

LA CREACIÓN DE FICCIONES O POR QUÉ LAS ESTATUAS NO SIEMPRE LLEGAN A SU DESTINO

The creation of fictions or why statues don't always reach their destination

JORGE VARELA
Universidad de Vigo

Recibido: 23/01/20
Aceptado: 10/06/20

Resumen

El presente artículo pretende reproducir y contextualizar el viaje de varios camiones, cargados con bustos de Durruti, enviados por la CNT-FAI a la Exposición Universal de París de 1937, del que solo se tienen noticias orales. A partir de esa falta de documentación se recurre, en la descripción del viaje a la ficción, para rellenar las lagunas que presenta la propia historia. Por otra parte, se (re)crean también los objetos perdidos durante esa expedición a partir de la iconografía conocida de la época.

Palabras Clave

Escultura, Durruti, Guerra civil española.

Abstract

This article aims to describe and contextualise the journey of several lorries loaded with busts of Durruti, sent by the CNT-FAI to the Paris International Exhibition of 1937, about which we only know through oral accounts. As a result of this lack of documentation, the present description of the journey calls on fiction to provide those elements of the story that have not reached us through history. Alongside the written account, the objects lost during the expedition have been (re)created based on known iconography from the period.

Keywords

Sculpture, Durruti, Spanish Civil War.

Leyendo un artículo sobre la actividad artística durante la Guerra Civil española, de Álvarez de Lopera, con el objeto de recabar información, para un texto sobre un artista gallego, al revisar la nota 157 se decía lo siguiente: “De Durruti (para cuyo monumento se llegaron a reunir más de 300.000 pesetas) se hicieron tantos bustos, reproducidos por artesanos, que, según cuenta Doménech Escorsa, la F.A.I. envió al Pabellón de París tres o cuatro camiones llenos.”¹

Esta afirmación era cuando menos sorprendente, al imaginar una caravana de camiones que se iba nutriendo de bustos en su largo recorrido, suponemos que desde Madrid y Valencia hacia Barcelona y París. Así, más que en el interés que pudieran tener las estatuas, parecía que “el punto” se concentraba en el carácter performático de semejante acción, atravesando un país en guerra, parando en pequeños talleres que con fervor religioso habían producido los bustos del héroe muerto. Y digo fervor religioso porque había pasado poco tiempo desde el comienzo de la revolución para que ese fervor se convirtiese en una devoción laica, y ambos se confundían.

A menudo, cuando se escribe, se produce un desvío del objeto en el que se ha detenido la atención, se deriva hacia otro tema y se deja el anterior incompleto, y así, sucesivamente. Ese carácter fragmentario no sé si se ha convertido en algo que podríamos llamar estilo o si quizás los rumbos abandonados están a la espera de ser retomados y finalmente recorridos.

En una crítica periodística de la época publicada en *La Vanguardia* por Luis Burbano con el título de “El Arte, la Revolución y la guerra en el Casal de la Cultura”, decía este que “pintar apóstoles de un ideal rebelde, en lugar de pintar figuras del santoral, no es hacer arte revolucionario. Una revolución implica un cambio en la estructura social, un trastrueque de valores, una modificación de las costumbres públicas; pero representa algo más hondo. Es el nacimiento de un nuevo espíritu, de una manera distinta de ver las cosas, un cambio radical de orientaciones. Y todo arte que responda a ese nuevo espíritu, a esa manera distinta de interpretar las cosas, será arte revolucionario.” Respecto a la escultura ponía el énfasis en el papel que el clasicismo seguía jugando “(...) la escultura del gran artista Felipe Coscolla: *El bombardero*. Es una figura recia, vigorosa, llena de dinamismo y de grandeza. Pero ese hombre desnudo, de amplio tórax y firmes músculos, no es un producto auténtico de nuestra guerra. En realidad, no se trata más que de una adaptación. Su actitud es bien clásica. Si no estuviésemos en guerra, no lanzaría una bomba de mano, sino un disco, un peso o una jabalina. El procedimiento no es nuevo. Cuando apareció el cristianismo, muchas imágenes paganas fueron aprovechadas para

1 Álvarez Lopera, J. (1990): “Arte para una guerra. La actividad artística en la España republicana durante la Guerra Civil” en *Cuadernos de arte e iconografía*, Tomo 3, n°5: 117-163.



