

# RELACIONES ENTRE PINTURA-GRAFISMO Y EL CINE DE LA II REPÚBLICA

J. M. Caparrós Lera

Cuando prácticamente había concluido mi tesis doctoral en Historia del Arte (especialidad Cine),\* el Dr. Santiago Alcolea me animó a continuar una investigación que él mismo dirigiría acerca un tema inédito: la posible conexión de la pintura española con el cine de la República; junto a las influencias del grafismo de la época en algún film coetáneo.

Y francamente, he de reconocer que mi relativo escepticismo en torno a este apartado se vino abajo a medida en que avanzaba en tal terreno, el cual incluso llegaría a apasionarme.

En primer lugar, tuve que buscar las contadas referencias acerca de las relaciones pintura-cine. Y únicamente hallé tres: dos antecedentes y una del período —1928 y 1932— (vid. Anexos).

A continuación, en base a las películas visionadas —y algunas cintas «desaparecidas», pero de las que se conservan datos objetivos—, examiné toda la pintura española de los siglos XIX y XX: unos 250 álbumes de fotografías; a fin de poder identificar los cuadros con los planos o diversas escenas de films. El resultado es el siguiente:

## a) *El cine «mudo» guarda cierta interconexión con la pintura*

Fue el desaparecido especialista Sebastià Gach quien mejor estableció por aquellas fechas tales relaciones estéticas, de concepción interna. En su clarificador artículo ensayístico *Pintura y Cinema*, publicado en el número monográfico de «La Gaceta Literaria», dedicado al cine (Madrid, 1-X-28), resume las coincidencias de ambas artes así:

Después de afirmar que no resulta tan descabellado como había temido al principio —de ahí que me sucediera también a mí— establecer «una verdadera tabla de comparaciones al margen de las relaciones de la

\* «Corrientes estético-ideológicas del cine argumental español realizado durante la II República (1931-1939)», defendida el 12 de noviembre de 1980, en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Barcelona.

expresión pictórica con la expresión cinematográfica», aunque reconoce que las coincidencias no son queridas sino involuntarias, porque «sus producciones están regidas por leyes específicas y libres por completo de toda tutela de cualquier otro medio de expresión», las concreta en el ritmo, en el espacio y el tiempo, en la armonía entre formas y objetos o en la yuxtaposición de imágenes.

Puede ser interesante reproducir aquí algunos párrafos al respecto: «El ritmo es uno de los principales elementos del cinema. Gracias al ritmo, la sucesión de imágenes cinematográficas se desarrolla ordenadamente (...) Naturalmente, se nota el mismo deseo exacerbado de ritmo en toda pintura nueva. El ritmo, materializado, sensibilizado, traducido plásticamente para la composición, ha sido una de las primeras preocupaciones de la pintura. El cubismo, en sus comienzos, no fue otra cosa que la desesperada búsqueda de la composición; la composición, enterrada por muchos años de afán imitativo bajo una densa estratificación de un naturalismo antipictórico...». O bien: «La imagen cinematográfica tiene dos valores: un valor de espacio y otro de tiempo. La imagen en sí, imagen estable, y la imagen parte de un todo y subordinada a la armonía del conjunto. El cineasta ha de tener en cuenta la belleza de la imagen en sí, condiciones de plasticidad y fotogenia de la imagen estática y la sucesión ordenada de dichas imágenes. Espacio y tiempo. Idénticas palabras pueden ser aplicadas a la pintura nueva. En primer lugar, condiciones plásticas de los elementos que el pintor pone en juego para construir su obra Nadie ignora las preocupaciones del malogrado Juan Gris. Sus esfuerzos para escoger objetos estrechamente relacionados con las formas y los colores primarios, base de toda obra pintada. La elección de la botella por sus afinidades con el cilindro, del blanco que puede ser convertido en papel, del negro que ha de llegar a ser una sombra. Pero el pintor, además de preocuparse del valor plástico de los objetos que emplea, ha de considerarlos también como parte de un todo. Estos objetos, escogidos por sus propiedades plásticas, no han de ser colocados sobre la tela caprichosa, fantásticamente. Han de ser ordenados por un ritmo inflexible, por una composición sabiamente establecida, que sirve para fijar las relaciones que existen entre ellos y las relaciones que existen entre cada uno de ellos y el conjunto». E igual el cinema, que «con la yuxtaposición de imágenes llega a darnos una idea completa de las personas y las cosas representadas». Y pone el siguiente ejemplo: «Para evocar un bandido en su totalidad, el film nos ofrece un primer plano de la cara feroz del forajido, otro de su mano crispada que aprieta la culata del revólver, otro de sus pies que se agitan nerviosamente y finalmente una imagen de la figura entera del personaje. Idéntica yuxtaposición de imágenes se observa en las telas cubistas de la primera época. Es lo que se ha llamado la síntesis óptica. Es decir, la figuración total de los objetos o la representación simultánea de los diferentes aspectos de las cosas; esto es, el mismo objeto visto de frente, de espaldas y de perfil. Este procedimiento no es nuevo: los egipcios ya introducían un ojo visto de cara en una cabeza vista de perfil».

