

Luis Quintanilla: Dibujos de la Guerra Civil en Cartagena

PEDRO M^a EGEA BRUNO

RESUMEN

El arte durante la guerra civil española adoptó un posicionamiento militante. Recogemos los dibujos realizados por Luis Quintanilla en la ciudad y Base Naval de Cartagena. Contextualizamos la trayectoria vital y artística del pintor cántabro, el marco de referencia política que acompañó su aportación y la encrucijada ideológica que encontró en la urbe mediterránea.

PALABRAS CLAVE: Dibujo, guerra civil, ideología, política, Luis Quintanilla, Cartagena.

ABSTRACT

The art during the Spanish civil war adopted a politically active positioning. We gather the drawings realized by Luis Quintanilla in the city and Naval Base of Cartagena. We recount the vital and artistic path of the Cantabrian painter, the frame of political reference that accompanied his contribution and the ideological crossroads that he found in the Mediterranean city.

KEY WORDS: Drawing, civil war, ideology, politics, Luis Quintanilla, Cartagena.

PLANTEAMIENTO

La causa republicana consiguió aglutinar a lo más granado de la intelectualidad de la época. La cultura fue un arma más de combate, alentada por el Gobierno central, la Generalitat de Catalunya, los múltiples organismos nacidos al calor de la guerra –Milicias de la Cultura, Guerrillas del Teatro, Altavoz del Frente– y desde los partidos y sindicatos¹. Así se fraguó lo que

1 M. GARCÍA I GARCÍA, «Aproximación al arte español durante la guerra de 1936 a 1939», en *La Guerra Civil española*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1980, p. 15. G. SORIA, *Un éxito: el esfuerzo cultural*, en *Guerra y Revolución en España, 1936-1939*, vol. V, Barcelona, Grijalbo, 1979, pp. 210-235. J.M.

se ha dado en llamar la «Generación de la República», para otros la historia del arte que no pudo ser². En este contexto –entre el arte y la propaganda– deben incluirse los dibujos realizados por Luis Quintanilla en 1937, algunos de ellos en Cartagena.

LUIS QUINTANILLA ISASI (SANTANDER 1893 – MADRID 1978)

Luis Quintanilla está considerado como uno de fresquistas más importantes de la España republicana, junto con Aurelio Arteta y Daniel Vázquez Díaz, en momentos en que se asiste desde México al renacimiento de ésta técnica. Para López Sobrado, su mejor especialista, es el pintor cántabro con «más valor histórico»³. Su obra, como tantas otras, será sepultada por el franquismo. De formación autodidacta, compaginará la creación artística con el compromiso político: «A diferencia de los pintores vanguardistas de la época que practicaban el surrealismo o el neocubismo, a Quintanilla le costó poco convertirse en miliciano del arte y practicar el arte contra la guerra. Sin embargo, el compromiso político de Quintanilla no era el de un ideólogo, sino el de un auténtico antifascista»⁴. Es, ante todo, un hombre de acción, con una vida plétórica de experiencias, de giros y piruetas: marino, pintor, boxeador, torero accidental, dibujante, espía, autor teatral, ensayista, ilustrador de libros. De fuerte personalidad, como ha dejado constancia su amigo Luis Araquistáin: «... montañés arisco, temperamento indómito y pugnaz...». Hemingway, en prólogo a su libro *All the Brave*, se refiere a él como «...gran artista, hombre, soldado y revolucionario...».

Miembro de una familia conservadora de la alta burguesía santanderina, con lazos aristocráticos, abandona pronto sus estudios de náutica para iniciarse en la bohemia. En 1912 marcha a París, donde conoce a Juan Gris y recibe la influencia del cubismo, frecuentando la compañía de Fabián de Castro, Juan Tellería, Mateo Hernández, Joaquín Sunyer, Pancho Cossío, Vlaminck y Modigliani. A su regreso a España, en 1915, alterna en las tertulias de Madrid –tan en boga entonces–, con políticos e intelectuales de la talla de Luis Araquistáin, Juan Negrín, Álvarez del Vayo, Juan de la Encina, Ciges Aparicio y Antonio Machado.

Recorre Castilla en excursiones pictóricas e interviene como enlace en la huelga revolucionaria de 1917. Entre 1920 y 1923 transcurre su segunda etapa parisina, trabando una de sus amistades más sólidas y duraderas, la de Ernest Hemingway. En diciembre de 1924 se traslada becado a Italia, llevado de su decisión de aprender a pintar al fresco. La pensión le fue concedida por Real orden de 10 de septiembre, a propuesta de la Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas⁵. En Florencia abandona el cubismo y comienza la búsqueda

FERNÁNDEZ SORIA, *Educación y cultura en la Guerra Civil (España 1936-39)*, Valencia, Nau Llibres, 1984.
 E. HUERTAS VÁZQUEZ, *La política cultural de la Segunda República española*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1988.
 J.C. MAINER, *Años de vísperas: la vida de la cultura en España (1931-1939)*, Madrid, Espasa-Calpe, 2006.
 A. ALTED VIGIL, «la cultura como cauce de propaganda ideológica durante la guerra civil española (1936-1939)», *Cuenta y Razón*, 21 (1985).

2 J. SÁNCHEZ DÍAZ, «Entre la teoría y la historia: pensamiento artístico en el exilio español de 1939», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, XCII (2003), p. 81.

3 Vid. QUINTANILLA, *Pasatiempo. La vida de un pintor (Memorias)*. Edición, estudio introductorio y notas de Esther López Sobrado, A Coruña, Ediciós do Castro, 2004.