1. Fotografía de un busto de Durruti realizada por Joaquín Sanchis Serrano "Finezas". 1936-39.



2. Puesto ambulante de venta de esculturas en Barcelona. 1936-1939. Colección CNT. International Institute of Social History. Amsterdam.

el nuevo culto sin más que cambiarles los atributos. Pero el sentimiento religioso es algo más hondo; una Venus transformada en Virgen María no puede ser expresión del espíritu cristiano.”²

En ese mismo sentido, en unas fotos de Joaquín Sanchis Serrano “Finezas”, pertenecientes al fondo que se conserva en la biblioteca valenciana Nicolau Primitiu, y que habían sido realizadas por encargo de la CNT, se podía ver un busto de Durruti, de un artista desconocido, con una palma sobre el pecho desnudo, atributo de los santos mártires, que se integraba con la diagonal de la correa del miliciano, añadiendo así al clasicismo de la escultura su carácter religioso.

Este proceso tomaba distintas direcciones. Como es el caso de la reconversión de las pujantes fábricas de imaginería religiosa de Olot, toda vez que estas habían dejado de tener demanda tras el inicio de la guerra, en fábricas de héroes del pueblo. Así estas dejaron de producir imágenes de santos y comenzaron a fabricar bustos de líderes políticos y revolucionarios, como Joaquín Maurín, Maciá, Durruti, Marx o Lenin.³ Tras el final de la guerra volverían a su actividad anterior.

Siempre es interesante la contradicción, no en el sentido que le otorga la lógica, de que una proposición no puede ser al mismo tiempo verdadera y falsa, sino como

2 Burbano, L. (1938): “El Arte, la Revolución y la guerra en el Casal de la Cultura”, *La Vanguardia*, 9 de noviembre de 1938, p. 4. También citado en parte en “Arte para una guerra. La actividad artística en la España republicana durante la Guerra Civil”, nota 158.

3 Pujiula, J. (1998): “Crisi i reconversió a les fabriques de «sants»”, en *Revista de Girona* n° 130: 43-48.

el que le otorga la vida y que lleva a tomar una posición y subsecuentemente la contraria, dejando en el camino restos, ruinas de una estructura en la que nos hemos conformado y que quedan en un campo intermedio como vislumbre, reflejo que ha de ser a todas luces inverso.

Pero volvamos a la caravana. Su destino era París, el Pabellón Español de la Exposición Universal de 1937. Sin embargo, parece ser que nunca llegó a su destino. Josefina Álix cuenta que Rafael Pérez Contel, colaborador de José Renau, la informó que el deseo de los organizadores de la exposición era que la representación artística fuese muy amplia, que se pidió obra a muchos escultores y que esa obra salió para París⁴. Lo que no sabemos es si llegó. Además de este testimonio, existen noticias en prensa dando cuenta de obra de escultores que tenían su destino en el Pabellón español, como por ejemplo el busto de Lister realizado por el escultor gallego Francisco Vázquez Díaz “Compostela”, cuyas fotografías aparecieron en *Nueva Galicia* y el *Heraldo de Madrid*, en las que en el pie de foto se informaba de su destino.⁵ Esta obra en cuestión está hoy en paradero desconocido, al igual que los bustos de Durruti que transportarían los camiones y de cuyos autores tampoco nada sabemos.

Lo que sí sabemos son los nombres de algunos escultores que realizaron en algún momento esculturas de Durruti: por ejemplo, Felipe Coscolla, al que hemos nombrado anteriormente, realizó *Durruti en acción* que aparece en el inventario de Bienes del Ayuntamiento de Huesca, Enrique Boluda hizo la placa de la Vía Durruti –antes Vía Laietana– en Barcelona y esculpió también un busto en mármol cuya fotografía se puede ver en el periódico *Solidaridad Obrera* (Barcelona) del 19 de febrero del 1938, Victorio Macho hizo su mascarilla mortuoria, muy conocida por las imágenes tomadas por la fotógrafa anarquista Kati Horna, y Navarro Santafé un busto en bronce por encargo de Ginés Camarasa.