Y tras una referencia breve al expresionismo —que tan bien tradujo el cine germano de la época—, concluye lúcidamente Sebastià Gasch:

Hemos empezado temiendo la confrontación de la pintura y el cinema, y hemos visto que el tema, rico en infinitas posibilidades, se presta a copiosas exploraciones». Ciertamente, si bien el tema es apasionante y prácticamente virgen —digno de una o varias tesis doctorales, por períodos—, añado ahora mi pequeña aportación.

Entre las cintas visionadas, un título manifiesta con creces la influencia de la pintura en la composición; si bien se trata de una película no republicana. Me refiero a *Prim* (1930), de José Buchs (cf. estudio crítico en cap. I: «Precedentes ideológicos», en vol. I), pero la cual se «sonorizó» en 1931 en París y se estrenó en España en vísperas de proclamarse la II República.

La estética del film es propiamente «muda». Por tanto, el concienzudo Buchs quiso inspirarse en la pintura militar española coetánea al célebre general para poner en imágenes la vida y muerte de este gran personaje de nuestra historia. De tal modo que recurrió a los cuadros de la época. Tres pintores de historia contemporáneos le sirvieron de base: Josep Cusachs, Antonio Gisbert y Francesc Sans i Cabot. Veamos, pues, su influencia.

Si la memoria visual no me falla, la pintura militar de Cusachs estuvo presente en numerosas escenas de *Prim*: desde el retrato de Joan Prim i Prats, conde de Reus y marqués de Castillejos (1884), que se conserva en el Ayuntamiento de Barcelona (vid. anexos) que guarda un notable parecido con el actor Rafael M.<sup>o</sup> de Labra que lo encarnó en el film de Buchs, hasta los grupos de caballería y escenas de batallas que encontré reproducidos en el libro de Francisco Barado, *La vida militar en España* (Barcelona, 1888), que está ilustrado con cuadros y dibujos originales del propio Cusachs<sup>1</sup>: «Batería de Montaña. Sección de Lanceros» (1884), lámina 46, «Maniobras de Caballería» (1888) y «Maniobras de Infantería (1888), láminas 38 y 18, ambos cuadros propiedad del Rey de Portugal.<sup>2</sup> Asimismo, salvo error u omisión, cabe incluir otra pintura militar de Cusachs que se conserva en el Palacio Real de Pedralbes: «Grupo de Estado Mayor de Caballería formados antes de entrar en combate» (1905).

Menos amplia es la influencia de Antonio Gisbert,<sup>3</sup> autor de un famoso cuadro titulado «El Rey Don Amadeo de Saboya a su llegada a Madrid visitando el cadáver del General Prim» (vid. anexo), escena que reproduciría José Buchs en su película (cf. fotograma original), sin omitir a los clérigos del fondo de esta pintura. Está claro que el veterano pionero del cine «mudo» hispano vio la obra de Gisbert y «solucionó» el dramatismo de esa escena reproduciendo con creces el cuadro original, cuyo estatismo y profundidad de campo captó la cámara tomavistas a modo de «paleta cinematográfica».

Por último, también con referencia a *Prim*, otro maestro de la pintura histórica sirvió a José Buchs para la concepción interna —esta vez más dinámica— de su biografía política. Se trata del sucesor de Antonio Gisbert en la dirección del Museo del Prado, el pintor catalán Francesc Sans i Cabot,<sup>4</sup> quien plasmó heroicamente al general Prim en un lienzo de la Batalla de Los Castillejos, que se conserva en el Museo Militar del castillo de Montjuich. Carácter heroico que serviría a los intereses ideológicos de

propaganda de la Monarquía que encerraba el film (cf. análisis en el cit. capítulo I, ap. B) y el cual vi mejor reproducido en una escena bélica que parece extraída del cuadro de Sans Cabot que se titula «El General Prim, seguido de los voluntarios catalanes y el batallón de Alba de Tormes, atravesando las trincheras del campamento de Tetuán», y que se encuentra en la Diputación de Barcelona (hoy Palau de la Generalitat, otra vez).

b) *Los problemas tecnológicos del «sonoro» alejaron al cine de la concepción pictórica*

Sin embargo, una vez que se fue imponiendo el cine «sonoro» y que este nuevo medio fuera condicionado por su tecnología propia, imperfecta y complicada en esos años republicanos, la pintura dejaría de aparecer en la pantalla. Y mucho más a medida que surgieron las primeras experiencias de cine en color.<sup>5</sup>

Veamos, si no, lo que escribe en esa misma época otro especialista en el tema: Francisco G. Cossío. En un apasionado artículo de «La Gaceta Literaria» citada, titulado *Nuestros pintores y el cine*, dice: «El cinema tiene su paleta adecuada y justa: el blanco y el negro. No será la más rica, pero sí la más sintética, la de valores más puros y auténticamente plásticos (...) Las artes plásticas nos habían dado siempre una naturaleza quieta, dócil. El cinema nos la presenta inquieta, viva, bullante. Totalizada en el fragmento. Múltiple y barroca. El pintor podía ordenar, dando a sus seres forma, peso y medida... Si en una composición un rojo de primer plano queda equilibrado por un negro y un verde, este equilibrio será eterno, inamovible, perdurando por la sola virtud estática del cuadro. Pero en cinema... Vemos en la pantalla una "girl" en mallot azul colouquiando con un banquero vestido de frac; al fondo, la madre, envuelta en su chal verde, prepara unas tazas de té. Estos tres colores podrán equilibrarse con los otros, es decir, con el piano, con el cántaro y con el diván rojo. Más de pronto, la "girl" se desplaza, yendo al encuentro de su madre, mientras el negro se mueve en el zig-zag de la impaciencia. ¡Catástrofe! ¡Caos policromo! ¿Quién será capaz de calcular, prever, equilibrar las infinitas posiciones de esas masas coloreadas?... Y termina el competente Cossío: «Sabemos que lo que preocupa a los partidarios del cine colorista no son esas consideraciones puramente pictóricas, sino la de acumular medios expresivos al caudal cinematográfico para, en suma, llegar a un verismo perfecto, a una cabal imitación de la realidad, de la vida; a un absoluto realismo. Terminarán por animarse los viejos cromos —afirma—. Y vosotros, viejos y venerables cromos, sois los que saldréis perdiendo.» (Vid. artículo completo, en Anexos.)

