

El trabajo y las riquezas argentinas. Los paneles decorativos del Ministerio de Hacienda.

Belej Cecilia.

Cita:

Belej Cecilia (2013). *El trabajo y las riquezas argentinas. Los paneles decorativos del Ministerio de Hacienda. XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-010/659>

**XIV Jornadas
Interescuelas/Departamentos de Historia
2 al 5 de octubre de 2013**

ORGANIZA:

Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional de Cuyo

Número de la Mesa Temática: N° 78

Título de la Mesa Temática: “Arte y política en Argentina: producción, circulación y sentido político de las imágenes (s. XIX y XX)”

Apellido y Nombre de las/os coordinadores/as: Belej, Cecilia; Hrycyk, Paula y Plante, Isabel

**EL TRABAJO Y LAS RIQUEZAS ARGENTINAS. LOS PANELES
DECORATIVOS DEL MINISTERIO DE HACIENDA**

Belej, Cecilia

Universidad de Buenos Aires

cbelej@gmail.com

<http://interescuelashistoria.org/>

Introducción

En 1939 se inauguró el edificio del Ministerio de Hacienda que había sido construido por el arquitecto Antonio Pibernat; de modernas líneas estaba decorado en sus dos halls de ingreso y en los despachos del Ministro y otras oficinas, por catorce paneles decorativos. En el ingreso al edificio de la calle Hipólito Yrigoyen los dos murales enfrentados en el hall eran *Tierra de Promisión* de Cesáreo Bernaldo de Quirós (4.85 x 4m.) y *La pesca* de Gregorio López Naguil (4.85 x 4m.). Además de estos artistas, también participaron de estas obras Jorge Soto Acébal, Antonio Alice, Emilio Centurión y el propio Pibernat, entre otros.¹ Estas obras murales se enmarcaban en el programa de dotar de imágenes monumentales los edificios públicos que se construyeron a partir de la segunda mitad de la década de 1930.² El objetivo de este trabajo es comprender por qué motivo un grupo de artistas, recibió este y otros encargos públicos, mientras que otros artistas de la talla de Berni, Castagnino y Spilimbergo que habían participado junto con Siqueiros en Ejercicio Plástico y que luego fundaron El Taller de Arte Mural se vieron limitados a pintar murales de menor tamaño y por lo general para casas familiares y otros espacios privados. La hipótesis de este trabajo es que los artistas contratados para realizar murales consiguieron plasmar imágenes que formaron parte de una política de las imágenes que eran funcionales a las prácticas de los ministerios que las alojaban.

Para ello se tomarán las obras que se pintaron en el Ministerio de Hacienda enmarcándolas en el contexto de producción. Asimismo se intentará dar una respuesta al interrogante que recorre este trabajo buscándola no en aquellos que no fueron contratados, por cuestiones ideológicas sino en avanzar hacia una explicación que contemple el tipo de propuesta tanto en ideas como en imágenes que proponían los artistas que sí obtuvieron los encargos.

¹ Agradezco la ayuda e información brindadas por el Lic. Mario Naranjo, Coordinador de la Coordinación de Recuperación del Patrimonio Cultural del Ministerio de Economía y Finanzas Públicas y a su equipo de restauradores, así como también a los bibliotecarios del Centro de Documentación e Información del mismo ministerio.

² Entre ellos el Ministerio de Obras Públicas (1936) y el Ministerio de Guerra (1943). Los nombres de los artistas que pintaban en los encargos estatales se repiten sistemáticamente lo que da cuenta de la conformación de un grupo de artistas que obtuvieron el favor del encargo estatal. Entre ellos se encontraban Alfredo Guido, Jorge Soto Acébal, Rodolfo Franco y Emilio Centurión, entre otros.

El Ministerio de Hacienda y la economía en la década de 1930

En el plano económico, los efectos de la crisis se habían sentido ya desde 1928, y se prolongaron hasta el año 1932 inclusive. El modelo agro-exportador que había permitido el espectacular crecimiento económico de la etapa anterior, parecía llegar a su fin. En cambio, la industria comenzó a crecer, en especial aquella relacionada con el sector primario, como por ejemplo los alimenticios, textiles, etc. Las ciudades importantes, como Buenos Aires o Rosario, recibían diariamente la afluencia de trabajadores rurales en busca de nuevos horizontes. Estas migraciones internas, dieron como fruto la transformación del espacio urbano. José Luis Romero designó como *ciudades masificadas* a las urbes que surgieron como producto de esta transformación, un fenómeno que implicó el desarrollo de cinturones de miseria en la periferia de sus centros urbanos.³ La desocupación, la sobrepoblación, el hacinamiento y la aparición de villas miseria marcaron el comienzo de la década.