4 J.R. GREEN, «El arte contra la guerra de Luis Quintanilla», *Goya*, 232 (1993), p. 218.

5 *Gaceta de Madrid*, 3-XII-1924, p. 1.055.



Foto 1. Luis Quintanilla dibujando durante la guerra civil.

de un estilo personal. Su estancia coincide con el asesinato de Mateotti y el avance del fascismo⁶. Tal vez, por ello, se dirige a París, consiguiendo una prórroga de la ayuda obtenida⁷. La capital francesa es el centro del arte, con unos intelectuales y artistas cada vez más izquierdizantes⁸.

En 1930, ya en España, se afilia al PSOE. Se ha estrenado como muralista, pintando frescos para el consulado español de Hendaya y para la Sala de Estampas del Palacio de Liria, por encargo del duque de Alba, su mentor. Su estudio, próximo a la Ciudad Universitaria, es centro de reuniones políticas. Se decanta decididamente por la República. El 12 de abril de 1931 vota al lado de Largo Caballero y luego, el 14, acompaña a Negrín a poner orden ante el Palacio Real, sitiado por las masas y, por indicación suya, se planta en la fachada la bandera republicana⁹. Se relaciona con la nueva clase política y con determinados círculos aristocráticos y cosmopolitas, como el de la escritora de origen rumano Marthe Lahovary, más conocida como la princesa Bibesco. De ello deja constancia el propio Azaña: «... Me mostró luego un retrato que le ha hecho mi amigo Quintanilla. Es una *charcuterie*. Diríase los miembros de la princesa, después de descuartizada, recogidos en una espuerta. De su amistad con Quintanilla y con otros, ha sacado esta mujer una información anecdótica respecto de todos los ministros...»¹⁰.

Su proyección pública es considerable. El 6 de octubre de 1931 es nombrado –en representación de la Casa del Pueblo de Madrid– vocal del Patronato del Museo Nacional de Artes Decorativas¹¹. Poco después, recibe el encargo de decorar el salón de actos de aquel centro. No había realizado hasta entonces obras de contenido social¹². Pinta dos grandes paños, re-

6 Cfr. A. GRAMSCI, «La crisis de la pequeña burguesía», *L'Unità*, 2-VII-1924.

7 *Gaceta de Madrid*, 9-VIII-1925, p. 934.

8 M. NELLY, «Picasso y la Guerra Civil española», en D. Gagen y D. George (eds.), *La Guerra Civil española. Arte y violencia*, Murcia, Universidad de Murcia, 1990, p. 91.

9 L. QUINTANILLA, *Los rehenes del Alcázar de Toledo*, París, Ruedo Ibérico, 1967.

10 M. AZAÑA, *Memorias políticas, 1931-1933*, Barcelona, Grijalbo, 1996, tomo I, p. 471.

11 *Gaceta de Madrid*, 7-X-1931, p. 134.

12 Vid. J. ÁLVAREZ LOPERA, «Iconografía de la lucha social en la Dictadura y la República: el ámbito socialista», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomo II – 4 (1989).

presentando los inicios de la organización del proletariado y la futura sociedad socialista, recurriendo a la representación simbólica, huyendo de la confrontación de clases. La atemporalidad, en correspondencia con la actitud moderada del PSOE durante el primer bienio republicano, elude la fuerte tensión que se está viviendo y que sí reflejan pintores como Helios Gómez, plenamente identificados con el sentido revolucionario del arte social¹³.

En 1932 el Ayuntamiento de Madrid toma la iniciativa de erigir un monumento a Pablo Iglesias en el Parque del Oeste de la capital. El concurso convocado al efecto es ganado por el proyecto presentado por Santiago Esteban de la Mora (arquitecto), Emiliano Barral (escultor) y Luis Quintanilla. Los frescos, con sentido pedagógico, describen –entre lo anecdótico y lo sentimental– la vida y la obra de Pablo Iglesias. El conjunto será inaugurado el 3 de mayo de 1936 y destruido, junto con las pinturas de la Casa del Pueblo, en 1959, por decisión personal de Franco¹⁴.

Su implicación política vuelve a saltar a primer plano con la huelga general de octubre de 1934: «...en mi estudio se contrató la adquisición de armas de guerra que tenían los portugueses...». Se encarga además de distribuir las por Madrid. Para que no queden dudas, el 6 de octubre, la policía descubre en su estudio a parte del comité revolucionario. Ingresará en la Cárcel Modelo, y su experiencia carcelaria se traducirá en una serie de cincuenta dibujos: un conjunto de retratos de sus compañeros de prisión – Zugazagoitia, Francisco Cruz Salido, Manuel Bueno, Largo Caballero, Santiago Carrillo y Lluís Companys, entre otros– y escenas de la monótona vida de los internos: *Aburrimiento*, *Melancolía*, *Sótanos*, *Nochebuena*..., aunque sin la menor crítica al sistema. Serán expuestos en noviembre de 1934 en la Galería Pierre Matisse de Nueva York, con un catálogo introducido por Hemingway y Dos Passos. Los dibujos serán publicados a comienzos de 1936 en uno de sus libros más logrados, con prólogo de Zugazagoitia, titulado *La cárcel por dentro*. Al cabo de ocho meses de reclusión, la intercesión de Margo Asquith, Malraux, Hemingway y Dos Passos, conseguirá su libertad.