De entre los autores citados se da el caso, en varios de ellos, en que la contradicción a la que aludíamos antes es más clara. Por ejemplo, Felipe Coscolla, un escultor aragonés afincado en Barcelona especializado en imaginería religiosa. Su especialidad eran los pasos de Semana Santa y la escultura religiosa en general. Cambió de registro cuando en 1930 recibió el encargo para ocho esculturas que coronan el Gobierno Militar de Barcelona. Con la proclamación de la República, Coscolla abandona por completo la imaginería religiosa para adaptarse a la nueva situación política. Al estallar la guerra civil, se dedicó a esculpir obras de exaltación de los milicianos que luchaban contra los golpistas, después de que se viera obligado a cerrar su taller, donde todas las obras religiosas en las que trabajaba habían sido destruidas. Sin embargo, pese a su trabajo en la propaganda republicana, una

4 Álix Trueba, J. (1985): *Escultura española 1900/1936*, Madrid, Ministerio de Cultura, p. 188.

5 *Nueva Galicia*, 23 de mayo de 1937, p.3. y *Heraldo de Madrid*, 24 de mayo de 1937, p. 6.

vez acabada la guerra no fue represaliado. Se justificó ante las nuevas autoridades argumentando que fue obligado a trabajar para la República y logró reabrir el taller de la calle Bailén, donde fue asesinado un año después por su ayudante, de tres mazazos en la cabeza.⁶

Antonio Navarro Santafé, autor del *Oso y el madroño* de la Puerta del Sol de Madrid, es un caso curioso, o quizá no tanto, y solo sea un producto de la guerra. En julio de 1936 había comenzado una escultura que tituló *Carnaval español*. En ella se veía a una mujer desnuda con mantilla y peineta, pero las circunstancias de la guerra, le llevaron, para cubrirse ante vecinos y curiosos, a modificar la figura y hacer una miliciana, cambiando el antifaz que llevaba en la mano por el puño cerrado, la manzana por un fusil, cubriendo el desnudo con un “mono” y substituyendo la peineta por un gorro cuartelero. Varios personajes influyentes del momento la vieron y al felicitarle le sirvieron de amortiguador y hasta de garantía para su personal situación. Posteriormente realizará el busto de Durruti, que ya hemos comentado, y diversos trabajos de propaganda entre los que se encontraban varios dibujos murales de gran formato: uno de Pablo Iglesias, otro de Durruti y otro de Ascaso. Terminada la guerra, el nuevo alcalde de Villena le encargará un dibujo gigante de Franco que hace al carboncillo y que se colocará como antetelón del Teatro Cine Chapí, donde antes habían estado colgados los anteriores.

Así pues, ¿cómo hacer la revolución sin hacer antes la de las formas, la de los métodos? Se daba en este sentido otra contradicción, dar continuidad formal a un clasicismo que quería representar al sujeto de la revolución, individual o colectivo. Solo había una salida, la desaparición o la destrucción. La lógica de la guerra iba a culminar el proceso que los escultores habían comenzado en falso, hacerlas añicos, tal como el tiempo a las estatuas clásicas. Los tiempos de la historia y los de los procedimientos estéticos estaban desalineados y mostraban las tensiones que son inherentes a un discurso sobre las diferentes manifestaciones populares y las de las clases que modelan la historia. Así, la representación del mito requería para unos una concepción corpórea, para otros una simbólica, sin cuerpo.