Aún así, y ya concretándonos al cine en blanco y negro —que era el propio del período republicano—, las posibles influencias pictóricas son mínimas, por no decir apenas existentes. Apurando un poco cabe encontrar cierta conexión con algunos cuadros o estilos de pintores del XIX y XX, que si bien es difícil que «inspiraran» a los cineastas de la época, sí pueden hallarse similitudes plásticas en la composición de algunas escenas.

Por tanto, indirectamente algunos paisajes y contraluces del catalán Joaquim Vayreda i Vila<sup>6</sup> guardan cierta similitud en la iluminación de planos análogos de *Nobleza baturra*, aunque con una diferencia fundamental: los cuadros del pintor pertenecen a escenarios catalanes y los de Florián Rey son aragoneses. Y un tanto de lo mismo ocurre con los paisajes rurales de su coetáneo Joan Pinós,<sup>7</sup> con sus famosas «Segadoras» conservadas en el Museo de Arte Moderno de Barcelona. En cambio, más próximo a la concepción de la secuencia del mercado, cuando «María del Pilar» es difamada en el citado film de Florián Rey, resulta un famoso cuadro de Joaquim Pallarés,<sup>8</sup> otro pintor del siglo XIX, que se exhibe en el Museo de Barcelona, y que lleva por título «Mercado de Zaragoza». No obstante, parece más lógico que el realizador republicano se inspirase más en el propio mercado que en la pintura original.

Asimismo, aprecié ciertas similitudes plásticas entre dos pintores del pasado siglo y un film de la República. Se tratan de Ramón Martí Alsina y Ramón Tusquets con sus lienzos de gitanos, y la película de la también catalana Rosario Pi, *El gato montés*: sobre todo, en el cuadro del primero titulado «Campamento de gitanos», que se expuso en la Galería Syra (Barcelona), en 1962; y en una pintura homónima del segundo,<sup>9</sup> la cual también presenta analogías a nivel fragmentario. Ahora bien, acaso la citada realizadora se «inspiró» más en la realidad gitana —captándola con su tomavistas en vivo— que en la «interpretación» pictórica precedente.

Y ya que hablamos de gitanos, incluyo aquí una referencia a otro personaje «calé» reproducido en un lienzo de principios de este siglo. Se trata del retrato de Pastora Imperio, original de Manuel Benedito,<sup>10</sup> que reproduce más joven a esta bailaora tal cual aparece en *María de la O*. Pero las poses típicas de la recién fallecida Pastora Imperio<sup>11</sup> no se deben tanto al cuadro original como al propio personaje que recrea en la película de Elías.

Los temas taurinos fueron al alimón protagonistas de la pintura española y de las películas del período. Sin embargo, no he encontrado claras «inspiraciones» en tales films de las telas pintadas por Eugenio Lucas Velázquez,<sup>12</sup> ni en las de Ramón Casas o el referido Martí Alsina. La razón es obvia: el documental taurino se mezcló con la ficción narrativa, no buscando la reproducción plástica —a nivel estético— de ese rico mundo de la fiesta española, como hicieran los artistas citados: ni del más próximo Casas, que es un pintor del siglo XX conocido por todos.

Por último, cabría hablar de influencias pictóricas en films desaparecidos, a tres niveles o apartados; a saber:

#### 1) *Diseño de decorados*

El pintor catalán Pere Pruna<sup>13</sup> fue el director artístico y se ocupó de los decorados del film de su hermano Domènec, *El café de la Marina*. De ahí que sus paisajes marinos y populares catalanes —tipos especialmente— pudieran ser reproducidos con creces en esta película «parlada en català». (Vid. Cap. III.)

El dibujante y pintor Xavier Güell —también del siglo XX— fue el

realizador del film republicano, *El paraíso recobrado*. (El Edén de los Naristas) y diseñador de sus decorados (cf. foto en apartado E. y comentario en vol. III). Por tanto, la impronta de su singular arte<sup>14</sup> quedaría reflejada en esa cinta del año 1935.

El decorador Fernando Mignoni importó el cubismo al cine de la República. Concretamente en los decorados interpretados por el no menos competente José María Torres, que aparecen en el film de Perojo, *Crisis mundial*, se pueden apreciar —según las fuentes coetáneas— este estilo artístico tan unido al cine, como manifestaba Gasch a nivel de concepción interna. Si pudiéramos contemplar esta importante película veríamos si se cumplen las premisas expuestas anteriormente acerca de las coincidencias creadoras entre pintura y cinema, las cuales superan con creces el mero diseño de decorados.<sup>15</sup>

## 2) *Movilidad plástica*

También las fuentes indican otra influencia pictórica en la concepción de algunas escenas del reconocido film de Arrast-Soriano, *La traviesa molinera*. El gran Goya está presente en la plasticidad de pasajes campestres, donde la composición del ambiente rural y la movilidad de los personajes —de ballet— saben a auténticamente goyescos.