Comprometido con la causa republicana, como otros muchos artistas plásticos¹⁵, toma parte en el asalto al Cuartel de la Montaña y organiza columnas de milicianos, con los que acude a Somosierra y al Guadarrama. No hace –según él– «... más que cumplir con [su] deber, igual que la mayoría del pueblo...». Interviene en el asedio al Alcázar de Toledo, sobre el que publicará en 1967 un polémico libro: *Los rehenes del Alcázar de Toledo*. Facilitará algunas descripciones de estas vivencias a Malraux para su novela *L'Espoir*, convirtiéndose en uno de sus personajes, el escultor López, descrito de forma inequívoca: «... con su nariz borbónica, a pesar de su bello y de su penacho, se parecía a Washington; pero sobre todo a un loro...»¹⁶. Será citado por su nombre en los primeros libros aparecidos sobre la Guerra Civil, sobre todo en el de Elliot Paul: *Vida y muerte de un pueblo español*, en algunos aspectos comparable a la obra de Gerald Brenan.

13 Cfr. U. TJADEN, *Helios Gómez, artista de corbata roja*, Tafalla, Txalaparta, 1996. J.M. BONET, *Art contra la guerra*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1986.

14 Vid. J. ÁLVAREZ LOPERA, «Iconografía de la lucha social en la Dictadura y la República...»

15 A. MARTÍNEZ NOVILLO, «Las artes plásticas durante la guerra española», *Cítenla y Razón*, 21 (1985).

16 A. MALRAUX, *La Esperanza*, Barcelona, Orbis, 1988, p. 39.

Figura como miembro de la Alianza de Escritores Antifascistas para la Defensa de la Cultura, que en 30 de julio de 1936 lanza su conocido manifiesto: «...Contra este monstruoso estallido del fascismo, que tan espantosa evidencia ha logrado ahora en España, nosotros, escritores, artistas, investigadores científicos, hombres de actividad intelectual, en suma, agrupados para defender la cultura en todos sus valores nacionales y universales de tradición y creación constante, declaramos nuestra identificación plena y activa con el pueblo, que ahora lucha gloriosamente al lado del Gobierno del Frente Popular, defendiendo los verdaderos valores de la inteligencia al defender nuestra libertad y dignidad humana, como siempre hizo, abriendo heroicamente paso, con su independencia, a la verdadera continuidad de nuestra cultura, que fue popular siempre, y a todas las posibilidades creadoras de España en el porvenir...». Allí firmará –en la primera hora– junto con Emiliano Barral, Ramón Gómez de la Serna, Rodolfo Halffter, Rosa Chacel, Luis Buñuel, Pedro Garfias, Santiago Ontañón, Ramón J. Sender, Luis Cernuda, Manuel Altolaguirre, María Zambrano, W. Roces, José Bergamín, y un largo etcétera¹⁷.

Se convertirá en uno de los siete primeros vocales de la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico, aunque nunca llegará a prestar su asistencia¹⁸. Irá mucho más lejos, asumiendo papeles de espía bajo la cobertura de la embajada española en París, mientras está al frente de la misma su amigo Luis Araquistáin, entre septiembre de 1936 y mayo de 1937¹⁹. Aparece como responsable de los servicios secretos en el sur de Francia, organizando la primera red de agentes, con algunos éxitos relevantes²⁰.

A mediados de 1937, con el beneplácito del presidente Negrín, recorrerá por espacio de dos meses los frentes y la retaguardia republicana, realizando una extraordinaria serie de dibujos. El final de la guerra le sorprenderá en Nueva York, a donde había llegado el 11 de enero de 1939 para realizar los frescos –*Ama la paz y odia la guerra*–, que el Gobierno le ha encargado con destino al pabellón español en la Feria Mundial de aquel año, sin que falten suspicacias sobre ésta designación, atribuida a sus estrechos vínculos políticos. Considerados como los *otros Guernicas*, cuyo paralelismo es evidente, se titulan: *Pain* (Dolor), *Hunger* (Hambre), *Destruction* (Destrucción), *Flight* (Fuga) y *Soldiers* (Soldados)²¹. Nunca llegaron a ser expuestos en el escenario previsto, debido al desenlace de la contienda y a la oposición de Franco a la participación de España en aquel evento. Lo fueron, junto con otros trabajos, en noviembre de 1939 en la galería de la *Associated American Artists*.

17 *La Voz* (Madrid), 30-VII-1936.

18 Cfr. J.L. VAAMONDE, *Salvamento y protección del tesoro artístico español: durante la guerra, 1936-1939*, Venezuela, Talleres de Cromotip, 1973. J. RENAÚ, *Arte en peligro, 1936-1939*, Valencia, Ayuntamiento, 1980. I. ARGERICH y J. ARA, *Arte protegido: Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*, Madrid, Instituto de Patrimonio Histórico Español, 2003.

19 *Gaceta de Madrid*, 20-IX-1936, p. 1.894 y *Gaceta de Madrid*, 28-V-1937, p. 955.

20 P. BARRUSO BARÉS, *El frente silencioso*, Madrid, Alegía, 2001.

21 Los dos trabajos son encargos del Gobierno de la República para denunciar el horror de la guerra española. La obra de Picasso fue realizada para la Exposición Internacional de París de 1937, y la de Quintanilla para la Exposición Universal de Nueva York de 1939. La aportación del pintor santanderino, perdida durante mucho tiempo, apareció en noviembre de 1990 en un cine porno-gay de Nueva York. Vid. A. GIL ORRIOS, «Los frescos de Quintanilla sobre la guerra civil aparecen en un cine porno de Nueva York», *El País*, 8-XI-1990. J. GREEN, «Tesoro en un cine porno», *El País*, 8-VI-1991. Los cinco frescos han sido rescatados por la Universidad de Cantabria. Cfr. J. LUZÁN, «Luis Quintanilla: los otros 'Guernicas'», *El País*, 18-III-2007.