Es a partir de 1933 cuando fue nombrado Ministro de Hacienda Federico Pinedo, quien adoptó una serie de medidas donde el Estado intervenía directamente en la economía, intentando regular oferta y demanda. Dentro de las medidas aplicadas para salir de la crisis, se siguieron una serie de lineamientos de John Maynard Keynes,⁴ en especial en lo referido a la plena ocupación y la generación de empleo desde el Estado. Tanto el presidente Justo como Pinedo, si bien este último era miembro del Partido Socialista, tenían ideas liberales en lo económico y no acordaban con Keynes. No obstante esto, se aplicaron algunas medidas en este sentido apelando al pragmatismo y habida cuenta de las penurias que atravesaba el país. Básicamente se implementaron dos tipos de medidas: las primeras fueron financieras y tuvieron como objetivo estabilizar la moneda. Se estableció el control de cambios, en 1934 se creó el Banco Central de la República y el Instituto Movilizador de Inversiones Bancarias (que controlaba las instituciones bancarias y financieras) y se creó la Dirección General Impositiva (se perfeccionó el sistema fiscal). El segundo conjunto de medidas fue de regulación económica y éstas tendieron a controlar la producción y equilibrar la oferta y la demanda. Con ese fin se crearon en 1933 una serie de organismos de regulación como la Junta Reguladora de Granos, la Junta Nacional de Carnes, la Junta Reguladora de

³ José Luis Romero, *Latinoamérica: Las ciudades y las ideas*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004 [1ª ed. 1976].

⁴ Keynes publicó en 1936 *Teoría General del Empleo, el Interés y el Dinero*, donde hablaba sobre la Demanda agregada a partir de lo que había observado en el proceso de la Gran Depresión.

Vinos, la Junta Nacional del Algodón, de la Industria Lechera y la Comisión Regional de la Producción y Comercialización de la Yerba Mate, todos dependientes del Ministerio de Hacienda. Una de las salidas a los acuciantes índices de desempleo fue la generación de puestos de trabajo en obras públicas, en especial a partir de la creación de la Dirección Nacional de Vialidad en 1932.

Una forma de activar la economía y paliar el desempleo fue a través de la creación de la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas, por medio de la construcción de caminos, escuelas, hospitales y otras obras de infraestructura a gran escala, en la que se empleó una cantidad formidable de gente. Es en este marco de ampliación de las políticas de construcción de obra pública que se realizan los nuevos edificios de los ministerios. Si observamos la nómina de obras que realizó la Dirección de Arquitectura entre 1930 y 1950, notamos un impulso mayúsculo y sostenido en el tiempo respecto de la magnitud de la obra pública, no solamente en edificios urbanos, sino en obras de infraestructura de todo tipo como puentes, carreteras, desagües, escuelas, comisarias, municipalidades, etc.

Uno de los edificios que se construyeron en ese momento es el Ministerio de Hacienda. Construido por el arquitecto Antonio Pibernat⁵, estaba decorado con catorce murales.

Los murales

El edificio posee dos ingresos y en cada uno se encontraban dos obras monumentales. En el ingreso al edificio de la calle Hipólito Yrigoyen los dos murales enfrentados en el hall son *Tierra de Promisión* de Cesáreo Bernaldo de Quirós (4.85 x 4m.) y *La pesca* de Gregorio López Naguil (4.85 x 4m.).

La obra de López Naguil remite a la riqueza en los mares y al trabajo de los pescadores, en tanto que la de Quirós, tiene un sentido más alegórico a la vez que descarnado. La proa de un barco que ingresa al cuadro y en él se ve a un grupo de hombres desnudos luchando con un toro negro y a una mujer tendida sobre un manto de frutos y espigas de trigo, señalando la abundancia; el toro ha sido degollado y vierte su

⁵ Antonio Pibernat no sólo fue el arquitecto que construyó el edificio, sino que también pintó uno de los murales –*Vendimia*– que se encuentran en el edificio. Este artista-arquitecto trabajó en la Dirección General de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas. Consideramos que fue él, quien favoreció el florecimiento de una política sistemática de decoración mural en los edificios construidos por el Ministerio de Obras Públicas.