Pero volvamos a la caravana

Había salido un camión de la CNT desde Madrid, de esos que parecían diseñados por Torres-García, como si fueran juguetes modulares. Nunca entendí muy bien

6 Casinos, X. (2016): “El misterioso asesinato del escultor del Gobierno Militar” en *La Vanguardia*, 29 de octubre de 2016. En línea <<https://www.lavanguardia.com/local/barcelona/20161029/411398729377/escultor-felip-coscolla-gobierno-militar-barcelona-secreta.html>>



3. Fotomontaje de Kati Horna con la mascarilla mortuoria de Durruti realizada por Victorio Macho. Valencia, 1937

cómo es que se podían usar para la guerra: un semicírculo para el motor, un rectángulo para el habitáculo y cuatro medios hexágonos protegiendo las ruedas. No iba muy cargado, la actividad escultórica en Madrid era mínima, Barral y Pérez Mateos habían caído en el frente, los artistas más conocidos ya se habían ido a Valencia, pero todavía quedaban alguno menos significados. Las esculturas eran pesadas y no había muchos medios, y los que había, por fuerza debían destinarse a otros objetivos más acuciantes. Así que fue el más destartado de los camiones el que emprendió

el viaje, con los bustos, para unirse a los que le esperaban en Valencia.

Los milicianos viajaban por la noche con las luces apagadas para evitar que la aviación enemiga destruyese su valiosa carga, con lo que el viaje se demoró tres días. A la altura de Requena, ya cerca de Valencia, el camión sufrió un accidente, se salió de la carretera impulsado por un enorme bache y volcó sobre el arcén. Una de las esculturas salió despedida y cayó rodando por el talud contiguo a la carretera. Restablecidos del golpe se apresuraron en recuperar la carga. La estatua había perdido la nariz y parte de la barbilla. Buscaron en las inmediaciones los restos, pero no fueron capaces de encontrarlos, con lo que tras devolver el camión a su posición vertical y comprobar que seguía funcionando, continuaron el viaje a su destino.

Tras la muerte de Durruti, surgió la idea de realizar un monumento en Madrid que recordara al “héroe del pueblo”. En el primer aniversario de su muerte, el diario *La Libertad* lanzó la idea y posteriormente el Consejo Municipal de Madrid la refrendó por unanimidad. Con el objeto de llevarlo a cabo se creó una comisión promotoras y una suscripción popular con la que financiarlo. Esta comisión estaba formada, en un primer momento, según la información ofrecida por *La Vanguardia*, por Pedro Íñigo, de la Federación Local de Sindicatos Únicos, Melchor Rodríguez, de la Federación Anarquista y Baltasar Martínez, por parte de los Ateneos Libertarios. Entre los primeros acuerdos destacó el de ofrecer la presidencia honoraria al

General Miaja que aceptó el cargo “hondamente satisfecho”.⁷ Posteriormente, en un pasquín publicado por la Comisión en febrero de 1938, se especifican los puestos de cada uno de los miembros y se amplía su número hasta doce. —Una de las nuevas integrantes de la Comisión será Carmen Lobo, por parte de Mujeres Libres, hermana del escultor Baltasar Lobo, que también había realizado un retrato de Durruti, publicado en la contraportada de un número extraordinario (nº 53, 23 de noviembre de 1938) y a toda página de la revista *Umbral*—.

Este pasquín, editado por la comisión, llevaba el título de “Al Pueblo de Madrid y a los antifascistas todos” y en él, además de la exaltación que se hacía de Durruti junto a la petición de las aportaciones necesarias para construir el monumento, también se esbozaban, de un modo un tanto abstracto, las líneas generales de la estética que habría de seguir el monumento: no habría de ser una simple estatua conmemorativa de un prócer, sino la de un sujeto colectivo que lucha por la libertad y, por otra parte, tendría que representar claramente su figura y alzarse grandioso en su monumentalidad.