Acogido por Hemingway, Elliot Paul y Herbert Matthews, comienza un largo exilio, que se prolongará durante 37 años. Su carrera está llena de altibajos. Trabaja en Hollywood, haciendo bocetos para películas –*Hombres intrépidos*, de John Ford–, y alcanza cierta fama como retratista de cineastas y escritores famosos, desde Gary Cooper –para promocionar la película *Por quien doblan las campanas*–, a Elliot Paul, Arthur Miller, John Steinbeck, Paul Robeson y Dorothy Parker. Es requerido, por su reputación, como ilustrador de libros: *Gulliver's travels* de Jonathan Swift y *The four little foxes* de Mirian Schlein²².

El desenlace de la Segunda Guerra Mundial –con la consolidación de Franco en el poder– supone el final de la esperanza para los exiliados. Todavía en 1944 inaugura una exposición en la acreditada *Knoedler Galleries* de Nueva York, que lleva por título *Europa totalitaria*, y en 1946 publica el libro *Franco's Black Spain*, con una introducción de Richard Watts, Jr.: 40 dibujos concluidos en los últimos meses de 1938. Una serie ferozmente satírica de falangistas, curas, requetés, moros, italianos y alemanes, que reflejan el rostro del bando nacionalista, sin que falten escenas de torturas, violaciones y asesinatos. La relación con los grabados de Goya se hace más evidente, remarcándose también la influencia de Picasso.

Es el fin de sus años dorados. Las coordenadas políticas de su entorno ya no son las mismas: la ideología dominante es ahora el anticomunismo. Ha dejado de ser el pintor celebrado en los ambientes de moda. Troca la pintura por la escritura, el fracaso lo acompaña y malvive. En 1958, buscando nuevos horizontes, vuelve a su viejo París, donde permanecerá hasta noviembre de 1976. Alumbró allí una de sus dimensiones más controvertidas. Colabora en la revista *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, que dirige Julián Gorkin y que forma parte de la ofensiva anticomunista orquestada por la CIA en plena guerra fría²³. Redacta sus memorias –*Pasatiempo. La vida de un pintor*–, que acaba en 1960, aunque no verán la luz hasta el 2004. Luego, en 1967, sale de imprenta *Los rehenes del Alcázar de Toledo*. Su muerte, el 17 de octubre de 1978, pasa prácticamente desapercibida. La Fundación Bruno Alonso será la depositaria de su legado.

LOS DIBUJOS DE LA GUERRA

Quintanilla quiere reflejar los horrores de la guerra. Sus buenas conexiones le permiten desplazarse por los diversos escenarios de la contienda, desde Almería a los Pirineos. Lo explica en sus memorias: «Negrín continuaba con el Gobierno en Valencia. Me preguntó por qué dejaba el servicio de la frontera y qué pensaba hacer. Se lo expliqué y le dije que quería recorrer

22 Cfr. E. LÓPEZ SOBRADO, «Los pintores cántabros en el exilio de 1939», en M.F. Mancebo, M. Baldó y C. Alonso (eds.), *L'exili cultural de 1939. Seixanta anys després*. Actas del I Congreso Internacional, Valencia, 2001, vol. I, p. 116.

23 Cfr. P. COLEMAN, *The Liberal Conspiracy. The Congress for Cultural Freedom and the struggle for the mind of post war Europe*, New York, The Free Press, 1989. M. RUIZ GALVETE, «Cuadernos del Congreso para la Libertad de la Cultura: anticomunismo y guerra fría en América Latina», *El Argonauta Español*, 3 (2006). H.R. SOUTHWORTH, «El gran camuflaje: Julian Gorkin, Burnet Bolloten y la Guerra Civil española», en P. Preston (ed.), *La República asediada. Hostilidad internacional y conflictos internos durante la Guerra Civil*, Barcelona, Ediciones Península, 1999. F. STONOR SAUNDERS, *La CIA y la guerra fría cultural*, Madrid, Debate, 2001.



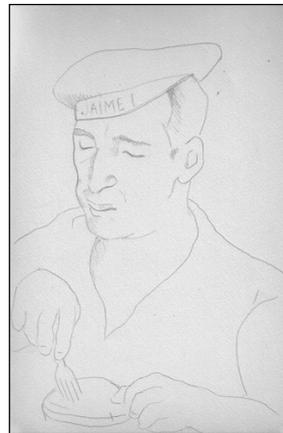
La disciplina del nuevo orden.



La fuerza contenida.



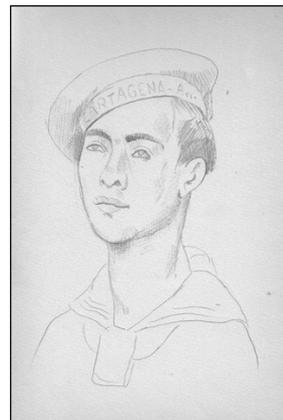
La mirada serena.



Homenaje a la dotación del *Jaime I*.



La espera.



La juventud combatiente.



Tatuaje.



Reposo.

todo el frente de guerra tomando apuntes para después realizar la exposición de los dibujos acabados y necesitaría, además del permiso especial del Gobierno, un automóvil y el conductor que lo cuidase. A Negrín le parecía bien la idea, considerando que sería un documento histórico y artístico...»²⁴. Durante dos meses recorrió los sectores de Granada, Córdoba, donde presencié la toma del monasterio de Santa María de la Cabeza y conoció al coronel de artillería Pérez Salas: «... uno de los militares más seguros y de mayor sangre fría mezclada al buen humor que he conocido, estaba enfrente del acreditado *Borracho radiofónico* de Sevilla – Queipo de Llano–, defendiendo la región minera de Pozoblanco...»²⁵. Recaló en Madrid, visitó Brunete, las secciones del Puente de Segovia y de la Moncloa. De Madrid pasó a Levante, errando de Cartagena a Cataluña, donde finalizó su periplo.

