

bélico, espolea la conciencia del pueblo para que vibren sin desfallecer en el trabajo y la lucha" (22).

El utilitarismo, que llegaba incluso a negar la habilidad siempre que no fuese en beneficio de un fin - inmediato, era buscado en otras ocasiones:

"El dibujante de carteles debe huir siempre de demostrar en ellos habilidades pictóricas y robuscamientos artificiosos que no redunden en favor del fin de propaganda que persigue con su obra (.....)

Las imágenes así como las orlas, etc., no han de tener nunca un valor puro y simple de ornamentación, que apartaría al lector del orden de ideas que deseamos sugerirle. El arte aplicable al cartel no ha de consistir en la ornamentación, sino en la representación sugestiva de los elementos, que de acuerdo con las palabras sean capaces de determinar una acción" (23).

Publicado por "Nueva Cultura" en 1.937, Función social del cartel publicitario, reconocido por muchos - como la más importante aportación teórica sobre el problema de la imagen política, tiene como precedente una conferencia pronunciada en la Universidad de Valencia - (24). Los puntos de vista de Renau -como muy bien recuerda Vicente Aguilera Cerni- responden simultáneamente a sus experiencias artísticas, sus convicciones doctrinales y las urgencias de la guerra. Es decir, las plurales

inquietudes innovadoras de los lenguajes artísticos (propuesta de nuevos medios y funciones para el arte del cartel), el Zhdanov de 1.934 (integrar el cartel en la "herencia del realismo español") y la respuesta a los requerimientos de la contienda (25).

El texto partía de la práctica y conocimiento de la especificidad del cartelismo, así como de sus funciones, significado y estructura interna, sin olvidar la -importantísima cuestión de la técnica. Para ello Renau hace una historia somera del cartel comercial, conectando -carteramente- su nacimiento con el del capitalismo moderno y el del mercado de masas. Lo que es sin duda -excesivo es la total y rígida identificación de una cosa con la otra que pasaría a registrar las coyunturas -del desarrollo capitalista; por eso negaba cualquier tipo de implicación formalista al cartel convertido en modelo paradigmático de la influencia de la estructura socio-económica en una actividad artística. Un cartel -que superaba lo que de "solemne y ceremoniosamente hermético y misterioso" (26) tiene el cuadro. Renau constataba la dependencia del cartel comercial con respecto a la actividad especulativa de la pintura pura, pero, rechazando lo que él llamaba exacerbación erótica (vislumbrando la gran complejidad de los contenidos sexopublicitarios), entendía que el cartelismo comercial habría de ser sustituido por el político en el marco de la reivindicación de un nuevo realismo. En ese realismo Renau, compartiendo conceptos social-realistas, planteaba la posibilidad de un nuevo "humanismo", ya que el arte no-

derno había llegado a enterrar o despreciar ese valor - esencial que es el hombre. Recurriendo al concepto de - deshumanización, denunciaba la disolución de lo humano y del tiempo en lo que se venía a llamar "Artes del espacio":

En el terreno del arte, el realismo nos plantea nuevamente el problema del hombre como problema central (...)

La fuerte tendencia hacia la abstracción en los últimos tiempos de la historia artística ha tenido como consecuencia el excluir el tiempo como elemento vital - del mundo ideológico del artista (...)

En todo el arte contemporáneo no queda del hombre más que un fantasma que no se resigna a morir definitivamente.

La historia de la plástica moderna en esta etapa de la deshumanización, es la historia de la derrota del hombre sobre el intento de transmutar su condición humana en valores abstractos' (27).

Además, Knau ponía en duda -en eso siguiendo - al propio Cassandre- el papel del cartelista como artista libre, ya que para él era el artista de la libertad condicionada, una especie de intermediario entre el emisor de los mensajes publicitarios y el receptor:

"La independencia incondicionada, la libertad absoluta de creación del artista, no dejan de ser pura mitología de teóricos idealistas (...)

El cartelista tiene en su función una finalidad distinta a la puramente emocional del artista libre. El cartelista es el artista de la libertad disciplinada, de la libertad condicionada a exigencias objetivas, es decir, exteriores a su voluntad individual. Tiene la misión específica -frecuentemente fuera de su voluntad electiva- de plantear o resolver en el ánimo de las masas problemas de lógica concreta.

Por eso, en el artista que hace carteles, la simple cuestión del desahogo de la propia sensibilidad y emoción no es lícita ni prácticamente realizable, si no es a través de esa servidumbre objetiva, de ese movimiento continuamente renovado de la ósmosis emocional entre el individuo creador y las masas, motivo de su relación y función inmediatas" (28).

Una mala opinión sobre la calidad del cartel de guerra aparecido hasta el momento, venía producida, en su opinión, por la mala adaptación de "Las fórmulas plásticas de la publicidad comercial al servicio de las -- agencias y de las empresas", que "encontró una fácil -- adaptación a los motivos de la revolución y de la guerra" (29). Como se ve, el problema consistía en si era -- posible la creación de una imagen puramente política, -- ya que las más de las veces apenas se podía diferenciar

si no era por la finalidad. A todo ello había que añadir, en opinión de Renau, la irrupción de "amateurs", es decir, el escaso conocimiento de la técnica cartelística, básico para dominar los recursos expresivos y lingüísticos necesarios para la creación de ese nuevo cartel que "puede y debe ser la potente palanca del nuevo realismo en su misión de transformar las condiciones, en el orden histórico y social, para la creación de una nueva España. Su objetivo fundamental e inmediato debe ser el incitar el desarrollo de ese hombre nuevo que emerge ya de las trincheras de la lucha antifascista, a través del estímulo emocional de una plástica superior de contenido humano" (30).

Por otro lado, el desarrollo de una herencia realista, siguiendo los modelos zhdanovianos, incita a Renau a remontarse a la pintura española del Siglo Oro, interpretada a la luz del realismo. El sentido de lo "nacional" y "particular", le hace -siguiendo a la fuente- recoger las categorías orteguianas de salvación del individuo y salvación de la circunstancia que para él tenía que convertirse en el ejemplo definitivo para el nuevo arte realista español (31). No por casualidad, además, Renau estaba colaborando, desde un puesto directivo, en la enorme operación de la salvación y traslado de los fondos pictóricos españoles:

"El cartel de la nueva España, al conquistar su herencia histórica y desarrollar los valores tradicionales por los cauces del nuevo realismo, alcanzará -

la categoría indiscutible de creación artística con la dignidad que implica el pleno ejercicio de una misión social e históricamente necesaria" (32).

Aunque no tenga relación directa con la publicación del libro, la polémica desatada entre Renau y Gaya, a raíz de la publicación en el primer número de "Hora de España" de la Carta de un pintor a un cartelista (33) de éste último, ha de ser interpretada también a la luz de las ideas esenciales expuestas por Renau en su libro, que saldrá en defensa de sus propias convicciones frente al ataque de Ramón Gaya. La polémica ha sido reseñada en numerosas ocasiones e interpretada a la luz de la contraposición entre el cartelista (Renau) y el pintor (Gaya), aunque también haya que ver en ella la resistencia de Ramón Gaya, junto a Juna Gil-Albert, el miembro menos politizado y más reactivo a la utilización propagandística del arte dentro de la redacción de "Hora de España".

Gaya partía de la constatación del fracaso del cartel de guerra, coincidiendo con Renau en la descalificación de la mala calidad de los carteles y, sobre todo, de la falsedad de la adaptación de los modelos comerciales a los modelos políticos:

"Todos recordamos carteles magníficos de dibujantes vivos, actuales, jóvenes. Pero ahora, los mismos cartelistas, con la guerra y en la guerra, no han sabido acertar. No acertó nadie porque nadie supo entender

que ahora no se trataba ya de anunciar nada. Y eso es lo que han hecho los mejores: anuncios, puros anuncios. Pero ¿qué es lo que se anunciaba? ¿Un batallón? Un batallón no es un especifico ni un licor. Un batallón no puede anunciarse; la guerra no es una marca de automóvil. La misión del cartel dentro de la guerra no es anunciar, sino decir, decir cosas, cosas emocionadas, emocionadas más que emocionantes. Por eso hasta los mejores cartelistas se han equivocado ahora, se han equivocado porque nunca se les pidió más que eficacia, cálculo, inteligencia, hasta el punto de dejar que olvidasen aquello que, en cambio tanto se pide al pintor, al músico, al poeta total, es decir, el alma, el sentir. De tanto perfeccionarse en la frialdad y en la sequedad, cuando los cartelistas necesitaron decir cosas, es más, decir cosas humanas, no les obedeció la voz" (34).

Por eso Gaya defendía la emoción, la individualidad romántica al margen de la sociedad, si bien como intérprete emocionado de la realidad y de esa sociedad, reivindicando el cartel-pintura, un cartel que emociona se más que convenciese:

"El cartel de guerra y en la guerra no puede estar hecho con fórmula y cálculo; por eso yo me atrevería a defender -y hasta aconsejar- un cartel que necesitando aquí definirlo de algún modo para poder nombrarlo, tendré que decir cartel-pintura... ya comprenderá usted que no es un Ruano Llopis, lo que yo defiende, sino un

cartel en donde lo emocional pueda tener todo su temblor. Y ese temblor ya usted mismo sabe que no habita - en la tinta plana, ni en el odioso sombreado mecánico, ni en ninguno de los hábiles trucos del cartel, sino en la mano, en la mano desnuda, en el brazo verdadero. Nunca puede satisfacer el demasiado artificio; pero hay momentos terribles, momentos descarnados, trágicos, en que el artificio pierde ya totalmente sus derechos o su disculpa. El artífice no es de ningún modo el artista; como suelen creer algunos".

Más adelante, Gaya reclama un "cartel fuerte", ya que "el cartel no tiene nunca un tono de alegría, -- sino de presente, de presente quemándose" (35).

Reclamaba Gaya la primacía del pintor dentro de una concepción academicista de las artes plásticas o era su repulsa contra los conceptos utilitarios del arte lo que le llevaba a descalificar la labor del cartelista de esta manera?. Por otro lado, Gaya no negaba la virtualidad del cartel en la propaganda política, pero sí renegaba de sus procedimientos operativos y se reclamaba rabiosamente -- con unos intereses historicistas indudables -- de lo que había sido la conformación de un arte político, dentro de una tendencia general en cierto sentido expresionista que, sin embargo, contrastaba enormemente con su propio hacer pictórico:

"El cartel que yo pienso --dejando a un lado toda calidad y refiriéndome aquí únicamente a la manera --

de hacer- lo hubieran pintado, naturalmente, Goya en España y Delacroix y Daumier en Francia, No Solana, ya no, porque Solana es Goya, sí, pero Goya inmóvil" (36).

La contestación de Renau no se hizo esperar en el próximo número de la revista. Para el cartelista y entonces Director General de Bellas Artes, Goya se equivocaba al confundir "la función específica del artista libre y la del cartelista" (37). Se fundamenta en la servidumbre a la que tenía que estar sometido el cartelista que además tendría que hacer los necesarios carteles de propaganda, ineludibles mientras durasen las circunstancias, por lo que no era lícito el desahogo de la propia sensibilidad ni hacer del propio temperamento una teoría. Por eso defendía los procedimientos expresivos y técnicos del cartelista, reivindicando todo un pasado de experiencia artística y, sobre todo, los nuevos procedimientos, ligados a la estética industrial y al diseño gráfico, como es el fotomontaje, "con un valor documental y dramático" con "extremos quizás no igualados por los medios tradicionales de la expresión" (38).

"Con poco que se extreme esta tendencia puede caerse en peligrosa analogía con las tesis, bien caracterizadas políticamente de ciertos "intelectuales" que luchan contra el maquinismo, contra el desarrollo de la técnica, para remediar los males que bajo el régimen capitalista siembra toda superproducción.

Jamás hay que confundir el valor de los medios técnicos con la equivocada -o nociva- utilización que de ellos pueda hacerse.

Ayer Goya, hoy John Heartfield. Aquel con su ma no desnuda y éste con el pleno dominio de la complicada técnica del fotomontaje y hasta el "odioso sombreado me cánico", son los dos artistas revolucionarios que han sabido llevar el hecho trágico de la guerra a la más al ta expresión de la emotividad plástica" (39).

Goya, en la contrarréplica, seguía estando por una visión exaltada y emocionada, ya que para él la guerra estaba condenada a hacer desaparecer todas esas "imposiciones" del cartelista que estaban muy bien en la actividad comercial, pero no ante un espectáculo de muerte y destrucción, y negaba la implicación directamente política y utilitarista del arte:

"Ni se puede ganar la guerra con un poema -por que el arte no es ni una herramienta ni una ametralladora-, ni se puede, en vista de esto, inyectarle un contenido político. Y fíjate que sólo digo político, ya que el social lo tuvo siempre, lo tiene siempre fatalmente, aunque sin él mismo saberlo que es como debe tener el arte sus valores: ignorándolos" (40).