sangre sobre el barco y chorrea por el casco del mismo. Envuelve la escena una bandera argentina y detrás de ella se recorta el mapa nacional. En particular se ve claramente la provincia de Buenos Aires. La composición recuerda de manera cruda, cuáles son las riquezas del territorio nacional, sobre un barco que avanza hacia el progreso. Ricardo Rojas sostenía que Quirós:

[...] se inspira en el paisaje, en la raza, en la tradición de su pueblo, y con los dispersos elementos de la realidad presente y de la pasada crea y compone como pintor a secas, con una emoción que le viene de la realidad y de la Historia; pero subordinándose a las normas de la pura belleza, como lo hicieron los artistas del Renacimiento con sus temas clásicos o cristianos. Evoca así, más que la anécdota o el tipo reales, el espíritu que se esconde en el tipo o en la anécdota, y les da a éstos la forma que corresponde a su libérrimo ideal de creador.⁶

En el otro ingreso al edificio, Soto Acébal pintó en *Primer Trueque* (3.40 x 2.76 m.) a un grupo de españoles y a un grupo de indígenas realizando un intercambio de mercancías. El segundo mural de Soto Acébal es *Principios de la corriente inmigratoria* (3.40 x 2.76m.) donde remite a la inmigración europea y a su impacto en la creación de un mercado de trabajo. El propio artista señalaba que:

Al pintar y componer los dos grandes *panneaux* destinados al hall de entrada del Ministerio de Hacienda he tratado de adaptarme a ese ambiente –piedra y mármol–, buscando que mis decoraciones murales le enriquecieran con una nota de color sobrio, pero potente así como un ritmo de composición sereno y equilibrado. He desistido de un exceso de sintetización decorativa de carácter casi siempre un tanto pasajero, para pintar unas composiciones de un realismo estilizado y constructivo a la vez y que pudieran explicar clara y pictóricamente la idea que representan.⁷

Prosigue detallando que las dos obras tienen un sentido simbólico:

⁶ La cita de Rojas se reproducía en la invitación a la “Exposición del pintor Cesáreo Bernaldo de Quirós” en el Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata del 1º al 26 de marzo de 1945.

⁷ Jorge Soto Acébal, “Dos *panneaux* para el Ministerio de Hacienda de la Nación”, en *Obras Públicas y Privadas*, enero de 1939, p. 254.

En un panel hay un grupo de marineros de cualquiera de las primeras expediciones a América cambiando con los naturales sus telas y collares por los productos de la tierra. El primer trueque. El primer intercambio de América. Todos los brazos convergen al centro en una actitud de dar. No hay armaduras, ni lanzas, hay paz en la actitud y en el paisaje. El otro panel representa un desembarco en Buenos Aires en 1850 aproximadamente, cuando empezaban a llegar a estas playas las grandes masas de emigrantes. Allí entre el carro y el bote, está el símbolo de la familia, la mujer, el vasco y el italiano, el intelectual que llega con su ciencia y su cultura...a todos los recibe el gaucho y todos miran o saludan a la gran ciudad futura...Son los hombres que han de colaborar en la grandeza de nuestra patria.⁸

Así ambos murales ponen el acento en el intercambio económico y cultural, en el origen de la práctica económica, en un caso; y en una economía que se alimenta de brazos inmigrantes, en el otro.

Otros dos murales que se encuentran en el edificio toman temas muy similares entre sí, aunque con composiciones diferentes: *Riqueza Nacional* (3 x 3.20m.) de Francisco Vidal que se ubicó en el llamado Salón del Sr. Ministro y *Riquezas Argentinas* (2.30 x 3.50m.) de Antonio Alice en el 6° piso. La primera, se trata de una composición clásica, en la que se encuentran cinco figuras femeninas y tres masculinas. Todas en posiciones clásicas, sentadas ya sea de frente o de espaldas, cada una sostiene algún elemento que remite a la agricultura. Casi en el centro de la composición, una mujer campesina lleva una hoz en la mano y en la otra un atado de espigas de trigo. Detrás de ella se encuentra Mercurio, dios del comercio. A la izquierda de la escena, una mujer lleva sobre su cabeza una canasta llena de frutas típicas de la Argentina (uvas, peras, manzanas). En el último plano se ve a la izquierda un paisaje de campo, en el que un hombre ara la tierra. En el centro, el puerto con tres transatlánticos y detrás los rascacielos de la ciudad, mientras que a la derecha, se observan los silos y un puente por el que marcha un tren a vapor. Cierra la composición un arco iris. Esta elocuente imagen remite a un anhelo y una noción de la Argentina muy enraizada que se relaciona con la idea de la nación próspera, el suelo fértil y cuya economía se basa en la agricultura y la ganadería, y el comercio de estas materias primas a través del puerto.