Para llevar a cabo sus objetivos, uno de los métodos de financiación fue la edición de sellos en los que se podía ver la efigie de Durruti, caracterizado de distintos modos, y enmarcada en un lema en el que se podía leer: “Contribuid con vuestro donativo pro monumento a Durruti. Envíos Reforma agraria 20”. También se editó un cartel con el mismo lema, en el que se destacaba no la imagen del anarquista, sino su nombre, ocupando la tipografía toda la diagonal, como si se tratase de una columna que se erigiese hasta el cielo. En la prensa de la época se iban sucediendo los anuncios de las cantidades recaudadas, que alcanzarían, como señalé al principio, la cantidad de trescientas mil pesetas. El monumento nunca llegó a levantarse, ni conocemos ningún proyecto que se hubiese realizado para ello. De todos modos, parece ser que iniciativas como esta fueron legión. Según Álvarez de Lopera “se iniciaron suscripciones para monumentos a los Defensores de la República, al Miliciano desconocido, a los Héroes de la Libertad, a la Resistencia de Madrid, a las Brigadas Internacionales, a las víctimas del “Jaime I”, a Durruti, a Antonio Col ...”⁸

Supongo, de todos modos, que la idea de levantar tal monumento, en el medio de Madrid, no sería visto con muy buenos ojos por los dirigentes comunistas y, por otro lado, ser representado como líder de la masa anónima de caídos también estaría lejos del ideario anarquista. Precisamente en el discurso radiofónico que en el canal de la CNT-FAI, Barcelona, realizó Carl Einstein con ocasión de la muerte de Durruti, el historiador del arte y miembro de la agrupación internacional de la

7 “El monumento a Durruti. Constitución de la Comisión propulsora.” *La Vanguardia*, 11 de diciembre de 1937, p. 7.

8 Álvarez Lopera, J. (1990): “Arte para una guerra. La actividad artística en la España republicana durante la Guerra Civil” en *Cuadernos de arte e iconografía*, Tomo 3, nº 5:117-163. Ver nota 157.

columna Durruti, decía: “Había suprimido del vocabulario la palabra prehistórica yo. En la columna Durruti solo se conoce la sintaxis colectiva. Los camaradas enseñarán a los literatos cómo reformar la gramática en el sentido colectivo.”⁹ Volveremos más tarde sobre Carl Einstein, pero sigamos a la caravana.

Cuando el camión llegó a Valencia, con su maltrecha carga, se dirigió a la Casa de la Cultura. Aparcaron delante de la entrada y se dirigieron a uno de las habitaciones que servía de sala de reuniones. Allí se encontraron con L.F., J.C. y V.M. que estaban hablando acaloradamente sobre los últimos acontecimientos bélicos. Los milicianos les informaron de su cometido, del que los presentes no sabían nada, y, por curiosidad, salieron para ver la carga que transportaban. Al ver los bustos pensaron que quizá estaban equivocados en su destino y que este no debía ser París, sino la exposición de homenaje a Durruti que estaba prevista para noviembre de ese año. Sin embargo, ellos tenían claro cual era su destino y que en la Casa de Cultura tenía que estar esperándoles otro camión que junto a ellos seguiría su camino hasta Barcelona, para dirigirse posteriormente a París. Ante su insistencia V.M. les comentó que hacía unos días un artista fundidor, que tenía su taller dos calles más abajo, lo había visitado para ver como avanzaba la obra que estaba realizando sobre la Pasionaria y que podría saber algo sobre ese asunto. Él había sido el encargado de vaciar los dos positivos en bronce de la mascarilla mortuoria que V. M. había realizado sobre el rostro muerto de Durruti. –También otro escultor realizó una máscara mortuoria de Durruti aunque varios años más tarde, y sin tener ya el cuerpo para su registro directo–. Blasco Ferrer, escultor aragonés, cuenta en su biografía que mientras estaban internados en el castillo de Mont Louis, junto al resto de sus compañeros de división, tras atravesar la frontera al finalizar la guerra, comenzaron a hacer una gran bola de nieve que llevaron rodando hasta la plaza de armas del castillo, y allí junto al también escultor José Clavero esculpieron en la bola de nieve su máscara mortuoria.¹⁰

Siguiendo las indicaciones de V.M. llegaron al taller del fundidor, que estaba sentado frente a la puerta sin hacer otra cosa que ver pasar el tiempo, por lo visto escaseaba el material y con ello también el trabajo. Al comentarle la misión que les habían encargado les pidió que lo acompañasen y les mostró un busto en bronce, no se parecía mucho, pero una leyenda a la altura del pecho aclaraba la identidad del retratado. Al día siguiente un camión, con su obra y las de otros artistas valencianos, los estaría esperando delante del taller.