Se puede colocar la polémica en la contemporánea que en Alemania se desarrolló entre expresionismo y realismo y que condujo a la obra de arte en la época de -

su reproductibilidad técnica" de Walter Benjamín (41). En realidad, la discusión se circunscribía dentro de una polémica general sobre la virtualidad de las nuevas técnicas expresivas, la pérdida de la unicidad de la obra de arte (el "aura" que diría Benjamín) y la utilización decidida de la reproducción al servicio de las ideologías políticas. En definitiva, el problema planteado en el momento con toda su ingenuidad de si es posible a una obra de arte incidir sobre la lucha política o la conformación social, que Gaya rechazaba: el tiempo vendrá a demostrar su falacia. Pero el momento no estaba para matizaciones y los desesperados esfuerzos de Renau por delimitar conceptualmente un campo apropiado para la imagen política reproducible (en este caso el cartel) chocarán contra sus propias leyes constitutivas y sus finalidades básicas, difícilmente discernibles, pese al esfuerzo puesto en el empeño: si Gaya asumía el papel tradicional del artista como intérprete emocionado de la realidad social -en una concepción francamente romántica- Renau se adscribía al papel del artista como técnico visual que por una lado desembocará en los especialistas en la comunicación visual (diseñadores gráficos fundamentalmente) en la vieja discusión sobre el alcance de la imagen que parecía que con la reproducción había perdido el santuario en el que estaba prisionera. Conciencia estética y conciencia política se contraponían una vez más en una confrontación presente durante todos estos años en el universo del arte contemporáneo. Pero era difícil acordar si el artista tenía que poner-

se al servicio de una idea política -o en otra instancia- al servicio de la producción- o servir en su papel de intelectual y rebelde al margen de la sociedad (42).

Las prevenciones de Goya frente al arte de propaganda eran ya una necesidad sentida ante la utilización del arte al servicio de la "causa popular". Este arte, probablemente necesario y útil, desencadenó una polémica que puso en primer plano la cuestión siempre discutida de la autonomía artística. Este "frente de rechazo" vino de los intelectuales jóvenes de orientación comunista -aunque algunos hay que denominarlos como "compañeros de viaje"- que se agruparon en torno a "Hora de España"; "Meridiá", el órgano de la sección catalana de la Alianza, ejercerá una función semejante en el ámbito de la intelectualidad catalana. No podemos dejar de lado tampoco las constantes diatribas que contra la soviétización artística pusieron siempre en onda algunos intelectuales y críticos de orientación anarquista.

Estos últimos compartían el rechazo de la estética monumentalizante, de un gusto rayado en el "kitsch", autocelebrativa, optimista y desproblematizada, que tuvo su presencia en las calles de las ciudades. Por otro lado, continuaban anclados en una concepción del naturalismo social de corte decimonónico, con una tremenda carga literaria, deslizando por el melotrama, y del que apenas se van a poder desligar. Y, aunque seg

tro del anarquismo español, se consideraba al arte como un medio de liberación social, un medio de educación y de ascenso intelectual, sus aportaciones, como las que conocemos de Higinio Noja Ruiz o un P. Muro apenas -- traslucen un contenidismo vulgar y la lectura, más digerida, de Taine, Weyler, Proudhon o Sorel. Sólo algunas aportaciones extranjeras, en concreto la de Rudolf, Rocker (43), con un comentario, más político que artístico, de un libro de reciente aparición de Herbert Read, plantea la defensa de la individualidad artística y el ataque contra todo tipo de formulación autoritaria, tanto fascista como socialista, que lleva a la identificación, propuesta por Read, del poeta -- y por extensión del artista -- con el anarquista.

La conferencia de Higinio Noja quiere ser una -- presentación de la obra de Borras Casanova. Pese a su -- escaso nivel no presentan ninguna dificultad que no sea asimilable a la discusión sobre la valoración del arte como instrumento: "Sí. Hay esa diferencia entre el arte de la revolución y el arte revolucionario. El primero -- copia sólo escenas de la vida del Pueblo que en la calle escribe con su sangre páginas admirables de la historia de la liberación humana. El segundo induce a esa liberación arrojando en el corazón del hombre la semilla de -- épocas nuevas. El uno copia y el otro crea. El primero prepara documentos para la historia y el segundo imprime a la civilización directrices nuevas... En la actualidad, y en España, estamos viviendo unos momentos interesantes. Se está operando una Revolución formidable en nuestro suelo. Los artistas, dejándose llevar --

del soberbio aquilón de la revuelta, tratan de captar - el momento y producir algo de onda significación. Es la época del cartel, porque el cartel es el grito. A pesar de todo, y quizá, porque aún es pronto y porque la situación no propicia el reposo espiritual necesario para la realización de toda obra de envergadura, aún no ha surgido el artista de la revolución. Artistas revolucionarios, sí tenemos." (44).

La descalificación venía también de Hem Day (45) con respecto al arte de propaganda, planteando la identificación romántica entre arte y pueblo, mientras que otros -Enrique López Alarcón (46) entre ellos- daban cuenta de la incompatibilidad entre la individualidad artística y la utilización propagandística. Gustavo Cochet, será quien con más constancia vea que el arte ya no tiene que transmitir dogmas ideológicos o políticos, una vez liberado de su papel religioso o al servicio del poder político.

"He dicho en alguna ocasión, que el arte en nuestros tiempos se había liberado por completo, dejando de ser un vehículo de propaganda de dogmas y mitos religiosos, como al servicio divulgador de nuevas tendencias y doctrinas, y como sucede que sigo manteniéndome en esta misma posición, creo conveniente, en los momentos trascendentales en que vivimos, hacer una aclaración, para que se entienda bien y quede especificado, que no por eso soy partidario del arte por el arte, esa cosa anfi-

bia, fría, puramente intelectualista; el arte, o sea, el artista que lo crea, se libera, decía, pero me he referido a tutelados de sectas, partidos o lo que sea; no he querido decir nunca que se liberase de su grande misión, - en la cual está su verdadero destino, y que es servir a la humanidad entera exaltando las cosas hasta lo sublime, en un ideal de infinita bondad y amor" (47).

Coches criticaba, también, implícitamente, el oportunismo del arte revolucionario: nunca habían surgido hasta el momento tal cantidad de artistas revolucionarios. Parecía como si todo se circunscribiera a sustituir los antiguos motivos por los nuevos revolucionarios. En definitiva el arte sólo podía distinguirse por su calidad, si era bueno o malo, por sus estrictas condiciones técnicas o por la adecuación al momento y a las opciones expresivas vivas. Todo lo demás no era más que convertir el arte más reaccionario en bandera de la revolución, caer en el más abierto contenidismo, convertir el arte revolucionario en un sustitutivo laico del arte religioso. El arte no tenía, no podía ser el redentor de la humanidad:

"Es evident que seria una estupidesa si els artistes creguéssim que hem de redimir la humanitat amb els nostres pinzells, i que per crear un art revolucionari, n'hi hauria prou de fer quadres espectaculars, -- amb punys enlaire, barricades enardides, cares gesticulants, etc., con tampoc no hem cregut mai, que cal fer

un art vulgar i carrincló, per tal que el poble l'entengui. És clar que no .....

No hi ha art revolucionari, burgès o proletari; jo no m'he improvisat el 19 de juliol, puix que feia anys que ja m'havia parlat en la revista "Tiempos Nuevos". - No hi ha dubte, doncs, que tots estem conformes i convençuts que no hi ha més que art bo o dolent; però heus ací en volem portar la revolució, perquè creiem que l'art que es fa avui, en la seva majoria, és dolent....

I així mateix ha estat sempre pretext els assumptes de tots els quadres o escultures, per fer belles obres d'art. Però allò que no ha estat mai pretext, és el sentiment, l'emoció poètica de l'artista; sinó l'essencial el cabdal per poder fer art de debò. Per tant no volem fer de l'art un instrument de propaganda per cap idea o partit revolucionari, sinó que volem que la revolució - també es faci dins l'art per crear novament en l'òrbita aquesta emoció que ara li manca" (48).

Semejante argumentación era la defendida por Sebastian Gasch desde las páginas de "Revista de Catalunya" y como reflexión ante el mismo hecho, la Exposición de Primavera que, a lo ojos del crítico catalán, "fou un cop mortal per als partidaris de l'art mitja de propaganda" (49), criticando el mismo oportunismo que Cochet notaba y que él detectaba en sus artículos sobre Antoni Costa o Quintanilla (50).

"Existeixen obres de tesi revolucionària però - de valor pictòric nul, i obres sense argument però ma- gistralment pintades. Ben equilibrades, hi ha també les teles revolucionàries que són al mateix temps obres -- d'art".

"No és desitjable, doncs reduir l'art a un ins- trument de propaganda, quan pot ésser un instrument de cultura. Són les obres belles, repetimho, les d'ahir i les d'avui, les clàssiques i les modernes, les que cal oferir als obrers per tal que aprenguin a conèixer-les cada dia millor. És així com treballarem a favor de - l'elevació artística i espiritual del poble. Així i - fent-li veure també que, entre les obres belles d'ahir i d'avui, també n'hi ha de revolucionàries" (51).

Precisamente era Gasch (52) uno de los pocos que desde las páginas de "Meridià", junto a María Carratala (53), Ramón de P. Vayreda (54), Lluís Montaya (55), Cochet, M.A. Cassanyes (56), F. Trabal (57), etc, conti- nuarán los avatares y la labor de la crítica con crite- rios no estrictamente ideológicos. Junto a Gasch, Joan Merli, y las revistas "Moments" y "Catalans" extenderán - esta función tradicional de la crítica que desemboa en los libros de estos dos autores: La pintura catalana -- contemporània y 33 pintors catalans (58).

En la misma Barcelona, hemos de tener en cuenta la actividad de "Juan de la Encina" desde las planas de "La Vanguardia", junto a autores significativos que, en

ocasiones, hacen incursiones en la teoría y la crítica artísticas, como Domenchina o Machado. "Juan de la Encina" tiene una sección fija llamada "El Correo de las Artes", en la que en forma epistolar comenta temas constantes de la actividad artística o problemas concretos entre los que el que más resalta es el de la posible influencia de la guerra sobre el arte:

"Bien se yo, amigo, que usted nada quiere con esa clase de temas. Aunque la guerra pase por su jardín de Cándido, por su huerto virgiliano y lo arrase, usted nunca mirará -me dice- como tema de arte, porque sinceramente abomina de ella y no comprende su necesidad física ni metafísica. Sigue siendo pacifista recalcitrante, y le impacientan y sacan de sus casillas los teóricos de la guerra como necesidad histórica y social. Está bien. A mi me pasa algo parecido, aunque estoy propenso a admitir esas negras teorías, porque los hechos históricos las abonan. Pero, sólo que ya no puedo coincidir con usted, es en ese gesto de repulsa a todo arte que sea representación de la guerra, porque en ese caso habría que reducir enormemente el campo de arte". (59).

Eleazar Huerta, (60) por su parte, se decantaba por la épica frente a la tragedia en la representación de la guerra, mientras Domenchina oscilaba entre la necesidad del compromiso del intelectual y la negación del arte al servicio de la causa popular:

"Ahora en estos días, y desde hace muchos días, se habla mucho del Arte al servicio del pueblo. Huelga decir que si el arte -con mayúsculas- no está al servicio o al alcance de todos, no siempre esta restricción es atribuible a la intención o a la limitación del artista. Mientras el pueblo no se capacite y pueda abarcar los designios del Creador, habrá criaturas a quienes el Arte les estará vedado. Conviene también distinguir qué es lo que se da y qué es lo que se toma por arte. Y, en fin, no es inoportuno que alguien recuerde una verdad harto olvidada por sabida: que el fin del arte no es la verdad. Esto lo han dicho con palabras y con obras todos los creadores. Y, si no yerro, Anatole France lo repite, advirtiéndolo que se debe exigir verdad a las ciencias, que se proponen investigarla, pero no a la literatura, cuya misión consiste en crear belleza. — Plasca o no plasca, incluso el escritor más veraz o verídico no tiene como núnen la verdad. El que escribe, o pinta, o esculpe, si, en efecto, escribe o esculpe o crea. Y la verdad es pura creación o verdad pura, pero no pura verdad" (61).

Puestos en situación de comprender el arte como instrumento de propaganda, algunos intelectuales advirtieron el papel alienante que le podía tocar, contradiciendo así la función esencial del arte de contribuir a la liberación del hombre. El núcleo de "Hora de España" se dió cuenta pronto de ello, como ya un poco antes, su más directo antecedente, "El Buque Rojo" (62) lo decla-

raba de manera sutil en su primer y único número.