⁸ Jorge Soto Acébal, “Dos panneaux para el Ministerio de Hacienda de la Nación”, en *Obras Públicas y Privadas*, enero de 1939, pp. 254 y 255.

El segundo, de Alice,⁹ presenta una mujer con el torso desnudo que escribe con una pluma sobre un gran libro que lleva en su tapa el escudo nacional. Se encuentra ella y un grupo de personas sentadas sobre una alfombra de trigo dorado y detrás el cielo color celeste intenso que remite al color de la bandera argentina. Hacia la izquierda de la composición, el trigo se confunde con monedas de oro que brotan de un ánfora, remitiendo al título de la obra *Riquezas Argentinas*, como fruto de la tierra. Ambas obras hacen alusión a las exportación de productos agropecuarios que al menos hasta la crisis de 1930 había permitido el crecimiento económico, en parte como esperanza de recuperar ese motor de la economía, en parte con la nostalgia de aquella época perdida “de las vacas gordas”.¹⁰

Alice había hecho pocos años antes *Los Constituyentes del 53*, importante obra de tema histórico, que en un principio había sido un encargo para el Congreso de Santa Fe y por algunos inconvenientes terminó siendo emplazado en 1942, en el Salón de los Pasos Perdidos del Congreso Nacional. El gobierno de Santa Fé le encomendó en 1922, una gran pintura de 3.60 x 5.50m. sobre la sesión nocturna del 20 de abril de 1853 de la Convención Constituyente. Alice, lector de historiadores, escribió el libro *Los Constituyentes del '53: en la sesión nocturna del 20 de abril*,¹¹ en donde explica cómo se inspiró y documentó para realizar esta obra de gran tamaño y de mucha importancia, ya que se expondría en el mismo lugar donde había tenido lugar aquella sesión decisiva para la promulgación de la Constitución Nacional. La obra representa el momento en que Juan Francisco Seguí da su discurso donde argumenta su réplica a Facundo Zuviría, presidente de la Asamblea. De esta manera consiguió la adhesión de los representantes y que se sancionase el proyecto redactado por la Comisión Redactora de la Constitución Nacional. Según cuenta el propio artista, realizó decenas de bocetos y le tomó doce años concluir la obra, momento para el cual, el gobierno de Santa Fe había cambiado, y los nuevos funcionarios no estuvieron dispuestos a pagar la suma de dinero antes acordada

⁹ Nació en Buenos Aires, en 1886 y murió en la misma ciudad en 1943. En 1904 ganó el Premio Roma y viajó a Italia a completar sus estudios de pintura en la Real Academia de Turín, en 1910 obtuvo la Medalla de Oro por *La muerte de Güemes*, en el Salón del Centenario. Estos no eran los únicos cuadros de tema histórico que realizó. Pintó *San Martín en Boulogne Sur Mer* y *Argentina tierra de promisión*.

¹⁰ Dentro de las alegorías que se encuentran en el edificio también se puede agregar una tercera obras de Soto Acébal que se encuentra en el 5º piso en el salón de los cuadros, *Ofrenda de frutos* (195 x 224cm.)

¹¹ Antonio Alice, *Los Constituyentes del '53: en la sesión nocturna del 20 de abril*, Buenos Aires, Compañía Impresora Argentina, 1935. El libro fue reeditado por el gobierno de Santa Fe en 2011. Los 25 bocetos de las figuras históricas y la maqueta de la pintura se encuentran en el Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez, Santa Fe. Todavía hoy se mantiene el reclamo santafesino en torno a que el cuadro debería colocarse en el emplazamiento para el que fue concebido: la Honorable Cámara de Diputados de la Legislatura de la Provincia de Santa Fe. Desde 2010, ese espacio está ocupado por un mural de Guillermo Roux que lleva por título, *La Constitución guía al pueblo*.

con el artista. Por tal motivo Alice lo ofreció a las autoridades nacionales, que compraron la obra para su emplazamiento en el Congreso Nacional. Este caso es sumamente interesante porque muestra la importancia en estos grandes encargos de un patrocinador estatal, ya fuera provincial o nacional.

