquez Liñán (coords.), *La comunicación durante la Segunda República y la Guerra Civil*, Editorial Fragua, Madrid, pp. 471-484.
- PERAL VEGA, Emilio (2015), «El Pabellón de España en la Exposición Internacional de París (1937): estandarte de una propaganda errática», en Emilio Peral Vega y Francisco Sáez Raposo (eds.), *Métodos de propaganda activa en la Guerra Civil española. Literatura, arte, música, prensa y educación*, Iberamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt, pp. 15-48.
- (2019), «Homenaje al poeta asesinado: una Mariana Pineda antifascista (y barraquil)», *Segundo Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura. Ochenta años después*, Generalitat Valenciana, Valencia, [en prensa].
- «Persistencia del Pabellón de 1937», en *Repensar Guernica*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía [consultado el 28 de enero de 2019, en línea].
- PICASSO, Pablo (1937), *Sueño y mentira de Franco*, reproducción de grabados y poema en *Nueva Cultura*, año III, nº 4-5 (junio-julio de 1937), [s.p.] [pp. 362-365 en facsímil].
- Poetas en la España leal* (1937), Ediciones Españolas, Madrid-Valencia.
- PRADOS, Emilio (1937), «Estancia en la muerte con Federico García Lorca», *Hora de España*, VII (julio 1937), pp. 49-54.
- PUYAL, Alfonso (2015), «Películas junto a pinturas: cine en el pabellón español de la Exposición Internacional de París 1937», *Hispanic Research Journal*, vol. 16, nº 1, pp. 1-14.

- RENAU, Josep (1937), «Testigos negros de nuestros tiempos. Un gran film documental», *Nueva Cultura*, año III, nº 1 (marzo de 1937), edición facsimilar de *Nueva Cultura* (1977), Topos Verlag, Liechtenstein, pp. 259-263.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio (1937), «Origen y formación del *Romancero de la guerra de España*», prólogo al *Romancero general de la guerra de España*, Ediciones Españolas, Madrid-Valencia. (Reimpreso en 1966 por Feltrinelli en colaboración con la Biblioteca dell' Instituto G.G. Feltrinelli, pp. 9-13).
- Romancero general de la guerra de España* (1937), Antonio R. Rodríguez Moñino (ed.), Ediciones Españolas, Madrid-Valencia, Reimpreso (1966) por Feltrinelli en colaboración con la Biblioteca dell' Instituto G.G. Feltrinelli.
- Romancero General de la Guerra Española* (1944), selección y prólogo de Rafael Alberti con dibujos de Gori Muñoz, Patronato Hispano Argentino de Cultura, Buenos Aires.
- SALVADOR SALVADOR, Francisco (1987), «La significación de la muerte de García Lorca entre los intelectuales republicanos», en Gilbert Paolini (ed.), *La Chispa '87: Selected Proceedings*, Tulane University, Nueva Orleans, pp. 271-279.
- SÁNCHEZ BARBUDO, Antonio (1937), «La muerte de García Lorca comentada por sus asesinos», *Hora de España*, V (mayo de 1937), pp. 71-72.
- SCHNEIDER, Luis (1987), *II Congreso Internacional de escritores para la defensa de la cultura (Valencia-Madrid-Barcelona-París, 1937). Vol I: Inteligencia y guerra civil española*, Generalitat Valenciana, Consejo de Cultura, Educació i Ciència, Valencia.
- TEJEDA MARTÍN, Isabel (2010), «*Guernica* de Pablo Picasso. Del pabellón parisino de 1937 a su articulación como obra maestra del arte contemporáneo internacional», en Arturo Colorado Castellary (coord.), *Patrimonio, Guerra Civil y posguerra: congreso internacional*, Universidad Complutense, Madrid, pp. 475-486.
- VALIS, Noël (2014), «Lorca's "Agonía republicana" and Its Aftermath», *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 91, nº 1-2, pp. 267-294.



**Comunidad
de Madrid**