Se empezaba a poner en duda la falacia de la "efectividad del Arte", que se había llegado a comparar a los fusiles y los cañones (63), y a lo largo de las páginas de la revista, desembocando en la Ponencia Colectiva, que el 10 de Julio Arturo Serrano Plaia diara en Valencia, las dudas y la resistencia se irán haciendo cada vez más fuertes. Gil-Albert por ejemplo, negará que un arte realista sea el más adecuado para la guerra:

"No creo, desde luego, que el momento pueda ser expresado por un artista realista, ya que la forma modalidad de vida animada por él, no se siente, no se vive a la manera razonada minuciosa o detallista que tal arte propugna, sino como tensión total que convierte la realidad en epopeya, o sea, en el poema que quizás algún día surja, desmesurado como un sueño" (64).

Así, Gil-Albert, Gaya, Serrano Plaia, Sánchez - Barbudo, María Zambrano, y otros, con la ayuda inestimable de las opiniones de Antonio Machado, se encargarán de demostrar el mito del arte de propaganda y su utilidad. El problema era que en España -como muy bien había notado Gramsci- el intelectual había conseguido una hipervaloración, al mismo nivel que había ocurrido con la "intelligentsia" rusa. Encerrados en la propia cárcel de su elitismo, con la mala conciencia de la relación con el pueblo, convencidos de su propia utilidad al ser

vicio de la causa popular, concibieron una mítica unión con el pueblo que pronto tendría que llegar a chocar con los propios postulados de las exigencias estéticas. Muchos venían de la vanguardia, se encontraban desorientados por lo que consideraban separación del pueblo debido a los juegos intelectuales a los que se habían prestado, y reaccionaban desesperadamente poniéndose en manos de una actividad que pronto tenía que mostrar su insatisfacción: el romancero para los escritores y el arte de agitación, los carteles, etc., para los artistas plásticos eran su única salida. El problema era, como ha notado Alberto Asor Rosa con respecto a las vanguardias soviéticas "la voluntad de hacer funcionar al trabajo intelectual como componente de la revolución obrera, dejando inalterado o, mejor aún, potenciando su carácter de trabajo intelectual" (65). El dilema se resolvía a la manera radical de Jef Last o la más radical -- aún de Carl Einstein que dejaba materialmente boquiabierto a Sebastián Gasch, cuando a la pregunta sobre el papel del intelectual ante un país en guerra respondía:

"-Què ha de fer? Doncs intentar acabar el rol - ben compromès dels intel.lectuals i abandonar el privilegi d'una covardia venerable i mal pagada i anar a les trinxeres. La nostra existència està tan amenaçada que no hi ha lloc àdhuc per a l'art. Ja no es pot menar una vida de rendista, de somni ni de "maquereau" d'un fals real. En veritat, l'art és encara explotat, utilitzat, como un paravent per a protegir una contemplació inútil, la base de la qual és la por de morir... Ara, cauen en

un conformisme teòric sense arriscar ni un pell, un altre conformisme. Ara, consideren l'artista com una mena de funcionari, que té dret a una seguretat quan tothom està en perill. En resum el rol ridícul dels intel·lectuals és que suporten els fets i no saben crear-los. -- Continuen la fallida d'una generació. Els intel·lectuals havien parlat sempre d'aventura i ara l'eviten a tot -- preu (66).

Gaya -con Gil-Albert, su más claro detractor- negaba la politización del arte ("Si creo muy dañina toda participación en arte -basta mirar los veinte años últimos, llenos de una creación triste y perdida, a causa de todas las preocupaciones inútiles y rebuscadas que lo alimentaron-, creo peligrosísima cualquier mezcla, y, más que cualquier otra, la de arte y política") (67), - incluso negaba el arte colectivo, desechando las formulaciones fáciles, demagógicas para él, del arte de las catedrales, etc, llegando a decir:

"Como también comprendo que sea necesario durante una revolución o una guerra, es decir, en un espacio de tiempo que tiene principio y fin, emplear a los artistas en trabajos de propaganda, y comprendo que para -- ello se necesiten grandes talleres, sistemas rápidos, -- colaboración. Pero que no se le llame a esa labor arte, mucho menos el arte, porque sería olvidar que, aunque -- sean artistas geniales los dedicados a ella, lo que se -- emplea de estos artistas no es su arte, no es su genio,

sino su facilidad técnica. Pero, por lo visto, no se entiende así, y cada día se inventa un contrasentido más, como los ya prestigiosos "arte colectivo", "arte necesario", "arte de lucha". No se piensa que la verdadera -- creación --fíjate bien, digo creación--, sólo puede surgir de la nada, y la nada únicamente quiere acercarnos cuando nos encontramos absolutamente solos"(68).

Juan Gil-Albert en el primer artículo considera que los artistas españoles empezaban a "ver claro", a no perderse en un "antipático mimetismo" con respecto a lo soviético y en reivindicar el carácter de adelantado a los acontecimientos, de intuitivo... (69) Podríamos seguir con este debate entresacando una y otra cita de las páginas de "Hora de España", hasta el punto de -- ver cómo María Zambrano dudaba que el marxismo dejase -- mucho lugar a la poesía (70), o cómo, estando contra el arte de propaganda, se continuaban negando las dudas -- que asaltaban a algunos sobre el verdadero valor de la politización del arte en la Unión Soviética:

"Sólo en ciertos resentidos, malos intelectuales, que poco cuentan y menos contarán cabe esa limitación, esa sequedad que él, como otros, prevé para la literatura y el arte dirigidos. Nosotros, por otra parte, -- creemos en la eficacia, en la necesidad de un arte de -- propaganda, y para ayudar a este arte que sirve a la lucha, a la guerra, debemos poner todos nuestros conocimientos y medios técnicos, lo mismo que en otro momento

podemos combatir con las armas de fuego a los demás soldados, pero nunca creemos que éste arte de propaganda, - si arte puede llamársele, sea el único, el exclusivo y propio de la revolución y de los revolucionarios"(71).

Sánchez Barbudo intentaba un "equilibrio imposible", en un mundo poco propicio a matizaciones, ya -- que tanto el arte de vanguardia como el realismo socialista no satisfacía de ninguna manera a este grupo de -- artistas e intelectuales. Además tuvieron que luchar -- con las más doctrinales concepciones de "Nueva Cultura" y "El Mono Azul", aunque muchos de los colaboradores y redactores coincidieran, ya que la revista fundada por Renau se había convertido en el núcleo más activo de -- ese realismo que sí podíamos calificar como socialista, y que tenía un nivel de aportaciones indudablemente menor (72). Pero es que el propio Goya intentaba presentar la falacia radical de la mayor legibilidad de los códigos considerados realistas, cuando a la luz de sus experiencias en las "Misiones Pedagógicas" decía: "Para -- que un artista esté con el pueblo y luche por la causa popular no es imprescindible que el pueblo entienda su obra (....)

Yo mismo, encomendado durante años de una tarea de divulgación cultural entre las gentes populares, he podido recorrer pueblo a pueblo palmo a palmo, casi toda España, y comprobar que un lienzo de Goya venía a -- ser para esas gentes virginales tan extraño como un Pi-

casso o un Cézanne. La misma estupefacción les propicia Velázquez que Gauguin. Sólo uno de los cuadros que llevamos le rozaban más de cerca, lo sentía más próximo: Una tabla pintada por Berruguete. Y se comprate, porque a esos campesinos, a esos hombres rurales se les había dejado hundidos en una fecha remota, que aquella tabla del siglo XV parecía reconocerla.

Y como consecuencia de lo que acabo de contar, aquellos que piden "un arte para las masas -que parezca verse en esta expresión cierto desán por el pueblo- No creo que vayan a decir que hay que pintar más claro, más inteligible, más realista que Velázquez mismo. No, sólo hay que pintar o escribir de verdad, porque escribiendo y pintando apasionadamente es como tan sólo se pinta o escribe para el pueblo, para el hombre. Claro es que el hombre necesita esforzarse si quiere gustar lo que en principio le ha sido dedicado. Porque no debe confundirse el arte con un entretenimiento, ya que el arte, semejante en esto como en otras cosas, al amor, es goce y no diversión, enseñanza y no propaganda, dificultad y no facilidad" (73).

Toda esta línea de pensamiento, influida tanto por Gide como Malraux (74), se va a ver cristalizada en la Ponencia Colectiva que, redactada y leída por Arturo Serrano Plaça, va a ser firmada también por Antonio Sánchez Barbudo, Angel Gaos, Antonio Aparicio, Arturo Souto, Emilio Prados, Eduardo Vicente, Juan Gil-Albert, José Herrera Petere, Lorenzo Varela, Miguel Hernández, Miguel Prieto, Ramón Gaya. Se ha hablado mucho sobre -

la significación, alcance y consecuencias de este famoso documento, sin duda el más estremecedor y lúcido manifiesto intelectual y artístico lanzado durante la guerra civil (75). Las ideas estaban en el ambiente, Serrano - Pla las llevó al papel y contrarrestó, además, el escaso nivel, autocelebrativo y retórico, que inundó el II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas, en el seno del cual se leyó, más si tenemos presente que intervenciones extranjeras como las de Mijal Koltsov o Alexis Tolstoi, las únicas que, junto a las de Mikitenko, Tristan Tzara, Machado, Aragón o Jean-Richard Bloch, tenían un cierto interés, no eran más que defensas encarnizadas del realismo socialista en un intento ambiguo y vago por su propia razón de ser - de definir la función del artista en la sociedad socialista: Tzara, por ejemplo decía: "No nos engañemos: además de la adquisición de una conciencia revolucionaria en el escritor hay que despertar en las masas la conciencia de la calidad de hombre y el deseo de alcanzar la dignidad de hacer sensible a los hombres el sentido mismo de esta dignidad" (76). Machado incidía en sus conocidos temas de la democratización y extensión de la cultura, identificada con la esencia misma de la cultura, y la aristocratización de la masa, mientras Jean-Richard Bloch discutía el insoluble problema de la intervención del intelectual en la historia, haciéndose eco de la célebre máxima de Jeff Last (77).

La ponencia partía de la constatación de la individualidad de cada uno de los firmantes: "Somos distin

tos y aspiramos a serlo cada vez más, en función de nuestra condición de escritores y artistas, pero tenemos de antemano algo en común: la revolución española que, por razones de coincidencia histórica, nace y se desarrolla simultáneamente con nuestra propia vida" (78), que se veían en la necesidad de ejercer como portavoces de la juventud que ahora se bate en las trincheras. El tono autobiográfico y vivido de la declaración constituye, por su sinceridad, un documento esencial para conocer el pensamiento de los artistas y escritores que pertenecían a esa crucial generación de la República, en la que se entrecruzaban una serie de corrientes contrapuestas, -- creando el desgarramiento propio de una conciencia disociada:

"Una serie de contradicciones nos atormentaban. Lo puro, por antihumano, no podía satisfacernos en el fondo; lo revolucionario, en la forma nos ofrecía tan sólo débiles signos de una propaganda cuya necesidad social no comprendíamos y cuya simplicidad de contenido no podía bastarnos. Con todo, ¡por inatento tal vez, más que por comprensión, cada vez estábamos más del lado del pueblo... La pintura, la poesía y la literatura que nos interesaba no era revolucionaria...

En definitiva, cuanto se hacía en arte, no podía satisfacer un anhelo profundo, aunque vago, inconcreto, de humanidad, y por otro, el de la Revolución, no alcanzaba tampoco a satisfacer ese mismo fondo humano al que aspirábamos, porque precisamente no era total

mente revolucionario. La revolución, al menos lo que nosotros teníamos por tal, no podía estar comprendida ideológicamente en la sola expresión de una consigna política o en un cambio de tema puramente formal.

El arte abstracto de los últimos años nos parecía falso. Pero no podíamos admitir como revolucionaria, como verdadera, una pintura, por ejemplo, por el sólo hecho de que su concreción estuviese referida a pintar un obrero con el puño levantado, o con una bandera roja o con cualquier otro símbolo, dejando la realidad más esencial sin expresar. Porque de esa manera resultaba que cualquier pintor reaccionario como persona y como pintor podía improvisar, en cualquier momento, una pintura que incluso técnicamente fuese mejor y tan revolucionaria, por lo menos, como la otra, con sólo pintar el mismo obrero con el mismo puño levantado. Con sólo pintar un símbolo y no una realidad.

El problema era y debía ser de fondo; queríamos que todo el arte que se produjese en la Revolución, apasionadamente de acuerdo con la revolución, respondiese ideológicamente al mismo contenido humano de esa revolución, en la misma medida, con la misma intensidad y con igual pasión con que se han producido todos los grandes movimientos del espíritu" (79).