## 3) *Publicidad*

Asimismo se constata —aunque yo no he podido hacerme con el cartel— que la publicidad de *Carceleras* se hizo en base a un célebre lienzo del pintor andaluz Julio Romero de Torres, el cual se reprodujo como atrayente lanzamiento.

Con todo, es obvio que los problemas técnicos —a nivel de obtención de un mayor realismo, próximo al estilo documental— y tecnológicos —rodaje con grabación «sonora», especialmente— llevarían al cine de la época a soluciones estéticas alejadas de la pintura, arte inspirador y un tanto soporte de film «mudo».

Tales hipótesis —ya digo que el tema de las relaciones cine-pintura debe ser objeto de otra investigación<sup>16</sup>— serían confirmadas también durante la II República, a través de una conferencia especializada en el primer Curs de Cinema a la Universitat (vid. anexo), el cual está siendo objeto de una tesina que me honro dirigir.<sup>17</sup> Reproduciré, por tanto, parte de un artículo de María Luz Morales,<sup>18</sup> que sintetiza lo que dijo Rossend Llates, bajo el epígrafe de *Pintura y Cine*, en el año 1932:

«Considera la fotografía como un factor intermedio entre la pintura y el cine. La pintura trata de abarcar el tiempo en sus procedimientos más ingenuos.

»En la conferencia, Rossend Llates hace servir una frase de Goethe que dice así: «Si giramos los ojos a las pinturas antiguas las vemos moverse». En el Renacimiento los holandeses encuentran la equivalencia del tiempo en el ambiente. La escuela española de pintura consigue una síntesis de movimiento. El cine consigue el dominio de las cosas en movi-

miento; y no sólo el movimiento de las cosas, sino el de nuestra atención.

»Las relaciones más importantes entre pintura y cine —según el conferenciante— son las que van de causa a efecto. Los impresionistas prescinden del cine, mientras que la inversión de jerarquías (ángulos, planos, etc.) de Degas son una precursora del cinematógrafo.

»En resumen: Fotografía —medio camino entre pintura y cine. Espacio sin tiempo. / Pintura —arte espacial. Trata de abarcar el tiempo. / Cine —consigue el dominio de las cosas en movimiento.

»La pintura —termina el también especialista Llates— se verá ahora influenciada por el cine. Tenderá cada vez más al movimiento y quizá dará origen (como el Cubismo en su día) a un nuevo decorativismo.»<sup>19</sup>

Francamente, este texto lleno de sugerencias nos lleva a las teorías de Sebastià Gasch antes constatadas, pero inversamente. Si la pintura ha sido —o es, ¿por qué no?— inspiradora del cine, también el arte filmico puede influir en los pintores —como apunta Rossend Llates— a nivel de concepción creadora. Sin embargo, esa nueva «puerta» ya excede —insisto— el propósito de este trabajo.

### c) *El grafismo de la Guerra Civil tuvo relación en el cine español de la época*

Finalmente, con el objeto de completar mi pequeña investigación sobre el tema, acometí el estudio del grafismo del período. Una tesis doctoral realizada en este mismo Departamento —precisamente bajo la dirección del Dr. Alcolea—, me proporcionó las bases para la presente hipótesis. Se trata del valioso trabajo de Inmaculada Julián, *El cartel republicano durante la Guerra civil española, con especial referencia a Catalunya* (Barcelona, junio 1978), 5 vols.; al que siguieron la tesis de M. Grimau —hija del célebre político— y el libro publicado por Josep Termes, Jaume Miratvilles y J. Renau.

Si observamos con atención los tomos IV y V, acerca de los apéndices gráficos y carteles, veremos en seguida la gran riqueza artística del grafismo: el enorme ingenio creador e inventiva, aun al servicio de la propaganda bélico-política, que manifestaron los dibujantes de cada partido. Pues, aparte de los importantes carteles del citado Josep Renau,<sup>20</sup> firmas como las de Bas Martí, Goñi, Torres, Rivero Aguirre, Michel Adam, Hemy y Tejada destacaron sobremanera.

Veamos ahora las similitudes con el cine español de aquellas fechas conflictivas.

Entre los largometrajes argumentales visionados, sólo uno presenta una clara influencia del cartelismo referido: *Aurora de esperanza*, de Antonio Sau. Los personajes de este film «cenetista», iniciado en 1936 y editado en 1937, parecen inspirados en los tipos reproducidos —es obvio, que basados en los auténticos de la vida cotidiana— en algunos carteles del período, a saber:

Los niños que aparecen en la «Setmana de l'Infant», organizada por la Escola Nova Unificada de la Generalitat, y de los que son autores Flors y Sim, son prácticamente los mismos que protagonizan la película de Sau,

especialmente el pequeño «Antoñito» [cf. carteles núms. 21, 24-26, 1936, en tomo V de la Prof. Imma Julián]. Asimismo, el cartel titulado «Dones! Treballeu», original de Fontseré para el PSU-UGT, exhibe la figura de una mujer muy parecida al tipo femenino de *Aurora de esperanza* (vid. *op. cit.*, carteles núms. 42 y 125, tomos IV y V). Incluso en otro titulado «Mujeres disciplina. Economizad agua, gas y electricidad», original de Rivero Aguirre para el Comité Nacional de Mujeres contra la Guerra y el fascismo, 1936, se reproduce una fregadera como la utilizada por «Marta», la protagonista del film de Sau (cf. núm. 94, 1936, en *op. cit.*, V).