Había llenado varios cuadernos de apuntes a lápiz. Ahora quedaba dibujarlos a pluma, para lo que se refugió en Sitges, en casa de su buen amigo el pintor J. Sunyer. Después de tres meses su labor había concluido: «Mis ciento cuarenta dibujos son imaginativamente muy modestos: la emoción idealizada de unas humildes casas de Almería bombardeadas por los alemanes; campesinos andaluces sorprendidos de la catástrofe; soldados de diversas partes de España; cadáveres y los dramas del Monasterio de Santa María de la Cabeza; Pozoblanco y los restos de los moros; diferentes lugares y trincheras de Madrid; prisioneros fascistas, alemanes, marroquíes, italianos y un requeté navarro con el escapulario *Detente bala*, ejemplar cazado en el frente poco antes de posarme, cuyo aspecto y expresión le daban la apariencia de un bicho perseguido»²⁶. Están considerados como lo más logrado del pintor santanderino, caracterizados «... por un patetismo realista y una verosimilitud bélica...», con referencias a la desolación y la barbarie, sin menospreciar su belleza espiritual y plástica²⁷. Son una apuesta por la ilustración objetiva de la guerra, huyendo de todo histerismo. Emparentados con los *Desastres de la guerra* de Goya, guardan similitudes con las obras de George Grosz y Max Beckmann. Están realizados en papel Imperial de Japón y su tamaño aproximado es de 11 ½ X17».

24 L. QUINTANILLA, *Pasatiempo. La vida de un pintor...*, p. 427.

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

26 L. QUINTANILLA, *Pasatiempo. La vida de un pintor...*, p. 445.

27 J.R. GREEN, «El arte contra la guerra de Luis Quintanilla»..., pp. 214-215.

Su reflexión deja constancia de la atrocidad vivida, de la dificultad de plasmar aquella realidad sentida en primera persona, del distanciamiento de Goya, que no presenció la muerte ni la sangre: «... Esta experiencia me aclaró que la totalidad de los pintores que han dejado en sus cuadros interpretaciones del mismo asunto no lo han visto. Quien ve directamente la guerra nunca podrá representar esas escenas combativas de escuela romántica como ilustraciones de novelas. La guerra crea un ambiente especial que sordamente inyecta brutalidad; después de intervenir en ella, hablo por mí, empezamos la decantación de nuestras emociones y pensamientos...»²⁸.

A finales de diciembre de 1937 serán expuestos en el Hotel Ritz de Barcelona y, luego, en marzo de 1938, en el MOMA de Nueva York, con un catálogo prologado por Hemingway. Durante año medio recorrerán diferentes museos de los Estados Unidos. Una selección –62 dibujos– se convertirán en el libro *All the Braves*, tomando el título de un poema de Wiliam Wordsworth²⁹, con textos de Jay Allen³⁰, Elliot Paul y Hemingway. Salió a la luz en abril de 1939, un año después de haberse firmado el contrato. Nunca gustó a su autor, debido a su inadecuada resolución técnica.

QUINTANILLA EN CARTAGENA

La llegada de Quintanilla a Cartagena coincide con la celebración en Valencia del II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas³¹. A principios de julio de 1937 la situación en la Base naval traduce la tensión por el control ideológico que anida en el bando republicano y que alcanza a las propias filas del Gobierno. El día 5, el comisario político de la Flota –Bruno Alonso³²– comunica a Prieto, ministro de Marina y Aire, su firme posicionamiento: «Acaba de visitarme un representante del Ministerio de Instrucción Pública [su titular era Jesús Hernández del PCE], para que admita en la Base y Flota a los maestros encargados de las llamadas Milicias de la Cultura³³ a cuya autorización me he negado, mientras no me presenten alguna autorización expresa de V.». La fricción con el PCE es evidente: «... como aquí esa cultura es de los