Finalmente, el último grupo de murales se pueden ubicar bajo el rótulo de temas relativos al trabajo. Las otras obras que completaban el encargo del ministerio eran del propio Pibernat, *Vendimia* (235x 280cm.), ubicada en el 5° piso en el despacho del ministro; *Aserradero* de Emilio Centurión, Salón de Cuadros, 5° piso, de Raúl Mazza, *La cosecha* (167x227cm.), de Edelmiro Lescano Ceballos, *Nativos ofreciendo riqueza*, (170 x 280 cm.) en el 10° piso y Adolfo Montero, *Norteños en el mercado* (170 x 280 cm.), *La segadora* (167 x 277 com.) de Paulina Blinder, de Gastón Jarry *Puertos argentinos* y de Ernesto Riccio, *Aserradero* (170 x 280com.). Este conjunto de murales presenta representaciones del trabajo en sus distintas vertientes, el trabajo en el puerto, el trabajo en los campos, en los bosques, en la vid de la zona cuyana y también los mercados del norte del país. En todos, el trabajador que se plasma es el de uno que es feliz realizando sus tareas, formando parte del crecimiento y desarrollo del país. En ninguno de ellos se atisba ningún rasgo de denuncia de la explotación laboral, por el contrario se muestran los oficios desde un punto de vista naif y positivo en sí mismo.

En estos edificios públicos era importante el lugar en que se colocaban estas obras y cómo se distribuían al interior del edificio. Existía una jerarquía dada por la importancia del artista y del tamaño. Las obras de los ingresos eran más grandes y los artistas que las hacían más conocidos. Lo mismo ocurría con el despacho del ministro. En cambio, para las oficinas de los directores de cada área se asignaban obras menores (aproximadamente de 1.70 x 2.80m.) realizadas por artistas menores.

Jorge Romero Brest se quejaba de que hubiera obras tan dispares y que se albergara bajo la misma arquitectura toda clase de estilos y niveles de experticia: “Al lado de algunos de los artistas que han merecido la más grande consagración oficial que existe, hay obras –en igualdad de condiciones económicas –de personas que ni han merecido nunca premios de consideración ni gozan de prestigio en el ambiente”.¹² Y es que para comprender el sentido que tenían estas obras, había que fijarse que lo que interesaba no era una renovación artística, ni una destreza pictórica asociada al fresco, si

¹² Jorge Romero Brest, “Obras decorativas del nuevo edificio del M. de Hacienda I. Consideraciones generales”, *La Vanguardia*, Buenos Aires, 17 de enero de 1940, p. 9, reproducido en Andrea Giunta y Laura Malosetti Costa (comp.), *Jorge Romero Brest, Escritos II: 1940*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2008, p. 68.

no la posibilidad de plantear a partir de una figuración clara y contundente, la alegoría simple que pudiera ser entendida por todos y que remitiera en los menores pasos posibles a símbolos, clichés y cierta noción de patria asociada al progreso. Estas obras habían causado su aprensión y decía:

[...] sorprende en las telas y en las dos esculturas que adornan el Ministerio de Hacienda, la falta absoluta de relación con la arquitectura dominante y las profundas diferencias que existen entre las mismas telas. En efecto, unas son naturalistas e ingenuas; otras de carácter alegórico; otras finalmente, de pretensión constructiva moderna. Resulta, pues, un verdadero muestrario de individualidades y no una decoración orgánica. Para lograr esa unidad fundamental la materia a emplear es de fundamental importancia; el hecho de que hayan sido pintadas las decoraciones sobre tela y lejos del lugar de destino, demuestra la imposibilidad de que existiera unidad conceptual y sentimental en las mismas. Hubiera sido preferible –y la ocasión se prestaba– que se hubiera hecho una tentativa de pintura al fresco o de mosaico, la cual, por lo menos habría tenido el valor de una experiencia interesante.¹³

Otra cuestión que preocupaba a Romero Brest era la cantidad de dinero gastada en los murales:

Más de cien mil pesos se han gastado [...] habiéndose pagado por algunos precios muy elevados. Así las dos grandes telas del vestíbulo principal han costado 12.000 pesos cada una [...].y las dos esculturas 18.000 pesos, las de Soto Acébal [12.000]”¹⁴

También Berni escribió un artículo para la revista de artes plásticas *Forma*, en el que denunciaba el modo en que se realizaban los encargos del Estado:

En nuestro país, los artistas que concibieron y realizaron los primeros ensayos de arte monumental, salvo uno o dos de ellos, todos han permanecido desde hace

¹³ Jorge Romero Brest, “Obras decorativas del nuevo edificio del M. de Hacienda II. Análisis individual”, *La Vanguardia*, Buenos Aires, 18 de enero de 1940, p. 8, reproducido en Andrea Giunta y Laura Malosetti Costa (comp.), *Jorge Romero Brest, Escritos II: 1940*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2008, p. 69.