Por otra parte, el obrero-arquetipo de *Aurora* y su esposa podrían relacionarse —apurando un poco— con otro cartel que lleva el letrero de «Tu, al front; jo, al treball», original de Torre, donde aparece una mujer que envía a su marido a la guerra (vid. tomos IV y V, núms. 44 y 116, reproducido en un calendario del año 1938, procedente de una colección particular). Personaje de «Juan» que parecerá evocado, o viceversa, en el cartel de Goñi «Tú! Què has fet per la victòria?» (cf. *op. cit.*, núms. 96 y 117) y en el homónimo de Martí Bas, para el Sindicato de Dibujantes Profesionales de la UGT, que lleva por título «Front de Victòria i de Llibertat» (cf. núm. 69, 1936), incluso con posturas amenazadoras similares a las del susodicho film.

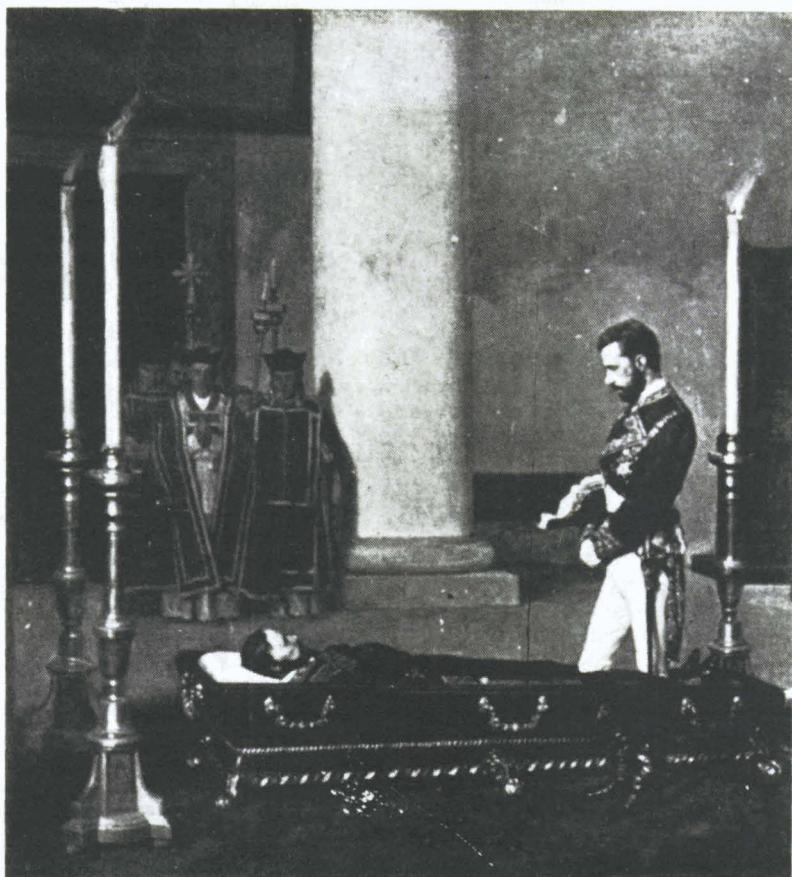
En torno a planos de conjunto —donde se manifiestan mejor el contexto social y su influencia en los personajes— del mismo film, me ha parecido reconocer algunos tipos con el puño en alto, en los carteles titulados «Camperols. Trabajadores: el POUM os espera» y «Treballador! Tots contra el feixisme», ambos de 1936 (cf. núms. 79-84 y 111, en *op. cit.*, tomo V); si bien destaca el grafismo de otro homónimo de Michel Adam,<sup>21</sup> junto a los rostros revolucionarios que aparecen en uno de Repa Lienas.<sup>22</sup>

Y con relación a la marcha al frente, evocada en la secuencia final de *Aurora de esperanza*, aparecen ciertas similitudes en el cartel-anuncio reproducido por *La Vanguardia*, bajo el título «Visca l'exèrcit popular»<sup>23</sup> y, sobre todo, en los dos grupos de hombres y mujeres que aparecen en «Retaguardia-Solidaridad», cartel original de Molina para Socors Roig de Catalunya<sup>24</sup>; junto a otros de escenas parciales titulados «Voy a luchar por tu porvenir» y «Contra el fascismo: ¡Defiende a tu hijo!»,<sup>25</sup> donde aparece una despedida muy parecida a la de «Marta» y los niños a «Juan». Pienso al respecto, que si el Tribunal de Responsabilidades hubiera examinado y comparado el grafismo referido con la luego absuelta película de Sau, a este director no le hubiese sido tan favorable la sentencia... (Vid. en este sentido, mi valoración crítica y sus declaraciones, en cap. II, tomo I).