28 Ibidem, p. 445.

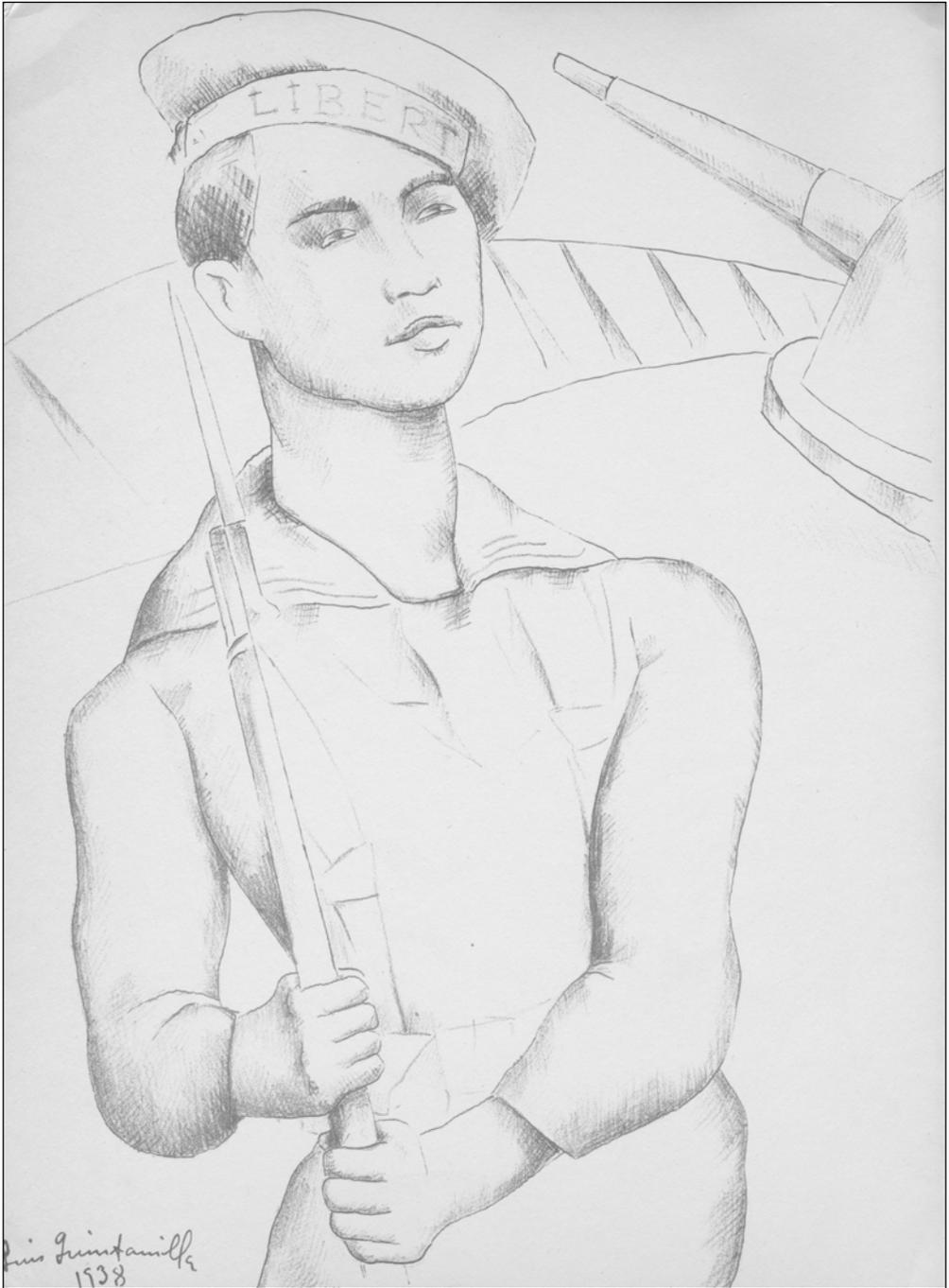
29 W. Wordsworth, había escrito en 1810 sonetos que cantaban a los guerrilleros españoles que se alzaron contra las tropas francesas: *To the Spanish Guerrilla* y *The Oak of Guernica*.

30 J. Allen es uno de los corresponsales más importantes que cubrieron la guerra civil española. A él se debe la narración de la matanza de Badajoz.

31 *Venceremos* (Cartagena), 1-VII-1937. Vid. L. M.^a SCHNEIDER, *Inteligencia y Guerra Civil española*, Barcelona, Laia, 1978; M. AZNAR SOLER, *Pensamiento literario y compromiso antifascista de la inteligencia española republicana*, Barcelona, Laia, 1978 y L. M.^a SCHNEIDER y M. AZNAR SOLER (eds.), *Ponencias. Documentos y Testimonios*, Barcelona, Laia, 1979.

32 Para Togliatti, Bruno Alonso es «... enemigo encarnizado de la política de resistencia, uno de los principales responsables de la inactividad de la marina durante toda la guerra...». Cfr. P. TOGLIATTI, *Escritos sobre la guerra de España*, Barcelona, Crítica, 1980, p. 236.