9 Einstein, C. (2006): *La columna Durruti y otros artículos y entrevistas de la Guerra Civil española*, Muditó & Co., Barcelona, p. 17.

10 Pérez Moreno, R. (2015): “El escultor José Clavero. Trazos artísticos de un libertario exiliado” en *Artigramas*, n.º 30, p. 305.



4. Fotografía de la instalación de la placa de la Gran Vía Buenaventura Durruti, en Valencia, realizada por Joaquín Sanchis Serrano "Finezas". 1936-39.

Volvamos sobre Carl Einstein. Cuando llegó a Barcelona en el verano de 1936, donde se unió junto a anarcosindicalistas alemanes al grupo internacional de la columna Durruti, era ya un “conocido” teórico e historiador del arte. Tal como señala Didi-Huberman “Carl Einstein desarrollaba una historia y una teoría del arte que se enfrentaban directamente con los pensamientos de Wölfflin, de Riegl, de Worringer, y que extraían un cierto número de sus herramientas conceptuales de los aforismos de Konrad Fiedler tanto como de los escritos epistemológicos de Ernst Mach.”¹¹ Sin embargo su posición hacia el arte había cambiado del mismo modo que el curso de la historia en el periodo convulso de Entreguerras. En la entrevista que mantuvo con Sebastià Gasch en 1938, sostenía que la dedicación a los problemas estéticos y la reivindicación del subjetivismo artístico solo representaba una huida de la realidad social. “Las ametralladoras se burlan de los poemas y de los cuadros”¹² decía en la entrevista. Tras hacer esta afirmación su interlocutor le preguntó qué pasaba entonces con el arte revolucionario del que hablaba, a lo que Einstein le respondió:

“Hay dos elementos en la pintura pseudo-revolucionaria: un academicismo por medio del cual se cree halagar a las masas y a los dirigentes de los partidos y orga-

11 Didi-Huberman, G. (2006): *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, p. 242.

12 Einstein, C. (2006): *La columna Durruti y otros artículos y entrevistas de la Guerra Civil española*, Mudito & Co., Barcelona, p. 12.

nizaciones, y, por otro lado, un diletantismo ante los hechos; es decir, que puede pintarse una barricada de manera académica y el cuadro será reaccionario a causa de una concepción pictórica que no se corresponde con la época. Además, hay otro aspecto: la explotación del sufrimiento y de la muerte de unos desconocidos. Se ofrece tan solo la ficción de una colectividad, pero el trabajo intelectual ha servido demasiado a menudo para evitar el sacrificio y la misma colectividad.”¹³

Como vemos, su postura respecto a los métodos no estaba demasiado alejada de la que iba a plantear Luis Burbano, unos meses después, con motivo de la exposición de “El salón de otoño” de 1938 en el Casal de la Cultura de Barcelona, ya citada al principio del texto. Pero Einstein, claramente, iba mucho más allá: La historia del arte como lucha, el conflicto de formas contra formas o suprimir la categoría estética de belleza, a la que calificaba de simple “burocracia de las emociones”¹⁴, eran algunas de sus premisas.