Pero aún hay más: Repasando el cartelismo republicano de la Guerra civil he comprobado —aunque esta constatación pueda ser anecdótica o considerada poco importante— que el tipo de letras incluidas como consignas en los carteles editados por la Dirección General de Bellas Artes de la II República —Ministerio de Instrucción Pública— es prácticamente idéntico a los letreros que aparecen en algunas secuencias del film de Sau (cf. *op. cit.*, fichas núm. 70 y ss.). Sin embargo, sí resulta verdaderamente importante evidenciar la posible influencia de *Aurora de esperanza* en el

grafismo del período, al menos en torno a los fotomontajes. Nótese que el encadenado y la sobreimpresión son cualidades del lenguaje fílmico. De ahí que los famosos fotomontajes de Josep Renau sobre los 13 puntos de la victoria del Dr. Negrín, realizados en 1938, pudieran estar relacionados —a nivel técnico, no de contenido<sup>26</sup>— con la mencionada película de Antonio Sau Olite; una obra pretendidamente «anarquista», como el propio dibujante valenciano. Similitudes técnico-estéticas y no tanto de concepción original, que también se aprecian en otros carteles de Renau: «Por el bienestar, la paz y la felicidad del pueblo español» y la serie de la Subsecretaría de Propaganda (cf. núms. 312 y ss., en la citada tesis de la Dra. Julián, tomo V: «Carteles», asimismo del año 1938).

Hasta aquí, en definitiva, mi apunte de investigación sobre esta apasionante conexión pintura-cine y grafismo de la época.



Esta escena la reprodujo con creces José Buchs en su obra cinematográfica homónima, realizada en 1930 con ánimo de defender la Monarquía. Poco después de su estreno en España, se proclamaría la II República.

*PRIM* posee una estética —de cine “mudo”— un tanto pictórica.

1. Josep Cusachs nació en Montpellier (1850) y falleció en Barcelona, donde residió casi toda su vida, en 1909. Cursó la carrera militar y la abandonó en 1882, para dedicarse al cultivo de la pintura. Había sido discípulo de Simón Gómez y más tarde estuvo en París tomando lecciones del renombrado Eduardo Detaille. Desde 1880 realizó muchos estudios de asunto militar, reproducidos para la obra «La vida militar en España», de F. Barado. Su éxito y premios internacionales le llevaron a pintar el cuadro *El asalto a Puebla*, por encargo del Gobierno mexicano y un retrato de Porfirio Díaz, y otros lienzos militares para el Rey de Portugal. En cambio, «los fondos paisajistas los encargaba a amigos: J. Vancells, Vieta... Entre los numerosos retratos que produjo son dignos de mención los de Antonio López, el rey Alfonso XIII, del general Prim, de Francisco Ricard y el general Blanco. Obras que figuran en las más conocidas colecciones y en los Museos de Arte Moderno, de Barcelona y Madrid». Cfr. J. F. RAFOLS, *Diccionario Biográfico de Artistas de Cataluña*. Barcelona, Millà, 1953; t. I, p. 308. Vid. reproducción de su famoso retrato de Prim, en Michel MOURRE, *Dictionnaire Encyclopédique d'Histoire*, t. V, París, Bordas, 1978, p. 3690. (La procedencia del Anexo reproducido es de R. CARR, *España 1808-1839*, ilustr.)

2. Resulta revelador el «post-scriptum» del propio pintor, donde rinde homenaje a su maestro Detaille, en su obra «L'Armée Française», y expone su idea patriótica en torno a tal pintura especializada. Cfr. F. BARADO, *La vida militar en España*. Cuadros y dibujos de José Cusachs, comandante de Artillería Retirado. Barcelona, Tip. Lit. Suc. de N. Ramírez y Cía., 1888; pp. 342-343.

3. Antonio Gisbert n. en Alcoy y fue discípulo de la Academia de San Fernando de Madrid (1855). «Todas sus obras han alcanzado público aplauso, así en su patria como en Italia y Francia; joven aún ha logrado ceñir en sus sienes la corona del genio...», escribió de este pintor de historia contemporánea M. OSSORIO Y BERNARD, en su *Galería biográfica de Artistas españoles del siglo XIX*. Madrid, Giner-Gaudí, 1975 (reedición del 1883), p. 290. Entre sus obras más destacables cabe apuntar aquí «La resurrección de Lázaro», «La muerte del Príncipe D. Carlos» (1858), «Los comuneros Padilla, Bravo y Maldonado en el patíbulo» (beca en París), «La jura de Fernando IV» (encargado por el Congreso de Diputados), «El desembarque de los puritanos en América del Norte» (considerado su pieza maestra, 1864), «Colón embarcándose para el descubrimiento del Nuevo Mundo» y «El Rey Don Amadeo de Saboya a su llegada a Madrid visitando el cadáver del General Prim», objeto de nuestra referencia. Gisbert fue Director del Museo del Prado desde 1869 a 1873, profesor del Instituto de Enseñanza Media de Almería y Académico de Bellas Artes de San Fernando. Vid. cit. libro de Ossorio y Bernard, pp. 293-294.

4. Sans Cabot nació en la primera mitad del siglo XIX (Ráfols dice que en Barcelona, 1828; mientras Ossorio afirma que en Gerona, 1934) y falleció en 1881. Son famosos sus cuadros sobre «Lutero» (de los Sueños de Quevedo), «Libertad e independencia» (sobre el levantamiento de Cádiz de 1812; 1860), «Episodio del combate de Trafalgar» (1862) y los lienzos que mencionamos sobre Prim. Destacan las pinturas de «Hernán Cortés ordenando quemar las naves», «La muerte de Churruca» y «Carlos V en Roma». Vid. Ráfols, t. III, pp. 31-32 y Ossorio y Bernard, pp. 629-631.