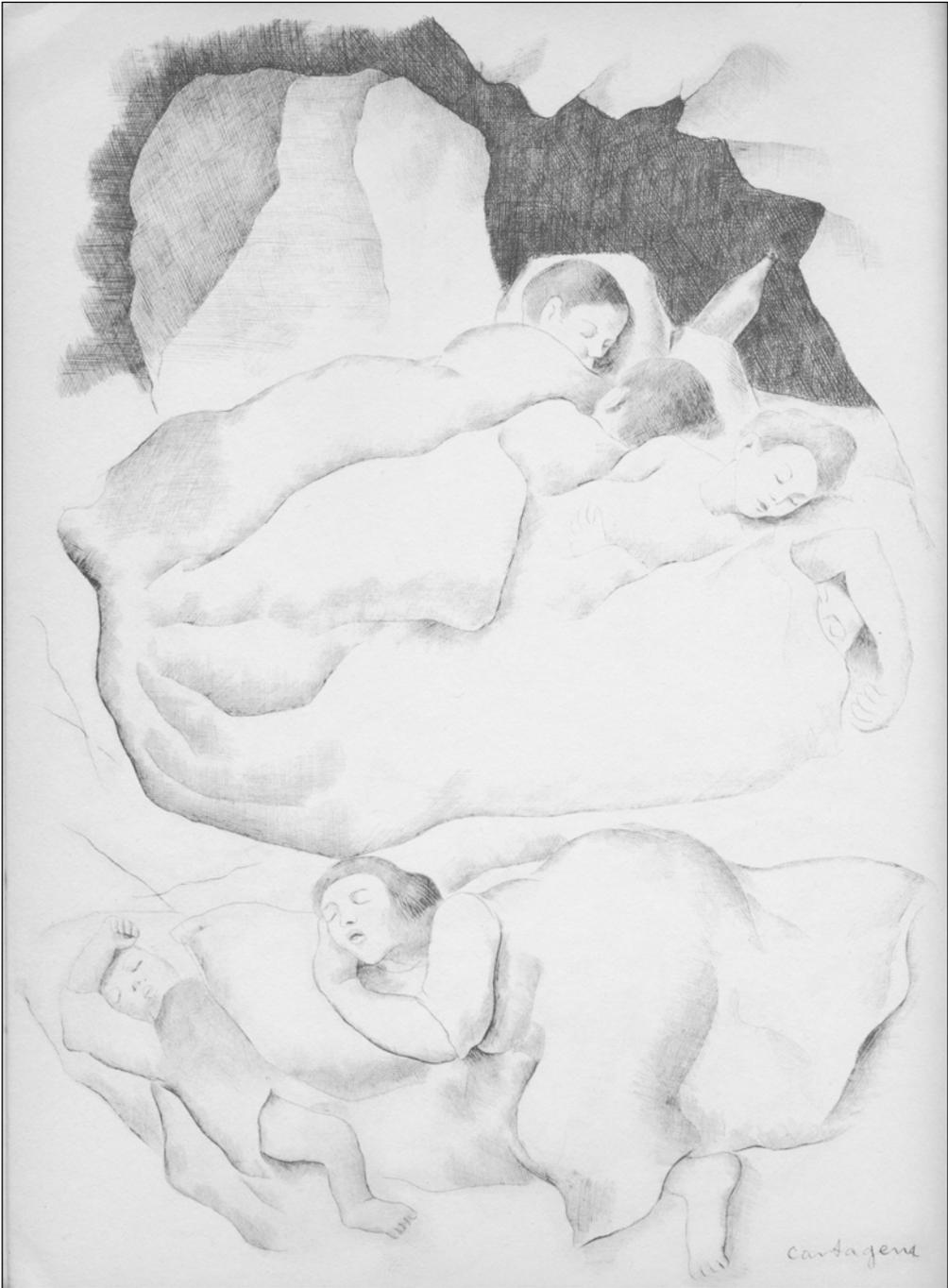
33 Las Milicias de la Cultura se habían creado por decreto de 30 de enero de 1937: «Bajo el fuego mismo de la guerra, los órganos del Gobierno legítimo de España han de preocuparse de dar instrucción a aquellos heroicos combatientes del pueblo a quienes un régimen de opresión privó de recibir las enseñanzas más elementales en la edad escolar. Para atender a esta necesidad, recogiendo además un anhelo sentido y manifestado diariamente en los lugares de la lucha...». Vid. *Gaceta de la República*, 2-II-1937, p. 600. Cfr. J. HERNÁNDEZ, *Yo fui un ministrom de Stalin*, Madrid, G. Del Toro editor, 1974, p. 195.



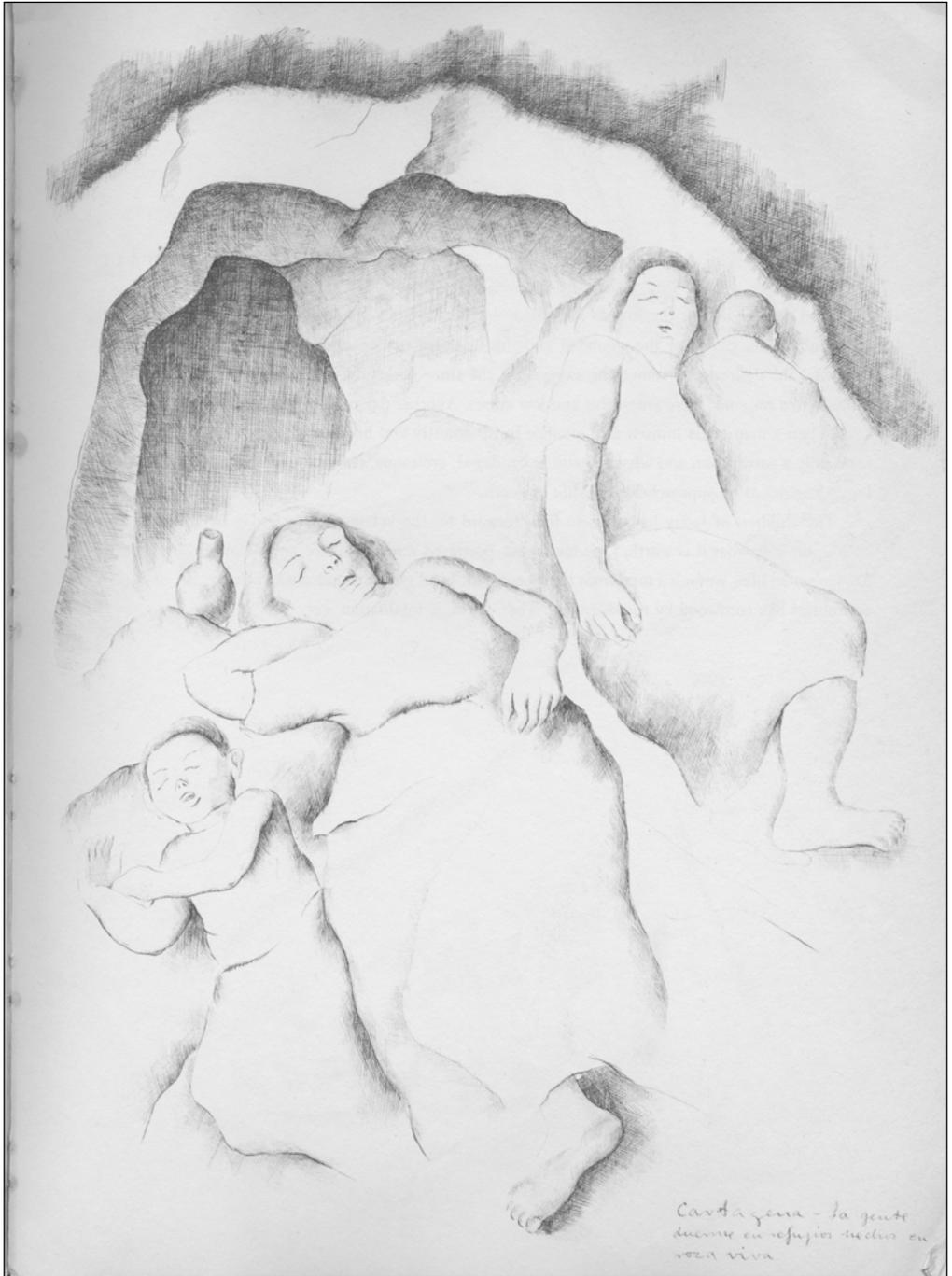
Marinero del buque insignia. Dibujo publicados en *All the Brave*.