Continuaban expresando su voluntad de compromiso que la guerra y la revolución había manifestado como tal, venciendo la disacercación entre realidad objeti

va y conciencia íntima y el artista, por su propia definición, tenía que ser el que interpretase con todas sus experiencias la nueva realidad para transmitírselas al resto de la humanidad. De ahí también su postura ante el arte de propaganda negándolo como fin en sí mismo, como valor absoluto de creación, que les parecía demagógico; de ahí también la defensa de un nuevo humanismo proclamado a los cuatro vientos, "del que recoge la herencia del humanismo burgués, menos lo que este último tiene de utopía, de ilusión engañosa sobre el hombre y la sociedad, de pacifismo, de idealismo en desuso, casi pueril..." (80)

En estos términos la ponencia colectiva se convertía en la más valiente requisitoria contra el realismo socialista y las limitaciones del arte de propaganda, la más valiente y también la más lucida, veraz y auténtica. Tal <sup>vez</sup> por ello, como ha demostrado Aznar Soler, fue silenciada en "El Mono Azul" (donde también comenzó a publicarse) entre otras cosas por su tono crítico contra los clichés y las simplificaciones (81). Como hemos intentado demostrar la línea argumental partía de las dudas que el grupo de escritores y artistas jóvenes de "Hora de España" tuvieron muy en cuenta, ya que por otro lado se plantearon las implicaciones que el ejemplo de la terminología marxista en lo que se refiere a la determinación económica y social suponía; algo que supo ver Antonio Sánchez Barbudo en otro escrito de la misma revista (82), lo mismo que Otto Mayer había expuesto desde las páginas de "Mirador" (83). Pero también la

defensa de la duda como instrumento revolucionario que hizo Lorenzo Varela (84) o la ayuda de escritores consagrados en esta dirección; fundamental la de Machado, pero también la de León Felipe, que en su estilo lírico, grandioso, desmesurado, iba contra el surrealismo y la deshumanización y proclamaba:

"El arte no es más que medio, una manera, una - 'herramienta', sí. Y digo esta palabra sin demagogía. -- Una herramienta, pero de la misma calidad que la que -- utilizó Dios para crear el Universo. El artista, el gran artista, el artista ante todo genial es creador de un - universo" (85).

"Hora de España" muestra también los límites de un debate que llevaba inexorablemente fuera de los terrenos del arte comprometido y, sobre todo, de la estrechez de miras del realismo socialista. Por eso, al margen de algunas realizaciones en el campo de la obra de arte reproducible (cartel, etc.), la pintura, la escultura, las artes tradicionales de la época de la guerra, cayeron a un nivel ínfimo, del que hay que salvar la feliz excepción de algunas de las obras expuestas en el Pabellón. Mientras unos artistas (Benlliure, etc.) continuaban trabajando como si nada hubiese ocurrido (86); otros como Victorio Macho, trataban de adecuarse dramáticamente a las circunstancias (87) y, para los más, -- el trabajo comprometido se hacía a pesar de la sospecha en que, para la ortodoxia realista, podían incurrir algunos ejemplos de expresionismo no catalogables en --

ningún concepto del optimismo histórico del realismo socialista (88). Pero, además, al margen de la efectividad del arte, quedaba presente que el arte tradicional tenía que desenvolverse en un anacronismo que ya habían notado Rosa Chacel, Juan Gil-Albert y otros con respecto a la floración del romancero (89). La situación de la guerra moderna se prestaba poco a su acompañamiento por el arte, y para levantar el ánimo de la población, para conformar las conciencias de acuerdo con los criterios de la persuasión en imágenes, estaban los técnicos en propaganda visual que, quiera o no Gaya, tenían sus propios métodos de intervención. Todo lo demás no quedaba más que en el pensamiento y en la necesidad de unos determinados intelectuales para un momento concreto, más guiados por el afán de sustraerse a su aislamiento que por una efectiva y fiel reflexión sobre el alcance y fines del arte. El cartelista, como bien supo ver Renau, no tenía ese problema y como dice Susan Sontag:

"The graphics artist in a revolutionary society doesn't have the problem the poet has, when the poet -- uses the singular voice, the lyrical "I": the problem -- of who is speaking and being spoken for.

Beyond a certain point, however, the place of the artist in a revolutionary society -- no matter what his medium -- is always problematic. The modern view of the artist is rooted in the ideology of bourgeois capitalist society, with its highly elaborated notion of personal individuality and its presumption of a fundamental,

ultimate antagonism between the individual and society. The further the notion of the individual is driven, the more acute becomes the polarization of individual versus society. And for well over a century, the artist has -- been precisely the extreme (or exemplary) case of the -- "isolated individual". The artist, according to the modern myth, is spontaneous, free, self-motivated -- and frequently drawn to the role of the critic, or outsider, -- or disaffected nonparticipant. Thus, it has seemed self-evident to the leadership of every modern revolutionary government, or movement, that in radically reconstructed social order the definition of the artist would have to change. Indeed, many artists in bourgeois society have denounced the confinement of art to small elite audiences (William Morris said: "I don't want art for a few, any more than education for a few, or freedom for a few") and the selfish privatism of many artists' lives. The criticism is easy to agree to in principle, hard to --- translate into practice. For one thing, most serious artists are quite attached to the "culturally revolutionary" role they play in societies which (they hope) are moving toward, but have not yet entered, a revolutionary situation. In a prerevolutionary situation, cultural revolution mainly consists of creating modes of negative experience and sensibility. It means making disruptions, refusals. This role is hard to give up, once one has -- become adept at it. Another particularly intransigent -- aspect of the artist's identity is the extent to which serious art has appropriated for itself the rhetoric of revolution. Work that pushes back the frontier of nega-

tivity is not only defined throughout the modern history of the arts, as valuable and necessary. It is also defined as revolutionary, even though contrary to the standard by which the merit of politically revolutionary -- acts is measured --popular appeal-- the avant-garde artist's acts have tended to confine the audience for art to the socially privileged, to trained culture costumers. This cooption of the idea of revolution by the arts has introduced some dangerous confusions and encouraged misleading hopes....

Lyric poetry, the most private of arts, is perhaps the most vulnerable in a revolutionary society, as poster making is the most adaptable... The conflict between -- aesthetic and sheerly practical, even more than the ideological, considerations has created problems even for -- other public arts --for example-- architecture" (90).

Por último, recordar que Manuel Asaña supo ver con una extraordinaria claridad el problema que se planteaba:

"En nuestro tiempo, se concibe mal que la gran masa del pueblo vaya al combate templada por los acentos de una lira. Complejidad moral y política de la -- guerra, y necesidad de descomponer en varios colores el rayo blanco del patriotismo... Habría que postrar, con la evidencia comunicativa de lo poético, el sufrimiento humano, dentro del cuadro grande y terrible de la guerra... Influencia de la guerra en las artes: desastrosa

por el momento, porque las suprime. Solamente unos cuantos poetas trabajan, y en peligro de contaminarse de -- las proclamas. Pero no tan desastrosa como la influencia de la política en la literatura. En la guerra hay lugar para lo grandioso, sin dejar de ser el mal. Vanas disputas acerca de "la independencia del arte" y del "arte al servicio del pueblo". Opinión sensata de Artonio Machado: "Se escribe para el pueblo cuando se escribe como Cervantes, Shakespeare o Tolstoi". La creación artística pertenece a una facultad independiente. Como la obra de arte, conseguida, tiene por sí un valor propio, y no es mejor ni peor en razón de los fines, ajenos a la expresión artística, perseguidos en ella, por muy -- aparentes que estén y por muy directa y exclusivamente que se hayan buscado. Ningún movimiento pujante, victorioso, que se apodera de la dirección de una sociedad, deja de pretender que el arte se le subordine. Cuando lo consigue, por disciplina, los artistas viven y el arte se muere. Otra cosa es que un movimiento de aquella índole lleve en sí virtud de emoción suficiente para -- embargar la facultad creadora. Hay un punto de coincidencia religiosa entre la creación personal y la afluencia de aquel motivo exterior. Entonces todo transcurre sin daño de nada. Y otra cosa es también que un artista tome ciertos valores, plásticos o no, donde los encuentre, sin que en el fondo se le de nada de cuanto representan... Triunfante "el pueblo", digámoslo así, habría necesariamente más libertad, a pesar de todas las "líneas" y del espíritu de clase. Lo cual no quita para --

0 73o

que un pintor como Frans Hals pudiese hacer un estupendo cuadro agrupando, por ejemplo, a los cabecillas de la - Columna de Hierro..." (91).

## NOTAS

- 1.- Esta era una postura generalizada como nos demuestra Benjamín JARNES (Nuevos Romances, "Hora de España" (Barcelona) XVIII (junio 1.938), pp. 63-66).

"En un país que siempre consideró el arte como un lujo burgués, el arte fue de los primeros en abandonar la torre de marfil y en someter a debate un orden social que adjudicaba la pesada parte de los malos responsables de la situación. La consecuencia fue el rápido crecimiento de un arte de protesta social o socialmente consciente que atacó la riqueza y el privilegio y se alió con los trabajadores" -- (F. AGRAMUNT IACRUZ, Panorama artístico, op. cit., pp. 95-96). André MALRAUX, declaró en Hollywood, en noviembre de 1.938: "La torre de marfil no es lugar idóneo para los escritores que ven en la democracia una causa por la que luchar.

Si uno sobrevive, su escritura mejorará con la experiencia obtenida en la batalla.

Si uno muere habrá logrado un documento más vivo que cualquiera de los que pueden escribirse en las torres de marfil" (Reprod. en Hugh THOMAS, La Guerra Civil Española, op. cit., vol. 4, p. 1).

- 2.- Mi viaje a Rusia en recuerdos. Los artistas soviéticos, "Estampa", nº 421, 30 enero 1937.

- 3.- Creo que <sup>la</sup> postura de Eduardo Westerdhal es asimilable a la de Breton en este sentido. Vid.: André BRETON, Louis ARAGON, Surrealismo frente a realismo socialista, Barcelona, Tusquets, 1973, donde aparece reproducido el manifiesto (pp. 27-33).
- 4.- Los casos de Serrano Pla y Sánchez Barbudo son bastante significativos.
- 5.- Vid. "A.C." (Documentos de Actividad Contemporánea. - Revista Trimestral Publicación del G.A.T.E.P.A.C., Barcelona--Madrid--San Sebastian, 1.931-junio 1.937, edición facsimil en A.C./G.A.T.E.P.A.C., 1931-1937, Barcelona, Gustavo Gili 1975.
- 6.- Estas son las líneas básicas del constructivismo. - La conversión del G.A.T.E.P.A.C. en Sindicato de Arquitectos de Cataluña es sintomática, con su intervención en los proyectos de municipalización de la vivienda y colectivización de la construcción. También se plantea la reorganización de la Escuela de Arquitectura y el control sindical de los organismos públicos como futuros promotores centralizados de construcción y planeamiento. La nueva situación sacará a la luz las contradicciones en que se debate la vanguardia. El último número rezará en un texto programático: "HE AQUÍ EL MOMENTO de implantar - en nuestro país los resultados del esfuerzo de los técnicos modernos para organizar la nueva sociedad.

Una época nueva empieza. Lo que en otros tiempos fue considerado una utopía, se ajusta, hoy, a la realidad. Esperamos que en las sociedades en formación se llegará a las soluciones lógicas a que hemos llegado nosotros con nuestra labor. En lucha -- con la incomprensión y el menosprecio que a la sociedad anterior inspiraba nuestra tarea, unos cuantos técnicos arquitectos iniciamos el estudio racional de todos los problemas urbanísticos mucho antes de la actual época renovadora.

En la sociedad nueva, a cuya edificación todos debemos contribuir, las cuestiones urbanísticas toman una importancia inesperada.

El urbanismo debe ser tratado, de aquí en adelante, en forma racional, como una ciencia". ("A.C.", Barcelona, junio 1937) El G.A.T.,E.P.A.C. se convertirá en un grupo de polémica cultural y todas las cuestiones profesionales pasarán al S.A.C. que continuará publicando la revista "Arquitectura i Urbanis<sub>m</sub>a".

- 7.- Introducción a Romancero de la Guerra Civil, op. cit., p. 14.
- 8.- R. PUYOL, El arte en la guerra "Altavoz del Frente", nº 2, 24 octubre 1936. Santiago ONTARON, Francisco Mateos, op. cit., y Francisco MATEOS, Por una pintu-

ra de ideas, op. cit. También José M. ARANA, El escultor gallego "Compostela" lleva a los frentes su gubia como un arma, "Crónica", 11 julio 1.937.