5. Nótese que estamos hablando de los años 30, época en la cual el color era muy imperfecto y no se obtenía la síntesis expresiva que hoy se consigue con la imagen cromática. Además, durante muchos años los mejores directores defendieron la pureza de las imágenes en blanco y negro contra el color (como sucedió con Chaplin y Eisenstein en torno al cine «sonoro», al principio). Después, firmas como Fellini, Rossellini... se rindieron ante la nueva técnica del color, consiguiendo resultados excelentes. Hoy el cine en color —recuérdese cualquier Visconti, por ejemplo— no presenta esos defectos que le atañían entonces, incluso tratadistas de la pintura como Cossío.

El cine moderno se ha inspirado en ocasiones en la pintura: desde el film de Jean Renoir *Le Déjeuner sur l'herbe* (1959), evocando el famoso cuadro impresionista de su padre, Auguste; hasta el reciente *Barry Lyndon* (1974) —como me señalaba el Dr. Alcolea—, de Stanley Kubrick, basado en la mejor tradición pictórica inglesa. Pero tal estudio ya excede a mi investigación.

6. Cfr. Album 63 de los pintores españoles del siglo XIX, en Instituto Amatller de Arte Hispánico (Barcelona); excelente archivo-biblioteca en donde trabajé al respecto. Sobre Vayreda, vid. asimismo Ossorio, pp. 686-687.

7. Joan Pinós (1862-1910) fue un espléndido paisajista rural. Cfr. Album 104 del s. XX (cliché Móvil Torelló n.º 431) y vid. Ráfols, t. II, p. 340.

8. Cfr. cuadro en Album 53, s. XIX (cliché Mas C-452), en Instituto Amatller. Como anécdota reveladora, añadiré que la célebre «Casa Amatller» (P.º Gracia, 41) también aparece —junto a la joyería Bagués de los bajos— en los exteriores de la película de Puche *Barrios bajos*.

9. Cuadros cit. en t. 48 y 61, respectivamente, clichés Gudiol n.º 46507 y Mas C-332.

10. Cfr. retrato de Pastora Imperio (Madrid, en comercio), t. 12, s. XX (cliché Gudiol n.º 37257), en cit. Instituto de Arte Hispánico.

11. Como anécdota acerca de esta gran folklórica andaluza, cabe citar que le debe su nombre artístico a D. Jacinto Benavente, quien al verla bailar la bautizó así: Esta pastora vale un imperio».

12. Eugenio Lucas, padre (1824-1870) cultivó también temas populares y castizos. Pero no he visto tampoco similitudes con sus telas del XIX, ni en las de Ramón Casas (cfr. t. 21-24). Sobre el documental taurino vid. fotografía original de *El relicario*, en Apartado E.

13. Este pintor figurinista del siglo XX nació en Barcelona (1904). Estudió Bellas Artes y a los 17 años marchó a París. En la capital de la pintura, Pruna expuso conjuntamente con el escultor Apeles Fenosa, patrocinado por Picasso (con quien colaboró en 1921). «Sus dotes excepcionales, sobre todo como dibujante sobrio y conciso de un estilo muy peculiar, le dieron fáciles triunfos, contribuyendo también a ello el buen gusto y la sencilla distinción de sus figuras», dice J. F. RAFOLS, en op. cit., II, p. 378. Destacaría Pere Pruna d'Ozerans por su pintura religiosa y mural del Monasterio de Montserrat. Pintó para Diaghilev los decorados y diseñó el vestuario de *Los Maletots*, en los años 30. También obtuvo éxitos como dibujante, ilustrador y escenógrafo-figurinista. Influido por el posimpresionismo y del período rafaelistapicassiano, consiguió numerosos premios y estar presente en Exposiciones Internacionales. Cfr. Album n.º 113, s. XX.

14. Güell nació en Tarragona (1897) y colaboró en diversos semanarios festivos barceloneses como dibujante, participando en varias exposiciones oficiales (Salón de Humanidades, I Saló d'Independents, etc.). En las Galerías Dalmau, de Barcelona, presentó una innovación: un cuadro «sonoro», en el sentido literal de la palabra. Ilustró asimismo una edición barcelonesa de lujo de las *Fleurs du Mal*, de Baudelaire. «En general, su arte es algo recargado. Después de varios años de residencia en Barcelona, fue a establecerse y a trabajar en Pamplona», concluye Ráfols, en su tomo I, p. 519.

15. Estilo artístico, que reduce los contornos a un esquema rectilíneo, que también se notó al parecer —según las fotografías que he podido encontrar (cfr. escenas de películas, en ap. E)— en los decorados de otro film de Benito Perojo, *Susana tiene un secreto*, y en los de la cinta de Elías Pax, donde aparecen esas figuras y soluciones estéticas egipcias de las que habla Sebastià Gasch.

También hubiese cabido hablar en este apartado del surrealismo, pero me pareció más conveniente incluirlo dentro de las influencias artísticas extranjeras, en el cap. VI.