Antes del amanecer, los milicianos llegaron al punto de encuentro. Estaba esperándoles otro camión con las siglas de la CNT-FAI pintadas con trazos gruesos en blanco que dejaban caer en sus márgenes inferiores grandes goterones que remataban en pequeñas esferas. Bajaron del camión y hablaron breves momentos con sus compañeros para, acto seguido, emprender el camino hacia Barcelona. Desde su salida de Madrid, había crecido la tensión entre anarquistas y comunistas, algo de lo que ellos ya estaban al tanto, pero ahora le llegaban noticias de los sucesos de Barcelona: el asalto al edificio de Telefónica, las refriegas en las calles, la muerte de Ascaso. Todo ello los llevó a aumentar sus precauciones, con lo que decidieron hacer el recorrido por carreteras secundarias. Los dos primeros días, el viaje transcurrió sin incidentes, aunque entre ellos mostraban cierta desazón por su deseo de volver al frente. El transporte de unas estatuas, para una exposición en París, les parecía un cometido un tanto trivial, dada la situación en la que se encontraban sus compañeros, hostigados en varios frentes. Sin embargo, la Comisión de Propaganda y Prensa del Comité Nacional les había expresado la importancia crucial de llevar a buen término su encomienda, no solo por la repercusión internacional que esperaban de la exposición, sino también para recuperar el liderazgo popular, que había decaído tras la muerte de Durruti y mostrar la devoción del pueblo a su figura.

Ya estaban llegando a Barcelona, donde otros dos camiones debían unirse a ellos con el resto de las obras, cuando comenzaron los bombardeos. Se bajaron de los vehículos y se parapetaron tras los restos de un puente derruido.

13 *Ibidem*: pp. 30-31.

14 Didi-Huberman, G. (2006): *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, p. 238.

Una bomba cayó cerca, arrojando metralla sobre los camiones que habían quedado en el medio de la maltrecha carretera. Esperaron agazapados, durante una hora, en su refugio antiaéreo improvisado el final del ataque, del que desconocían su propósito, ya que allí solo estaban ellos y el páramo que se extendía alrededor, demasiado insignificantes para descargar tal cantidad de munición. De todas maneras, sabían que en la guerra sucedía siempre lo improbable. Terminó el ataque y volvieron a emprender la marcha sorprendidos de que aquellos cacharros siguieran funcionando.

El punto de encuentro era en la Vía Laietana, donde estaba la sede del Comité Regional de la Confederación Nacional del Trabajo, y que unos meses después sería rebautizada como Vía Durruti, inaugurando el 1 de julio de 1937 la placa con el nombre de la calle y la efigie. El encargado de modelarla fue el escultor Enrique Bolea con la colaboración de los trabajadores de Talleres Reverter.¹⁵ Este realizaría, posteriormente, un busto en mármol, del que se desconoce su paradero, y del que tenemos constancia por una imagen publicada en el periódico *Solidaridad Obrera* en febrero de 1938¹⁶. También en Valencia se cambió el nombre de la Gran Vía Marqués del Turia por el de Gran Vía Buenaventura Durruti, unos meses antes. El 18 de abril de 1937 se celebró el acto de descubrimiento de la lápida, con la nueva denominación, con una gran asistencia de público y la presencia como oradores del ministro de justicia, Joan García Oliver, el alcalde de la ciudad Domingo Torres Maeso y representantes de entidades políticas y sindicales.¹⁷ La placa tomaba la forma de un friso clásico en el que se representaba en distintas actitudes al héroe anarquista y había sido elaborada por la Sección de Bellas Artes del Sindicato Único de profesionales liberales, CNT. Del evento, realizó “Finezas” un completo reportaje fotográfico, una fuente de imágenes, que nos permite conocer los aspectos formales de esta iconografía anarquista.

Al llegar a Barcelona, los milicianos se encontraron en el centro de los “Sucesos de Mayo del 37”, sus deseos de estar en el campo de batalla se cumplían así involuntariamente, toda la ciudad estaba plagada de barricadas. En el Poble Sec, tuvieron que detenerse por la violencia de los combates. Sus compañeros, que resistían los ataques de las fuerzas enviadas por la Generalitat, les indicaron que bajasen su carga para construir un parapeto. En un principio se negaron, pero viendo la necesidad de protegerse y mantener las posiciones no les quedó otro remedio que amontonar las estatuas entre los sacos de arena y escombros que formaban las barricadas. Los bustos despistaban a los contrarios que los tomaban como dianas

15 “En memoria de Buenaventura Durruti”, *Solidaridad Obrera*, Barcelona, 26 de junio de 1937, p. 1.