- 9.- J. M. El arte en la revolución "El Miliciano Rojo", nº 9, 6 octubre 1.936, p. 5.
- 10.- Teatro de Urgencia, op. cit.,
- 11.- Hcy. España; El Romancero de la Guerra Civil y La libertad del intelectual, "El Mono Azul", núms 1, 5 y 3 (27 agosto, 24 septiembre y 10 septiembre 1936)
- 12.- Op. cit. p. 102.
- 13.- E. NADAL, "Mirador" "Nueva Cultura, nº 2, abril --- 1932. En su nueva época se publicará del 13 de agosto de 1936 al 10 de junio de 1937 y contará con una sección titulada "Les arts i els artistes", donde se publicarán artículos interesantes como los de --- Francesc SERRA, A l'entorn d'un pamflet de ferrant Callicó. "L'Art i la revolució social" (nº 395, 12 noviembre 1936); Joan COMMELEBAN, Comentari (nº --- 393, 29 octubre 1936); Angel LOPEZ-OBREIRO, Sobre la pintura revolucionaria, (nº 421, 21 mayo 1937); --- I.F. Les exposicions a Moscou. Els treballs d'estiu dels pintors; A. IUNATKARSKI, Lenin i l'art; Francesc DOMINGO, L'art actual de la URSS, "nº 394, 5 - noviembre 1936); Rafel SANTOS TORROELLA, Gustau -- Courbet i la Comune de Paris, (nº 422, 27 mayo 1937).

- 14.- Una movilización total del Arte, conferencia de -- Erwin Piscator, "La Vanguardia", 15 diciembre 1936. También declarará en una entrevista: "Se puede disparar con cultura y arte como con cañones y municiones" (Natalia VALLE, "En vuestras manos está el destino de Europa", "Estampa", nº 456, 26 diciembre 1936).
- 15.- En el "Casal del Metge". "Desarrollo histórico del Arte de los pueblos" (Conferencia del pintor mejicano David Alfaro Siqueiros) "La Vanguardia" 11 y 12 febrero 1937. En el mismo mes fue una conferencia en la Universidad de Valencia con el título -- "El arte como herramienta de lucha" (M. ALTOLAGUIRRE, Conferencias, "Hora de España" (Valencia) III (Marzo 1937, pp. 221). Vid. asimismo, David Alfaro Siqueiros, gran artista y gran revolucionario -- viene a participar en nuestra lucha, "Nueva Cultura", nº 1, Valencia Marzo 1.937; María Luisa CARNELLI, David Alfaro Siqueiros, gran pintor y revolucionario mejicano, "Ahora" 23 febrero 1937 y David Alfaro SIQUEIROS, L'art et la révolution (Reflexions à partir du muralisme mexicain), París, éditions sociales, 1973, en particular la "Lettre à l'écrivain Maria-Teresa Leon de Alberti", pp. 57-60.
- 16.- Descanse en Paz doña literatura pura, "Claridad", Madrid, 3 agosto 1936 (Recogido por F. DIAZ-PLAJA op. cit., pp. 693-694), donde se dice: "Por lo ---

tanto, el arte habrá que aceptarlo en adelante como una dimensión del trabajo. Lo sentimos por los exquisitos (...) Penosa incertidumbre. Ya no es posible que el arte permalezca enquistado en lo eterno increador, junto al clérigo, al general y al burgués. ¡Ellos quieren un arte quieto que sea "complemento" de la vida! (Jarnés sabe mucho de esto). Pero el momento reclama otra cosa. Reclama el arte como un frente de batalla más para luchar por la luz acerca del sentido de la tierra. Nosotros ya hemos dicho donde radica: en el trabajo, en la creación de la historia.

Todo lo demás es fascismo".

- 17.- "Hora de España" (Barcelona), XVIII (junio 1938), p. 11. Que esta opinión es un auténtico estado de ánimo lo prueba Picasso al declarar que maneja los pinceles como los milicianos el fusil (J. LARREA, Guernica, op. cit. p. 14).
- 18.- Francisco Mateos, op. cit., p. 118.
- 19.- Ibid., p. 109.
- 20.- Los dibujantes dan el ejemplo, "El Sol", 17 octubre 1937.

- 21.- Organisation d'une nouvelle propagande, "Nova Iberia", nº 1, Barcelona, enero 1937.
- 22.- La enseñanza de la publicidad, "Nova Iberia", núms 3-4, Marzo-Abril 1937.
- 23.- ESTEVANCHU, De la técnica del cartel, "C" (Órgano del Sector Norte de la Juventud Socialista Unificada), nº 1, Madrid, 20 Febrero 1937, p. 20. También: F. CARREÑO PRIETO, La consigna nacional, carteles y dibujos de guerra "Comisario", nº 1, septiembre 1938, donde vierte las siguientes frases: "Al cartelista, la guerra le ha dado la máxima libertad a que puede aspirar. Así como en el llamado cuadro, su motivo, su asunto, es el resultado de un proceso interno, de un deseo que se manifiesta en el artista de dentro a fuera, en el cartel el tema lo dan las circunstancias exteriores y el cartelista, como tal, debe extraer de ellas su asunto (...) Podrá reclamar mayor libertad un cartelista de antes-guerra que se veía obligado a servir a un industrial dando expresión a cosas contrarias a su moral y a sus impresiones de artista (...) el asunto es un anhelo colectivo, una necesidad social en la que participa el propio artista. Reclamar una mayor libertad de acción para el cartel es destruir la razón misma de su existencia, su esencia y su carácter y, por ende, su autonomía dentro de las artes plásticas".

- 24.- El texto se escribió a finales de 1936 para una --  
conferencia que sería pronunciada en la Universi--  
dad de Valencia (Conferencias, "Hora de España" --  
(Valencia), VI (Junio 1937), p. 78, publicada tam-  
bien en "Nueva Cultura", núms. 2 y 3 (Abril y Mayo  
1937).
- 25.- Prólogo a Josep RENAU, Función social del cartel, .  
op. cit., pp. 16-17.
- 26.- Ibid., p. 33.
- 27.- Ibid., pp. 52-55.
- 28.- Ibid., pp. 58-61
- 29.- Ibid., p. 67.
- 30.- Ibid., p. 68.
- 31.- Ibid., pp. 70-74; Poco antes había salido el apén-  
dice de Enrique LAFUENTE FERRARI al vol XII de la  
Historia del Arte Labor, (La pintura del siglo --  
XVII en España), Barcelona, 1935.
- 32.- Ibid., p. 68.
- 33.- "Hora de España" (Valencia), nº 1 (Enero 1937). Es-  
te tipo de polémica debía estar extendida. Max AUB

nos describe vívidamente una, supuesta o real, mantenida en el Madrid amenazado del 6 de noviembre entre Oscar Lugones, Francisco Laparra y Renau (Campo abierto, Madrid, Alfaguara, 1978, pp. 315-323).

34.- Ibid., p. 54.

35.- Ibid., p. 55.

36.- Ibid., pp. 55-56.

37.- Contestación A Ramón Gaya, "Hora de España" (Valencia), II (Febrero 1937), p. 58.

38.- Ibid., p. 59.

39.- Ibid.

40.- Contestación a José Renau, "Hora de España" (Valencia) III (Marzo 1937), p. 60.

41.- I. JULIAN, op. cit., p. 58.

42.- Una visión particularmente positiva del cartel se da en L'affiche de guerre. Poster art in war. El cartell de guerra. El cartel de guerra, Barcelona, Llauger, s.a., donde se otorgaban al cartel unas funciones eminentemente utilitarias: "Y el cartel es el que ha de servir para fijar la conciencia del

pueblo las consignas, los deberes, las obligaciones, tanto con relación con el frente de batalla, como para las atenciones y trabajos que en la retaguardia han de ser llevados a término sin desfallecer y con el máximo entusiasmo y diligencia para que el frente esté bien atendido y la lucha pueda seguir. El cartel, asimismo, ha de mantener la moral máxima.....

Otra de las misiones que están encomendadas al cartel es la de señalar constantemente los peligros (...) y también instruirles (...) Volviendo al Cartel de guerra, diremos que es una exaltación continua de patriotismo, lo que entusiasma a las masas, lo que las hace conscientes de sus deberes, de sus obligaciones, lo que les fija en su mente frases, palabras, ideas (....) El grito en la pared, la exaltación en mitad de la calle ha de estar hábilmente combinada con la figura y su colorido, y la frase. Si corta ha de ser la leyenda en el cartel comercial y si expresiva y totalmente relacionada con el producto o artículo que quiera anunciar ¿cómo no lo habrá de ser en grado máximo la del cartel de guerra? (...) El cartel de guerra presenta ante nuestros ojos insospechadas enseñanzas que, al vivirlas, nos permiten apreciar cuán intensa, cuán efectiva e interesante es la fuerza de este medio de propaganda en el que se juntan dos sentimentalismos: el del alma y el espíritu del artista, sentimental por temperamento, y el del redactor de

textos, del literato, del verdadero publicitario, que a la fuerza de sus palabras, a lo convicente de su oración normal, pone la exaltación del momento que vive juntamente con el sentimentalismo - que, como conductor y orientador de masas, no puede jamás ocultar el perfecto publicitario".

- 43.- "Poesía y Anarquismo" (Conferencia pronunciada en el cine Coliseum de Barcelona el día 21 de Marzo 1937). Barcelona, Oficina de Propaganda CNT-FAI, 1937, s.p. ("La Vanguardia", 23 Marzo 1937; "El arte, cuando tiene sentido revolucionario, cumple una misión social", "La Batalla", 23 Marzo 1937)

H. Noja Ruiz (Nerva, Huelva, 1896 - Valencia, 1972) era un escritor y maestro anarquista que desarrolló casi toda su labor en Valencia. Vid. Emilio V. SANTOLARIA, Siluetas. Higinio Noja Ruiz, -- "Estudios", nº 71, Valencia, Agosto 1929 y Gran Enciclopedia de la Región Valenciana, Vol. VIII, p. 11, J. Borrás Casanova era un pintor que contaba con predicamento entre los círculos libertarios levantinos JAES, Pintura. J. Borrás Casanova, "Umbrales", nº 22, Barcelona, 15 Enero 1938; H. NOJA RUIZ, El arte revolucionario. Borrás Casanova, "Libre Estudio", nº 2, Valencia, enero 1937.

La disertación de Juan P. MURO (Arte necesario y arte innecesario, Valencia, Editorial Nosotros, 1938) es sencillamente delirante.

45.- El arte y el pueblo, "Tiempos Nuevos", núms 5-6, - Barcelona, Mayo-Junio 1937, "Definido de este modo, y dejando a todos libres de interpretar lo expuesto de los modos más diversos; permitiéndome las reservas que me imponga el íntimo escogimiento de mis holgazanerías artísticas, identifico el arte al pueblo, y, haciéndolo, exalto las fuentes estéticas, identifico el arte al pueblo, y, haciéndolo, exalto las fuentes estéticas que forman esta fuerza social que mañana será una energía en la lucha y liberación de los pueblos que aspiran a un perfeccionamiento que les lleva a la justicia, a la libertad y a la fraternidad (...)

Desde el punto de vista estético, la grotesca estatua de cualquier mariscal francés, y la horrible efigie de Lenin, son igualmente feas. Y si los protagonistas no comparten este criterio, es precisamente porque especulan, por diversos motivos, sobre la falta de cultura en las masas proletarias o burguesas (....) Decir que el arte es un arma de propaganda, es rebajar el arte a una doctrina, es darle una interpretación dogmática que no puede, bajo ningún concepto, elevarlo. En fin, hay que percatarse de que "el arte es esencialmente una técnica de representación y de interpretación. La interpretación puede ser revolucionaria".

- 46.- Hacia un teatro nuevo y revolucionario. El homenaje a Jacinto Benavente, "Tiempos Nuevos", extra 19 — julio, Barcelona, 1938 y La ética, la estética y — la disciplina del arte de la escena, "Timón", nº 5, Barcelona, noviembre 1938.
- 47.- El arte y la propaganda "Tiempos Nuevos" núms. 9-10, Barcelona, septiembre-octubre 1937.
- 48.- Notes sobre art revolucionari, "Meridià" núms 5 y 13, Barcelona, 11 febrero y 8 abril 1938.
- 49.- Notes sobre l'art revolucionari "Revista de Catalunya" (Barcelona), vol XVI, any X, nº 82 (15 enero 1938), p. 101.
- 50.- Dibuixos de Quintanilla, presentats per "Meridià" y Antoni Costa "Meridià", núms 1 y 4, Barcelona 14 enero y 4 febrero 1938.
- 51.- S. GASCH, Notes sobre l'art, op. cit., pp. 101-102.
- 52.- Otros artículos de Gasch son: además de los ya reseñados, Picasso (nº 2, 21 enero 1938), la tragedia de Cezanne (nº 6, 18 febrero 1938), la jove pintura catalana. Joan Junyer (nº 9, 11 marzo 1938), — La jove pintura castellana. Francisco Mateos, (nº 13, 8 abril 1938), La jove pintura catalana. Miguel Villà (nº 14, 15 abril 1938), Unes declaracions de

Picasso (nº 20, 27 mayo 1938).