16. Cabe recordar aquí, aunque sea autocitándome, la pequeña investigación realizada cuando cursaba el Doctorado en este mismo Departamento. En el curso C-12 «Pintura del Trecento», dirigido por el ponente de mi tesis doctoral, el año 76-77, realicé un trabajo titulado *El arte italiano en el film «Romeo y Julieta», de Castellani* (30 pp.), donde constaté la notable influencia de la pintura del «Trecento» y «Quattrocento» en esta importante película: desde Della Robbia y Masaccio hasta Fra Angélico y Botticelli pueden encontrarse en el film, junto a detalles arquitectónicos y escultóricos claramente «inspiradores» de Renato Castellani. Es más: las intuiciones del Dr. Buendía sobre la influencia de Giotto en la concepción interna de las escenas cinematográficas, me descubrieron enormes perspectivas acerca de la íntima relación entre ambas artes.

Es obvio, por otro lado, que algunos historiadores hablan de la pintura rupestre como precursora del cinematógrafo, ya que el hombre del paleolítico superior creó inconscientemente las primeras imágenes en movimiento. Vid. C. W. CERAM, *Arqueología del cine* (Barcelona, 1965).

17. «Curs de Cinema a la Universitat Autònoma de la Generalitat» (febrer-abril del 1932), original de mi antigua alumna del seminario sobre «Cine Republicano español»

Rosa María Pujol, profesora de Català con residencia en Andorra la Vella. Espero pueda presentarla en la convocatoria de junio 1983.

18. Cfr. Felipe Centeno (seudónimo de M.<sup>a</sup> Luz Morales), *Cine en la Universidad: Pintura y Cine, por Rossend Llates*, en «La Vanguardia» (Barcelona, 18 marzo 1932), p. 19.

19. Aunque mi intención era reproducir como Anexo el artículo, mi citada alumna sólo pudo facilitarme por carta el resumen por la sencilla razón de que posee el microfilm, debido a que no le dejaron fotocopiar *La Vanguardia* a causa del peligro técnico del desgaste original (medida tomada por la «Casa del Arcediano», como es sabido). Pienso, con todo, que esta ausencia será subsanada cuando Rosa M.<sup>a</sup> Pujol presente su tesis de licenciatura, con el referido Anexo documental.

20. Este reconocido pintor y cartelista nació en Valencia, en 1907, hijo de un profesor de Bellas Artes y restaurador. En 1928, Josep Renau ya presentó en Madrid su primera exposición, con la que obtuvo un gran éxito. En los años 30 se ganaba la vida creando carteles publicitarios para arroceros y naranjeros valencianos, al tiempo que se definía hacia posiciones políticas de izquierda, creando la revista *Nueva Cultura*. En 1936, fue nombrado por el Gobierno republicano Director General de Bellas Artes, publicando un interesante folleto titulado *Función social del cartel publicitario* (1937). Poco antes del término de la Guerra Civil, se exilió a México, donde colaboró como escenógrafo en una película precisamente de Francisco Elías —*Sierra Morena* (1944)— y rodó films para la TV. Cfr. R. Gubern, *Cine español en el exilio*, p. 209.

21. Valioso cartel titulado «*Contra el feixisme. Mobilització general*», del PSU y la UGT, que se conserva en el Instituto Municipal de Historia (Casa del Arcediano), de Barcelona. Vid. ficha núm. 124, en tesis de Imma Julián, t. V.

22. «POUM: el socialismo es libertad», 1936. Colección de carteles dedicados a los campesinos catalanes por este Partido Obrero de Unificación Marxista (Cfr. op. cit., t. V, núm. 61), que tuvo base campesina.

23. Cartel-lanzamiento de la Setmana de l'Exèrcit Popular, publicado en *La Vanguardia* (27-II-1937). Cfr. fotografía 66, en op. cit., t. IV: «Apéndice gráfico».

24. Cfr. cartel núm. 483, original de Molina: se ve un grupo de gente sencilla que marcha hacia el frente con las armas al hombro, y más cerca —a la derecha del dibujo— unas mujeres y niños que despiden a sus maridos.

25. El primer cartel es original de Henry, para el Comité Nacional de la UGT (cfr. foto núm. 502, 1938); y el segundo tiene como autor a Aníbal Tejada, para el Servicio del Mundo Obrero (cfr. idem, n.º 483, t. V).

26. Es obvio, no obstante, que los fotomontajes de Renau datan del año 29: estilo «agit-prop» que difundió en algunas revistas de la época, como por ejemplo en la *Revista Blanca* y *Orto*, de tendencia anarquista —concretamente, pestañista—. Asimismo, sus trabajos surrealistas tendrían relaciones con autores parisinos, como Henri Barbusse, Paul Vaillant-Couturier (ambos dirigían la Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios, la AEAR) y John Heartfield.

Por otro lado, su interés por el cartelismo le llevó a la publicidad cinematográfica, trabajando con igual ingenio para la distribuidora comunista «Film Popular», de Barcelona, donde creó carteles antológicos tanto para anunciar películas soviéticas como para la marca CIFESA, de Valencia, de ideario antagónico. Vid. R. Gubern, *ibidem*, p. 209. Sobre la vida y obra de José RENAÚ, cfr. también Juan Antonio Hormigón, *Del fotomontaje al arte comunal*, en «Triunfo», núm. 619 (Madrid, 10 agosto 1974).