Cartagena, bastión de la República. Dibujo publicados en *All the Brave*.



Durmiendo en los refugios. Dibujo publicados en *All the Brave*.



Mujeres y niños. Dibujo publicados en *All the Brave*.



Las víctimas del fascismo. Dibujo publicados en *All the Brave*.

comunistas, el negarles la entrada excuso decirle el cariño que me tendrán, y que ya me tenían...». En el mismo escrito comenta, de pasada, la presencia del dibujante santanderino: «...También estuvo aquí el pintor Quintanilla, que ha tomado algunos apuntes sin ninguna importancia»³⁴.

El ministro desconoce la existencia de la institución nombrada³⁵. Se desprende de la carta que Bruno le remite el 11 de julio: «Contesto a su telegrama sobre las Milicias de la Cultura. Se trata de una disposición que dictó hace tiempo el Ministro de Instrucción, creando dichas Milicias de la Cultura, y que consisten en secciones o maestros nacionales que actúan en los frentes, cuarteles, etc., dando clase a los soldados y actos de cultura general. / Esto han querido introducirlo en la Flota y Departamento de la Base naval, a lo que me he negado sin una autorización de V.».

Prieto respaldará la decisión de Bruno con respeto a las Milicias de la Cultura, reafirmando su enfrentamiento con Jesús Hernández, responsable como ministro de aquella gestión³⁶. También mostrará su contrariedad con relación a la visita de Quintanilla: «Por usted me entero de lo que son las Milicias de la Cultura. El Ministro de Instrucción Pública no ha podido hacer lo que ha hecho sin consentimiento mío, pues no es él quien para ingerirse en forma alguna en los frentes, cuarteles, etc. Hasta ahora yo no he tenido noticia de semejante disposición. La conducta de usted sobre el particular, la apruebo. Me hubiera gustado que hubiese usted prohibido el acceso a los barcos del pintor Quintanilla. En los barcos no tienen que hacer nada, pintores, dibujantes ni cronistas, cualesquiera que sea su filiación política»³⁷.

34 Archivo Histórico Nacional. Sección Guerra Civil (Salamanca). Archivo de Bruno Alonso González. ES.37274.AGGCE/9. Correspondencia con Indalecio Prieto (1937-1938).

35 Prieto, como anteriormente en Hacienda, gustaba de alardear de su supina ignorancia: «Sigo haciéndome un lío con todas las cosas de la Flota. Dicen que soy hombre inteligente; pues bien, llevo en este Ministerio unos cuantos meses y no consigo entender palote. Cada uno dice una cosa distinta. Lo terrible es que estas contradicciones giran en torno de hechos que parece no debían tenerlas por su claridad». Cfr. Archivo Histórico Nacional. Sección Guerra Civil (Salamanca). [AHN-SGC]. Archivo de Bruno Alonso González...

36 Cfr. I. PRIETO, «Como y por qué salí del Ministerio de Defensa Nacional», en *Convulsiones de España*, México, Oásis, 1967, II, pp. 38-39.

37 AHN-SGC. Archivo de Bruno Alonso González...

La empatía entre cántabros –Bruno Alonso también es de Santander– y la afinidad política –los dos militan en el PSOE–, debió permitir a Quintanilla completar su designio. De otro modo, la escasa sensibilidad de Prieto y la probada adustez del comisario nos hubieran privado de una aportación universal. Hemos localizado estos dibujos³⁸: ocho son estudios para su reelaboración posterior y cinco se corresponden con los publicados en el libro *All the Braves*. Dominan los marineros de la Escuadra, con rostros de hombres curtidos, pero también de jóvenes combatientes, casi niños. En las cintas de los lepantos puede leerse *Cartagena, Libertad* y, curiosamente, *Jaime I*, que muy poco antes –el 17 de junio– había quedado fuera de combate tras una terrible explosión interna³⁹. Tal vez sea el homenaje del pintor. También figuran detalles de cuerpos musculados, firmes defensores de la República, y los inevitables tatuajes de las gentes del mar. La vida que sigue, y que se refleja en las horas de rancho y de reposo. Al margen de la marinería, tres escenas de la población civil: el desamparo de las mujeres y los niños, la vida en los refugios abiertos en la roca, entre el miedo y la miseria. Como escribiera Elliot, en su particular prólogo, «Si hay belleza en estas páginas, es porque la belleza es perversa e indestructible».

38 <http://www.lqart.org/index.html> y <http://www.catrais.org/>.

39 Vid. P.Mª. EGEA BRUNO, «Contribución al estudio de la flota republicana durante la guerra civil: la voladura del acorazado *Jaime I* en el puerto de Cartagena», *Murgetana*, 93 (1996). R. HERNÁNDEZ CONESA Y S. IBÁÑEZ RUBIO, «El acorazo Jaime I», *Cartagena Histórica*, monográfico 4 (2003).