53.- De l'art (nº 38 y 42 (30 septiembre-28 octubre 1938), donde defiende la arquitectura racionalista y los proyectos urbanísticos de raíz utópica.

54.- Entorn del modernisme (nº 30, 5 agosto 1938), Joan Rebull, "Premi Campeny 1938", (nº 47, 3 diciembre 1938), l'art de nostres dies. Uns aiguaforts de Xavier Nogués (nº 48, 10 diciembre 1938).

55.- Poesía de guerra (nº 41, 28 octubre 1938), etc.

56.- Ha mort Ernest Barlach (nº 48, 10 diciembre 1939).

57.- El silenci de les guitarres espanyoles. A Pau Picasso. (nº 20, 27 mayo 1938).

58.- Los dos editados por el Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya, 1937.

59.- Correo de las artes. Guerra y Arte. "La Vanguardia", 1 mayo 1938. En otros momentos alucirá: "Claro está que no he de argumentarle con lo que está sucediendo en este momento en nuestra patria sin ventura, donde todo vestigio de arte ha desaparecido de la vida pública, como navío entre los bandazos del mar, pues, su pretexto de propaganda, se ha hecho callar a los verdaderos artistas, no apoyándose, en

cambio, más voz que la vociferante que clama con -  
horribona estridencia desde las paredes de las ur-  
bes; no, no empleará ese argumento de actualidad,  
porque no es justo, porque puede ser sofisticado, y  
de hecho lo es, porque, mientras hablan las armas,  
la gentil, la entonada, la nobilísima voz del arte  
no tiene porque oírse, como no sea en el recato de  
los que se toman un respiro de serenidad en medio  
del estruendo espantoso de la pelea" (Correo de las  
artes. Al borde de la contienda, "La Vanguardia",  
8 mayo 1938), "Los verdaderos artistas, según yo -  
barrunto, andan silenciosos y desorientados ante -  
la magnitud de la tragedia histórica (...) de es-  
tos artistas representativos, no se si alguien se  
ha acordado para tenderles una mano amiga en la --  
hora de la desolación, y eso que se ha hecho gran  
derroche de aspavientos y batimanes mágicos en --  
torno a ese nuevo -o muy viejo- fetiche de la cul-  
tura (...). El artista es criatura vidente y vibran-  
te. No se le puede, pues, escapar, como en otra -  
ocasión no se le escapó a Goya -claro, que como és  
te hay escasos en la historia- la hondura trágica  
del magno suceso que nos sacude violentamente con-  
tra los cantiles del tiempo (...) Cuanto más que -  
usted sabe bien que los grandes hechos históricos  
no repercuten en las artes en el momento de produ-  
cirse, aunque ciertas gentes desconsideradas y de  
juicio poco maduro y erudición a la violeta lo --  
crean así e intenten puerilmente forzar la marcha

natural de las cosas..." (Córrreo de las artes. "Vidente y vibrante...", "La Vanguardia", 22 julio - 1938.

60.- España según su tradición artística, "La Vanguardia" 22 mayo 1938.

61.- Consideraciones inactuales. De mi diario "La Vanguardia" 10 julio 1938, también: Consideraciones inactuales. Otra carta abierta, "La Vanguardia", - 23 marzo 1938.

62.- "EL BUQUE ROJO aspira a presentarse con la dignidad artística y literaria que han alcanzado los artistas y poetas de siempre cuando, al sincerarse con honda humanidad y modestia, han logrado comunicarse con el pueblo o revelar al pueblo con sus propios anhelos" ("El Buque Rojo", nº 1, Valencia, 3 diciembre 1936.

63.- Algo que incluso está en el ánimo popular: Aceras de Madrid. Mucho canto heróico, mucha literatura - bonita, pero de comer ¿qué? ¡cambiamos un saco de romances por medio kilo de patatas. Porque de romances tenemos ya atestada la despensa, "La Voz", Madrid, 25 noviembre 1937.

64.- En tierras aragonesas, "Hora de España" (Valencia) II (febrero 1937), p. 35.

- 65.- Op. cit., p. 229.
- 66.- Unes declaracions sensacionals de Carl Einstein --  
"Meridià" nº 15, Barcelona, 22 abril 1938.
- 67.- Ramón GAYA, Juan GIL-ALBERT, Cartas bajo un mismo  
techo, "Hora de España" (Valencia), VI (junio 1937)  
p. 24.
68. Ibid.; p. 27.
- 69.- Ibid., pp. 29-32.
- 70.- "Serrano Plaja figura desde hace años como comunis-  
ta, se le ha tenido que plantear seguramente el --  
problema de la poesía en relación con una doctrina  
que no parece dejarle mucho lugar" (Poesía y revo-  
lución. El hombre y el trabajo de "Arturo Serrano  
Plaja", "Hora de España" (Barcelona), XVIII (junio  
1938), p. 53.
- 71.- Subrayado del autor. La adhesión de los intelectua-  
les a la causa popular, "Hora de España" (Valen-  
cia) VII (julio 1937), p. 71-72. Las dudas de Sán-  
chez Barbudo venían de antes de la guerra: "porque  
entonces, antes de julio de 1936, se nos planteaba  
a nosotros, los que sabíamos el surrealismo, pero  
no podíamos ser surrealistas, un grave problema: -  
¿qué actitud tomar no queriendo ser frívolos ni men

tirosos ni dar un salto en el aire? No podíamos, - decididamente, entrar en el ámbito de los surrea- listas convertidos, porque no habíamos pasado su - tormenta, aunque a ello, a la integración en un or- den irremisiblemente tendíamos todos. No podíamos estar dentro y no queríamos estar fuera. Algo debía pasar, algo debía venir a decirnos, a ponernos en marcha. Y a dar solidez en su postura a aquellos - que para nosotros estaban sólo sostenidos en vilo. Algo tenía que pasar. Y algo profundo, inmenso, ha pasado" (El surrealismo de Max Ernst, "Hora de Es- paña" (Valencia), I (enero 1937), p. 48. Como se - ve la similitud con la Ponencia colectiva es paten- te)

- 72.- Las aportaciones más interesantes son las de Fran- cisco CARREÑO (El realismo en el arte actual, "Nue- va Cultura", nº 1, Valencia, Marzo 1937), donde -- constata la universal vuelta a la representación en las artes plásticas defendiendo la adopción de un realismo distinto al realismo académico que ten- dría como base fundamental la atención por el hom- bre, en un "humanismo" muy acorde con la ortodoxia doctrinal social-realista: "El movimiento actual en España es de tal magnitud e importancia, ha conmo- vido de tal manera a los artistas españoles, que - ha impedido que se produzcan ya discusiones (como vienen sucediendo en Francia, por ejemplo) sobre - sí las artes plásticas deben o no representar asun- tos.

Todos los artistas españoles, absolutamente todos, incluyendo los más reacios y puritanos, no -- tratan ya de defender una posición ideológica de -- arte puro. Los hechos que se producen en España -- son tan contundentes, de tal importancia y riqueza, que no sólo les ha impedido concebir la realización de una obra carente de asunto, sino que, por el -- contrario, su mayor preocupación es la de cómo han de expresar la inmensidad de asuntos que el actual momento presenta (...)

La aceptación del asunto por los artistas españoles, lleva consigo la implantación del realismo en España, o mejor dicho, una vuelta en parte, al tradicional arte español". Timoteo PEREZ RUBIO, En defensa de la realidad artística española, "Nueva Cultura", nº 3, Mayo 1937: "Fretende explicar cómo no es posible, en definitiva, más arte que el realista" y María ZAMBRANO, El nuevo realismo, "Nueva Cultura", nº 6-7-8, agosto-septiembre-octubre 1937.

- 73.- España, toreros, Picasso, "Hora de España" (Valencia), X (octubre 1937), pp. 26, 29-30. También romía lanzas Gaya en contra del tópico de la recie dumbre de la expresión: "Hay, además, en el libro que ocasiona estas divagaciones y aseveraciones, -- otro punto importante para una crítica sincera: esa maniática preocupación por conseguir poesía masculina y fuerte, poesía sin contemplaciones, sin miramientos. Pero lo que importa señalar aquí no es,

como pudiera pensarse, el terrible mal gusto, la fealdad que esto acarrea a la poesía, sino la confusión y la equivocación que significa suponer que el arte admite otra fortaleza que no sea como ya señala Juan Ramón, la del pensamiento más alto; la del pensamiento y la del sentimiento (...) y las estampas de Hokusai, tan delgadas, tan leves, tienen sin duda alguna más fuerza expresiva que los cuadros mismos de Ribera" (Divagaciones en torno a un poeta: Miguel Hernández, "Hora de España" (Barcelona), XVII (Mayo 1938), p. 49.

- 74.- En el Congreso de Escritores de Moscú de 1934, André Malraux había dicho, entre otras cosas: "No basta fotografiar una gran época para que nazca una gran literatura (...) El arte no es una sumisión, es una conquista. ¿Conquista de qué? De los sentimientos y de los medios para expresarlos (...) Si los escritores son los "ingenieros de almas", no olvidéis que la más alta función de un ingeniero es inventar" (Discurso "El arte es una conquista", recogido en Política de la cultura, Buenos Aires, Síntesis, 1936, cit. por M. AZNAR SOLER, op. cit., p. 44) Como dice F. CAUDET (op. cit., p. 38) "La honrada y valiente repulsa de Gide de toda ortodoxia, por ser antimarxista y, además, por atentar contra la esencia del arte, tuvo una influencia definitiva en Serrano Plaja y en otros escritores de su generación. Costancia de ello es el discurso —

que el mismo Serrano Plaja leyó en nombre de un grupo de compañeros en el II Congreso Internacional de Escritores".

75.- Ponencia colectiva, "Hora de España" (Valencia) -- VIII (Agosto 1937), pp. 83-95.

76.- "Hora de España", (Valencia), VIII (Agosto 1937), pp. 61-62.

77.- Los textos de las ponencias están recogidos en M. AZNAR-L.M. SCHNEIDER, op. cit.

78.- Ibid., p. 84.

79.- Ibid., pp. 87-88.

80.- Ibid., p. 92.

81.- Op. cit., p. 125. Ver también: L.M. SCHNEIDER, op. cit., p. 221.

82.- "Lo peligroso no es sin duda esta idea de las 'superestructuras' sino la roma interpretación que de ella hacen esos resentidos artistas que utilizan - las ideas demagógicamente en provecho propio, tratando de borrar todo lo que es arte auténtico para sustituirlo por un arte de pacotilla que ellos llaman de 'masas' " (Sobre la "Advertencia a Europa")

de Thomas Mann, "Hora de España" (Barcelona), XIV (febrero 1938), p. 79.

83.- "No obstant, seria una equivocació de creure que una revolució en el camp politico-social provoqui immediatament una revolució de l'estil musical, o a l'inrevés, que una revolució estilística sigui la conseqüència immediata i directa d'una revolta de pagesos o de la declaració del drets de l'home --- (...) Els músics escriuen per a la societat davant de la qual es troben col·locats i li creen els --- símbols que necessita i que li pertanyen. Però els músics millor dotats saben al mateix temps transformar i desenrotllar el seu estil. La seva tasca revolucionària, l'única que podem admetre davant el judici de la història, consisteix precisament en anticipar els elements estilístics que serviran a un esdevenidor més o menys proper" (Què és música revolucionària, 15 octubre 1936). En otro artículo (L'apoliticisme del músic, 12 novembre 1936) - niega la conciencia de clase del artista (Reprod. por Ch. H. COBB, op. cit., pp. 455-462). Ver del mismo autor La música i el Front Popular ("Meridià" nº 10, 18 marzo 1938), donde se hace eco de la actividad de la "Federación Musical Popular de París" y de la labor de los músicos y compositores españoles en el Ejército Popular y las organizaciones propagandísticas y culturales como "Altavoz del Frente".