16 “Durruti en mármol”, *Solidaridad Obrera*, Barcelona, 19 de febrero de 1938, p. 8.

17 “En Valencia se da el nombre de Buenaventura Durruti a una importante arteria de la ciudad y se rotula una plaza con el nombre de Plaza Roja”, *La Vanguardia*, martes 20 de abril de 1937, p. 8.

desafortunadas. Las escaramuzas continuaron durante toda la noche. Al día siguiente, cesaron los combates tras la intervención de la Guardia de asalto y la consecución de un acuerdo precario. Los milicianos podían continuar su viaje junto al resto de la expedición, pensaban que, al cruzar la frontera, que ya estaba cercana, todo sería más fácil.

Uno de ellos, que se quedó en Barcelona, contaba que un hombre ya mayor, no muy alto pero fuerte, con gafas redondeadas y chaqueta de cuero, se detuvo junto a ellos, miró las estatuas y dijo una frase incomprensible para él en aquel momento: *Heute ist Kunst soweit wertvoll, als Form zerstört wir**.

Después de salir de la ciudad y cruzar la frontera, nada más se supo de ellos.



5. Reconstrucción de uno de los bustos desaparecidos de Durruti.

* "Hoy en día el arte solo es valioso si se destruye la forma."

BIBLIOGRAFÍA

- Álix Trueba, J. (1985): *Escultura española 1900/1936*, Madrid, Ministerio de Cultura.
- Álvarez Lopera, J. (1990): “Arte para una guerra. La actividad artística en la España republicana durante la Guerra Civil” en *Cuadernos de arte e iconografía*, Tomo 3, nº5: 117-163.
- Didi-Huberman, G. (2006): *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires.
- Einstein, C. (2006): *La columna Durruti y otros artículos y entrevistas de la Guerra Civil española*, Mudito & Co., Barcelona.
- Pérez Moreno, R. (2015): “El escultor José Clavero. Trazos artísticos de un libertario exiliado” en *Artígrama*, nº 30: 301-313.
- Pujiula, J. (1998): “Crisi i reconversió a les fabriques de «sants»”, en *Revista de Girona* nº 130: 43-48.

PRENSA

- Burbano, L. (9 de noviembre de 1938): “El Arte, la Revolución y la guerra en el Casal de la Cultura”, *La Vanguardia*, p. 4.
- Casinos, X. (29 de octubre de 2016): “El misterioso asesinato del escultor del Gobierno Militar” en *La Vanguardia*. En línea <<https://www.lavanguardia.com/local/barcelona/20161029/411398729377/escultor-felip-coscolla-gobierno-militar-barcelona-secreta.html>>
- “En Valencia se da el nombre de Buenaventura Durruti a una importante arteria de la ciudad y se rotula una plaza con el nombre de Plaza Roja”, *La Vanguardia*, martes 20 de abril de 1937, p. 8.
- “He aquí el busto de Enrique Lister que el cincel de Compostela llevó a la piedra-que tan bien conoce Lister- y con destino a la Exposición Internacional de París”. *Nueva Galicia*, 23 de mayo de 1937, p.3.
- “Un busto de Lister en la Exposición Internacional de París”. *Heraldo de Madrid*, 24 de mayo de 1937, p. 6.
- “En memoria de Buenaventura Durruti”, *Solidaridad Obrera*, Barcelona, 26 de junio de 1937, p. 1.
- “El monumento a Durruti. Constitución de la Comisión propulsora.” *La Vanguardia*, 11 de diciembre de 1937, p. 7.
- “Durruti en mármol”, *Solidaridad Obrera*, Barcelona, 19 de febrero de 1938, p. 8.

FUENTES DE IMÁGENES

- Biblioteca digital Valenciana. Fondo Finezas.
- International Institute of Social History. Amsterdam. Collection CNT.
- Centro Documental de la Memoria Histórica. Archivo fotográfico de Kati Horna.