¹⁴ *Idem*, p. 67.

más de diez años en una pasividad involuntaria, como resultado de las maniobras de los que temen ver realizada la obra que los superará públicamente. Es así como existen en ciertas dependencias del Estado, grandes paredes pintadas por personas que apenas pueden parangonarse con muralistas mediocres.

Lo bueno que se ha pintado en los muros argentinos, privados u oficiales, es tan poco con relación a lo malo, que podemos afirmar resueltamente: casi toda la obra ejecutada en nombre del arte mural es un atentado a las más elementales reglas de la pintura y del buen gusto. Esta es una afirmación aparentemente atrevida, pero los ejemplos están allí al público en edificios de la Nación, para darse cuenta en manos de quiénes ha sido puesto este magnífico medio de expresión. Mientras tanto, ambulan por los salones pintores cuyos cuadros piden a gritos muros para la realización de obras que serían la honra y la jerarquización del arte nacional.¹⁵

Y continuaba denunciando la forma en que operaban las camarillas y “ciertos personajes escudados en puestos oficiales y bajo la protección de una institución artística con toda la aparatosidad de una labor seria y solemne”¹⁶.

Tanto Berni como Jorge Romero Brest denunciaban la falta de concursos transparentes para la adjudicación de estos encargos que por un lado reportaban un buen dinero y por el otro, ofrecían la oportunidad de obtener importantes muros disponibles para obras monumentales¹⁷.

A modo de conclusión

En síntesis, podemos afirmar que en el contexto de la ampliación de obra pública, se va a decorar los nuevos edificios con murales, como el caso del Ministerio de Hacienda a fines de la década de 1930. En este caso encontramos que los temas representados se asocian a la construcción de una idea de nación determinada, donde se apelaba a la riqueza del trabajo y de los campos argentinos, a través de representar el trabajo asociado a la idea de progreso y bienestar de la sociedad. Soto Acébal, Quirós, y

¹⁵ Antonio Berni, “La pintura mural en La Argentina” en *Forma*, Buenos Aires, noviembre de 1942, p. 2.

¹⁶ *Idem*.

¹⁷ Para este tema véase Cecilia Belej, “Berni versus los Decoradores. La querrela por los muros a comienzos de la década de 1940”, en *Avances. Revista del Área Artes de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba*, Nº 18, 2010-2011, Córdoba, pp. 59-76.

Jarry interpellaron al Estado que estuvo de acuerdo con la noción de una pedagogía que subyacía a la utilización del arte público a la manera de “grandes libros de imágenes” que funcionarían con la misma eficacia que la publicidad. El hecho de que fueran contratados sin duda se relaciona con un discurso más congruente con los gobiernos conservadores de la década del treinta, preocupados por cimentar una identidad nacional a través de símbolos y representaciones patrias. Lo anteriormente expuesto redundó en una mayor cantidad de murales pintados en comparación con el grupo de artistas de izquierda que no encontró un campo fértil para plasmar su proyecto mural.

Las obras realizadas en el Ministerio de Hacienda, precisaron de un comitente, en este caso probablemente el propio Pibernat desde la Dirección de Arquitectura, para la realización de los encargos. Además, sabemos gracias al comentario de Romero Brest, cuál fue el precio pagado para su ejecución. Este tipo de obras requería de un comitente que garantizara adquirir los materiales necesarios para cubrir largos metros de pintura y se debía contar con la construcción de andamios, por lo general muy onerosos. Por estas cuestiones, debemos decir que este tipo de obras estuvo condicionada por aquellos que la encargaban que, para los casos estudiados fueron el Estado, que era quien podía costear este tipo de trabajos.

En estos encargos observamos una política pública determinada a decorar con murales los edificios que se construían. A pesar de que no se han encontrado hasta ahora los documentos concretos de dichos encargos, son muchos los indicios de que se trataría de una política de las imágenes que tuvo por objeto anclar el sentido a las obras arquitectónicas a la vez que sostener un discurso que valorizase el trabajo, el progreso y la idea de Nación asociada a la riqueza de los campos y del modelo agro-exportador.