- 84.- "La duda es la única fe revolucionaria. Sólo hay -  
decisión, afirmación material; cuando se duda en -  
buena dialéctica" (Contra viento y marea. De la --  
disconformidad a la comodidad, y otras cosas "Hora  
de España" (Valencia), VI (junio 1937), p. 71.
- 85.- El mundo de los pintores (En una exposición de --  
Souto) "Hora de España" (Barcelona), XIV (Febrero  
1938), p. 25. Otras contribuciones del poeta zamora  
no son la conferencia Poesía integral ("Madrid",  
(Valencia) I (febrero 1.937), pp. 119-126). También  
"El Pueblo" 30 enero 1.937 y "El Sol" 8 febrero --  
1937) y Universalidad y exaltación ("Hora de Espa-  
ña" (Valencia) VI (junio 1937), pp. 11-22. También  
"El Pueblo" 6 febrero 1937 y Antonio SANCHEZ BARBU  
DO, Una conferencia de León Felipe, "Hora de Espa-  
ña" (Valencia), II (Febrero 1937), p. 132.
- 86.- "¿Cómo me iba a marchar? Yo fui invitado también a  
irme. Me daban toda clase de facilidades para salir,  
no ya en dirección a Valencia, sino a donde hubiera  
querido, pero, ¿cómo iba a dejar abandonada mi ca-  
sa, mi estudio, mi trabajo? Yo no puedo vivir sin  
trabajar. La mejor distracción que he tenido siem-  
pre ha sido esa: el trabajo. Trabajo ahora, en --  
guerra, con la misma intensidad o mayor que en --  
tiempo de paz. El artista es artista, y debe tra-  
bajar en todos los ambientes. En medio del dolor -  
que la situación actual de España me produce, mi -

arte me sirve de sedante ¿Cómo lo iba a abandonar ahora? (Rafael MARTINEZ GANDIA, Los que se han quedado en Madrid. El insigne escultor don Mariano — Benlliure es uno de los pocos artistas que no se han movido de Madrid a pesar de las reiteradas invitaciones que le han sido hechas en este sentido. "Crónica" 27 junio 1937).

87.- Recuérdese su busto de "Pasionaria" y sus dibujos para la exposición valenciana de "Altavoz del Frente".

88.- Es lo que ocurre con Rodríguez Luna.

89.- Ver Rosa CHACEL, Cultura y pueblo "Hora de España" (Valencia) I (enero 1937), pp. 13-22 y Juan GIL-ALBERT, El poeta como juglar de guerra "Nueva Cultura", nº 1, marzo 1937.

90.- Posters, op. cit., p. XV-XVII.

91.- Memorias, op. cit., p. 93.

### 8.- Principales autores.

Es muy difícil realizar una nómina completa de los autores que actúan durante el periodo. Contando sólo a los que hacen carteles - es decir, sin tener en cuenta a la nube de ilustradores de prensa político-militar y a muchos de los caricaturistas y dibujantes de humor que tratamos en el apartado correspondiente-, se podía hablar de más de cuatrocientos cartelistas activos, lo que viene a dar de 4 a 5 carteles por término medio. Claro está que entre la innumerable cantidad de ellos que sólo firman un ejemplar, a veces de manera irreconocible, y los 75 que le hemos contabilizado a Bardasano (eso sin tener en cuenta los que se hayan perdido y la innumerable cantidad de ilustraciones en la prensa periódica) va la distancia que separa al dibujante ocasional, "amateur" las más de las de las veces, y con no muy buenos conocimientos técnicos, al grafista y dibujante profesional que, unas veces por convicción y otras por oportunismo, luchó en su propio "frente", en este caso el de la propaganda gráfica, lo mismo que los maestros de Milicias de la Cultura luchaban en el frente de la lucha contra el analfabetismo y otros muchos artistas e intelectuales intervenían en lo que genéricamente se conoce como "Frente de la Cultura".

No vamos a entrar aquí en la polémica sobre la utilidad del estudio por autores de una producción como la cartelística de guerra española que algunos historiadores (I. Julián o C. Gimau) han interpretado que seguían leyes básicas del anonimato y lo colectivo. Tan poco de manera genérica, aunque lo iremos apuntando per

tinamente, en el problema de la calidad artística, algo que la selección que hacemos tiene ya en cuenta. Pero de todas maneras aunque la calidad no sea encomiable, - siempre que un autor sea lo suficientemente significativo en lo que respecta a la cantidad o la definición de la propaganda para el organismo que trabaje, será tenido en cuenta. El principal defensor del criterio autorral, C. Fontseré, no deja de tener razón cuando opina - que los cartelistas y autores han sido los grandes olvidados en unos estudios que han tenido por lo general - criterios interpretativos de tipo político-ideológico - -también artístico- pero que no descienden a la arena - de una individualización . En definitiva los últimos - responsables del producto serán los autores, pese a la unificación producida por criterios políticos y propagandísticos (1).

Para todo esto vamos a seguir un criterio de -- orden alfabético que se ciñe estrictamente a la cartografía reflejada en el catálogo, si bien a veces se puede hablar de carteles no recogidos en el mencionado catálogo (pertenecientes a colecciones ya publicadas), -- pero que por su interés están presentes en el hilo discursivo y apreciativo del autor en concreto. Ni que decir tiene que muchos de estos autores encontraron su vocación o actividad artística en la guerra por lo que -- muchas veces su actividad tras 1.939 desaparece, a consecuencia de la represión desencadenada por los vencedores o por desviarse hacia trabajos que no tenían relación estricta con el mundo de la propaganda gráfica. -

Los dibujantes y grafistas profesionales son los que - vuelven más pronto -tras la posguerra- a una actividad que era la suya, por supuesto en la publicidad comercial o en la propaganda institucional del nuevo régimen. Los artistas tradicionales (pintores, escultores, etc.) que ocasionalmente, ante la urgencia de la situación y la - mayor inmediatez y difusión de la imagen reproducida, - trabajaron en esta dirección volvieron después a sus actividades artísticas, unos con mayor éxito que otros, - unos con mayores repercusiones según su grado de implicación política y un buen porcentaje de ellos en el exilio.

No se me escapa que es materialmente imposible el tratar de indagar en la trayectoria artística de ni tan siquiera un mediano porcentaje. Sería una labor que excedería con mucho este trabajo, y que se circunscribiría a monografías concretas. De algunos sólo conocemos la firma, de otros noticias variadas en la prensa del momento, de unos pocos -los menos- llegamos a vislumbrar una trayectoria definida. El trabajo aquí reseñado intentará ser una aportación al desentrañamiento de esta actividad en un mundo con escasas repercusiones en los medios de difusión y que sólo fragmentariamente puede ser reconstruido. Tal vez una labor directa, que ya por el paso de los años cada vez es más difícil, de contactos con los protagonistas, utilizando métodos probados en la construcción de una historia oral podrían dar resultados. Siempre haciendo la salvedad de que el testimonio personal suele ser bastante contradictorio a poco

que se abunde en él (2).

A ABRIL, miembro del Taller de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, lo conocemos también como ilustrador de "Nueva República", una revista de la Juventud de Izquierda Republicana en Madrid (3).

Michel ADAM es el seudónimo de Joan Colom Agustí, pintor y grabador catalán nacido en Arenys de Mar (Barcelona) en 1.879 y muerto en la misma localidad en 1.969. Paisajista de renombre, dibujante de humor que colaboró en el primer "Papitu" de principios de siglo, participó en varias exposiciones nacionales. Estudió con Ramón Alina. En 1.909 viaja a París donde conoce la obra de los grandes impresionistas franceses y expone en 1.926 en la galería Durand Ruel, así como en Venecia y Pittsburgh. Decoró el Salón de Té del Palacio Nacional de Montjuich para la Exposición Internacional de 1.929. Miembro del Sindicato de Dibujantes, sus carteles nos lo muestran como un decidido impulsor de la introducción de la imagen fotográfica en el cartel, unas veces figuras aisladas de soldados, milicianos o trabajadores (también conjuntos) destacadas sobre fondos uniformes de color y en ocasiones empleando una suerte de fotomontaje expresivo combinado con la imagen dibujada, por lo que juega con los diferentes grados de iconicidad. Sus carteles fueron realizados para el P.S.U., aunque hay alguno con destino a la central sindical anarquista (4).

**ALBERTO** Sánchez no interviene como cartelista - en la guerra, aunque sí como escenógrafo y figurinista . Su actividad más conocida es la intervención en el Pabellón de París con la escultura monumental "El Pueblo español tiene un camino que conduce una estrella". Realizó también algunos decorados teatrales y acuarelas (5).

Gonzalo **ALONSO**, cartelista comercial, discípulo de Amadeo Cliver. Realizó algunos carteles para el ejército con una gran economía de medios, empleando procedimientos publicitarios y decantándose otras veces por el realismo (6).

Josep **ALONSA** era miembro del Sindicato de Dibujantes Profesionales. Dibujante profesional, había obtenido más de treinta premios en certámenes artísticos y exposiciones. Al terminar la guerra fue condenado a muerte por el cargo principal de haber dibujado el cartel "Visca l'Exercit popular" (nº 2). Murió en la década de los sesenta. Su estilo oscila entre un cierto decorativismo, presente en el número 1 y el intento de imagen militar, que no llega ni mucho menos a los ejemplos de la estética militar realizada por los dibujantes madrileños del Sindicato de Profesionales de las Bellas Artes, con que aparece en el número 2 (7).

José **ALLOZA**, aragonés, nacido en Bujaraloz era también miembro del S.D.P. Practicamente no dibujó durante la guerra, si exceptuamos este boceto de cartel y sus

intervenciones en "Trebball" y "L'laquella de la Torratxa". Al sobrevenir la escisión del Sindicato formó la Célula de Dibujantes del P.S.U.C. Terminada la guerra, se exilió en Santo Domingo y luego en Venezuela (8).

José AMÉRIGO SALAZAR, nacido en Valencia en --- 1.915. Cursó sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Fue profesor de dibujo en la Escuela de Arte y Oficios y de Colorido en la de San --- Carlos. Su hacer cartelístico se destaca por la utilización de elementos muy simples y esquemáticos (9).

Mauricio AMÉRIGO, portadista y dibujante de origen polaco, aunque afincado en España desde hacía largos años. Dibujante de "El Socialista", durante la guerra trabajó casi exclusivamente para el Ministerio de Instrucción Pública para quien hizo el diseño de la Cartilla Escolar Antifascista. Destacan las campañas del Instituto para Obreros, las colonias escolares y las Milicias de la Cultura. Acertado conocedor del diseño cartelístico, emplea un dibujo simple, de tintas planas, sacrificado a la legibilidad inmediata y la fotografía en paneles explicativos. A veces llega a utilizar fotografías retocadas con color. Al terminar la guerra se exilió en Chile donde formó parte de la redacción de la revista "¿Qué hubo?", junto a Lorenzo Varela y Vicente Salas Viu (10).

**ARRANDO** Ramón Vivó, pintor valenciano que expuso obras con estilo renovador en el Ateneo de Valencia. Más tarde ganó el premio de la Exposición Regional de Valencia. Perteneció a la Alianza de Intelectuales de Valencia. Después de la guerra viajó a la República dominicana donde realizó una serie de pinturas para el gobierno dominicano (11).

Salvador **ARRIBAS**, dibujante de "El Comisario", miembro del Taller de Artes Plásticas de Altavoz del Frente. Sólo conocemos de él un cartel, cercano al estilo de Bardasano y muy semejante a sus ilustraciones. (12).

Cristobal **ARTACHE**, pintor residente en Barcelona. Participó en la Exposición de Primavera de 1.937 y en la que fue enviada a México este mismo año. Sus carteles son bastante realistas, con tonos de ilustración muy colorista, pero que a veces quiere emplear procedimientos publicitarios (13).

Aurelio **ARTESA**, nacido en Bilbao en 1.879 y muerto en México en 1.940, ha sido tratado en relación con el dibujo de guerra. Al parecer, hizo algún cartel que no he llegado a localizar (14).

**AUGUSTO**, dibujante bastante mediocre, colaboró también en "Impetu", una revista político-militar de los carabineros. Su dirección recoge, al igual que parte de los autores de tendencia "kitsch", las sugestio-

nes clasicistas o de la imaginería religiosa.

**BABIANO**, miembro de "La Gallofa", dibujante — de "El Comisario", "El Combatiente", "Nuestras Armas", "Muchachas", "Fuego", "Frente de Extremadura", etc., — es un autor bastante prolífico del que hemos llegado a recoger hasta 16 carteles. Seguidor bastante directo — del estilo de Bardasano, no tiene la calidad ni la fértil imaginación de este último, convirtiéndose mucho más que aquel en un autor amanerado y repetitivo (15).

Antonio **BALLESTER VILASECA**, nacido en Valencia en 1.910. Escultor, fue profesor de dibujo en el Instituto Nacional de Segunda Enseñanza "Blasco Ibañez". Perteneció al grupo de D.E.A.P. de Renau, junto a su hermana - Manuela, esposa de éste último (16).

Arturo **BALLESTER**, cartelista valenciano nacido en 1.892 y muerto en 1.981. Comenzó como pintor de abanicos; más tarde, en 1.913, participó en la Exposición Nacional de Bellas Artes y fue cartelista de todos los temas, excepto taurinos, y portadista de la Editorial - Juventud y la Semana Gráfica (1.931-1.939). Durante la guerra trabajó fundamentalmente para la CNT, aunque también hizo algunos carteles para el Ministerio de Propaganda y el célebre mural del Ateneo Mercantil de Valencia, ampliación de uno de sus carteles. Supo crear una imagen fuerte, sugerente, colorista, con inéditos planos casi cinematográficos, con rasgos de acusadas facetas y un cierto tono heroico y mitológico que contribu-

yó como el que más en la definición de una imagen anarquista.

Era un republicano blasquista. Su trabajo para la CNT -según sus propias declaraciones- vino de la necesidad de sindicarse de aquellos momentos, por lo que el director de la Casa Ortega, litografía que imprimió la mayoría de sus carteles (también trabajó con Durá) -le convenció de su colaboración. Su reivindicación es muy reciente, de hacia 1.978 (17). Fundamentalmente un realista monumentalista, su cromatismo exaltado le emparenta con un tono casi "fauve" con una magistral utilización de las tintas planas y las leyes de la percepción colorista, muy matizadas por los salpicados que recorren el color que expande.

Vicente **BALLESTER MARCO**, también valenciano, ha sido con mucha frecuencia confundido con Arturo. De él tenemos menos noticias. Sabemos que realizó una serie de tarjetas postales con textos de Antonio Machado, para el Ministerio de Comunicaciones. También trabajó preferentemente para la CNT y la litografía Ortega, aunque tiene obras firmadas para organismos de inspiración anarquista como la S.I.A. (Solidaridad Internacional Antifascista) y "Mujeres Libres", impresos en la litografía de J. Aviñó (18).

Más sutil y delicado que Arturo, su obra alcanza su mayor expresión en sus carteles de tema infantil. Un tono generalmente "déco" recorre sus imágenes en las que es fácil distinguir un dibujo simple, de líneas cla

ras y directas, sin sombreados, rellenos por un color bastante plano con una menor utilización del salpicado. Su caracterización es menos realista que la de Arturo Ballester, con empleo en ocasiones de siluetas y sombras. Incluso sus carteles de tema guerrero pierden todo su carácter para convertirse en dibujos sin muestras de heroización o violencia.

José **BARDASANO BAOS**, nacido y muerto en Madrid, respectivamente en 1.910 y 1.979, es sin lugar a dudas el más prolífico dibujante de la Guerra Civil Española. Cantado por sus panegiristas del momento como dibujante del pueblo, hijo de obreros, parece que empezó a trabajar como dibujante callejero en la Glorieta de Cuatro Caminos donde le observó Marceliano Santamaría, quien convencido de sus aptitudes artísticas, hará de él su alumno preferido. Con él, se forma artísticamente para posteriormente trabajar en vidrieras artísticas y en publicidad, siendo nombrado Director Artístico de la Agencia Rex en 1.929, con sólo 19 años. Concurrió en varias exposiciones de Bellas Artes, recibiendo segunda medalla en la de 1.934 y siendo propuesto y votado para primera en 1.936, aunque desgraciadamente las circunstancias le impidieron recibir su galardón. Entre medias de esto había viajado, gracias a la Beca Conde de Cartagena, por diversos países europeos, entre ellos Francia, Bélgica, Holanda e Inglaterra (19).

Cuando estalla la guerra civil, Bardasano se coloca con un extraordinario entusiasmo al servicio de la

propaganda política. Forma parte de Altavor del Frente, y será el gran animador y director de "La Gallofa", el Taller de Artes Plásticas de la J.S.U., organización juvenil de inspiración comunista para la que trabajará — preferentemente. Logra una gran popularidad al ganar el concurso que la Cámara Oficial del Libro convoca en Octubre de 1.936 como "Homenaje al Miliciano" y que ganará tras votación popular de entre los carteles expuestos en los soportales de la Casa de la Panadería en la Plaza Mayor de Madrid. Al año siguiente volverá a triunfar en un importante concurso, el que como homenaje a los internacionales se convoca con el lema "El Frente Popular de Madrid al Frente Popular de Europa" pero su labor no termina ahí, colaborará de manera directa o indirecta, esto es con reproducciones de viñetas ya publicadas en otras publicaciones, en un buen número de periódicos político-militares y revistas varias, hará incursiones —no muy afortunadas— como dibujante humorístico en "No Veas" y otras publicaciones, realizará tarjetas postales. Intervino en el Concurso de Pintura, Escultura, Dibujo y Grabado convocado por el Ministerio de Instrucción Pública en el verano de 1.937 y en la Exposición Trimestral de Artes Plásticas del año siguiente, así como en las dos Exposiciones de la Juventud, de las que fue su principal animador y "factotum", la celebrada en Valencia en junio de 1.937 y la de Barcelona de mayo del año siguiente, donde presentará un óleo, "El Herido", ampliamente reproducido en la prensa del momento. Grabador, dominador de la técnica del aguafuerte, publicó —

una colección de Estampas, en colaboración con su mujer Juana Francisca, titulada "Mi Patria Sangra" (20).

La mayoría de su obra fue realizada para la J.S.U. (entre ella la campaña de las 10 reivindicaciones de la Juventud) y el P.S.E., aunque también trabajó para el Ejército, en concreto para la Jefatura de Sanidad del Ejército de Tierra. Una destacada veta realista, de pintor más que de cartelista, ejemplificando así uno de los dos polos expuestos en la discusión entre Renau y Gaya, nos lo muestran con un acertado dominio de la técnica y el hacer pictóricos que, sin embargo, incurre a veces en altibajos muy acusados. En su obra apenas se da esa estilización de origen publicitario, tan frecuente en otros autores provenientes de la publicidad comercial, sino que lo podemos considerar — dado su origen — académico — como el más conspicuo representante del realismo socialista en el campo del cartel y la ilustración española de guerra, llegando a crear los arquetipos guerreros de tipos duros, musculosos, potentes y casi sobrehumanos que marcarán la idea de un realismo épico que tanto inspiró el Partido Comunista y las organizaciones afines. La idea de disciplina, la teoría de los puños, los rostros simbólicos, el carácter de ilustración bélica de la I Guerra Mundial que tienen algunos de sus carteles e ilustraciones, la sugestión goguesca, están presentes dentro de un realismo definido — por el dominio del oficio pictórico (vuelvo a decir que con frecuentes caídas de calidad) que ha sido calificado por H. Calvo Serraller de la siguiente manera:

"Dotado de una facilidad y una facundia artística muy notables, pero dando voluntariamente la espalda a los debates de vanguardia, Bardasano, en efecto, no nos cabe en el esquema. ¿Qué se puede hacer entonces con un pintor que se sobrevive, a puro pulso, como dominador soberano de su oficio?. Cuando se echa una ojeada retrospectiva a su abundante obra, uno se queda brumado por el sinfín de técnicas, géneros y estilos que en ella se reflejan. Bardasano lo pintaba todo y según le venía en gana. Demuestra igual maestría en la aplicación de las técnicas realistas y las impresionistas; se siente cómodo con las luces septentrionales y con las meridionales; en los exteriores y en los interiores; en el campo y en la ciudad; con las figuras y con los bodegones; con la pintura decorativa de grandes ciclos narrativos y con el apunte rápido del natural... Al igual que no respetó las prioridades impuestas por los centros de moda, ni por los acontecimientos del calendario, ignora asimismo los límites de las especialidades" (21).

Terminada la guerra, tras el paso por los campos de concentración franceses, llega a México, donde permanecerá hasta 1.960, año en que regresa a su Madrid natal, donde residirá hasta su muerte acaecida en 1.979. Su taller, en el que enseñará a muchos nuevos pintores, será continuado por su hija Maruja (22).

Emiliano **BARRAL**, nacido en Sepúlveda en 1.896, uno de los escultores de la línea castellanizante de Julio Antonio y Victorio Macho, colaborará en las labores

de defensa del Patrimonio Artístico. Su muerte en el -  
frente de Ussera, en noviembre de 1.936, su vinculación  
política con el P.S.C.E. con su trabajo en el monumento  
y la tumba de Pablo Iglesias, lo convierten en uno de -  
los mitos artísticos de la Guerra Civil Española (23).

Pitti **BARTOLOZZI**, hija del dibujante humorístico  
e infantil Salvador Bartolozzi, nació en Madrid en 1.908.  
Durante la guerra, con su padre, Magda Donato y Antonio  
Problemas impulsó una famosa editorial de cuentos infanti-  
les adaptados a la realidad española del momento, inten-  
tando una ideologización en sentido izquierdista de es-  
te género que provocó una aguda respuesta de Agustín de  
Foxá (24).

Martí **BAS**, del Sindicato de Dibujantes Profesio-  
nales, este cartelista y dibujante catalán perteneció a  
este colectivo desde su formación en puestos directivos,  
siendo después expulsado, pasando a formar parte de la  
Célula de Dibujantes del P.S.U.C. Dibujante humorístico  
e ilustrador colaboró en "Amic", "L'Esquella de la --  
Terratxa", "Mirador", "Catalans" y otras muchas publica-  
ciones catalanas. Movilizado, estuvo con Antoni Clavé  
en el Estado Mayor de la 31 División como dibujante, --  
donde junto a aquel autor publicó los "10 dibujos de --  
guerra", sólo una muestra entre lo mucho que dibujaron  
y se perdió irremisiblemente. Nacido en Barcelona en --  
1.910, murió en París en 1.966. Su obra se destaca por  
un evidente monumentalismo sin embargo no cargante, --  
producto tal vez de su confianza en la vitalidad del -

signo. Con unos colores muy fuertes y definidos, reducidos a lo esencial del símbolo, algunos de sus carteles como el número 1 y número 2 o el titulado "Peu Tancs..." no recogido en este catálogo, han devenido imágenes paradigmáticas de la Guerra Civil (25).

Eleuterio **BAUSET**, miembro de la Al. Aliança --- d'Intellectuals per a Defensa de la Cultura, valenciano, pintor de tendencia naturalista, sorollista en un principio como una buena porción de los pintores valencianos de aquella época, realizó varios carteles para la Columna de Hierro, la conocida unidad miliciana de la FAI valenciana que operó en la zona de Teruel, de infausta memoria para muchos, con un tono realista, de simbolismo fácil con una escasa atención, en el número 3, a las leyes constitutivas de la cartelística (26).

Bernardí o **BIENABE ARTIA**, nacido en Irún en --- 1.899, está dentro del mundo de la pintura regionalista vasca. Ilustrará, entre otras publicaciones, "Reconquista" y "Euskadi en Catalunya" (27).

Jacint **BOPANULL** i **FORASÉ** (Barcelona, 1.903-1.977). Fue de los miembros del Sindicato de Dibujantes Profesionales expulsado que formó la Célula de Dibujantes. Se inicia como dibujante en la prensa humorística catalana dedicada al deporte ("Xuti", "El Mundo Deportivo"). Durante la guerra dibuja en "L'Esquella de la Torratxa". En sus escasos carteles no termina de abandonar los recursos del dibujo de humor, pese a los intentos por in-

troducirse en la imagen épica (28).

"BONI" probablemente Bonifacio Ibáñez García, - miembro del Sindicato de Profesionales de las Bellas Artes UGT, es un dibujante publicitario que desde 1.935 formaba parte de la agencia "Publicitas". Fue también - ilustrador de la Editorial Aguilar y su obra realizada, sólo o en colaboración con Naval para el Ejército del - Centro, insiste en la utilización de la fotografía que - hace expresiva la introducción en una composición dibujística y pictórica, y el empleo de los procedimientos - expresivos propios de los técnicos publicitarios: metonimias, sinécdoques, etc. Tiene una acertada colaboración en "Transporte en Guerra" (29).

Fernando BRIONES, pintor y grabador, nacido en Ecija (Sevilla) en 1.905. Dentro de una línea de un naturalismo crudo, objetivo y antieufemista. Miembro de - la Alianza Madrileña, ilustrará "El Mono Azul" y prensa de combate entre las que destaca "Al Azaque", el órgano de la Brigada del Campesino, con dibujos de humor y retratos de los líderes. Los carteles para el Ministerio de Instrucción Pública son los más interesantes de su repertorio. También hizo tarjetas postales para la Junta Delegada de Defensa de Madrid (30).

José BRIONES, proveniente de la publicidad comercial, debía ser un dibujante de prestigio al comenzar - la guerra. Como integrante del Sindicato de Profesionales

les de las Bellas Artes UGT, trabajó para la Junta de - Defensa de Madrid, y más tarde, en colaboración con Es- pert, para el Comisariado General de Guerra, la Subse- cretaría de Propaganda y algún partido político, en con- creto Izquierda Republicana. Algunos de sus carteles - -los de la Junta de Defensa- fueron publicados en forma de tarjeta postal, lo cual puede ser un índice de su po- pularidad. Buen conocedor de los procedimientos publici- tarios en boga, con un cierto matiz a lo Cassandre, se- rá uno de los dibujantes que traducirán al vocabulario de la publicidad gráfica los grandes símbolos republi- canos y comunistas, contribuyendo también a crear el mo- delo de soldado, fuerte, con colores planos tratados al aerógrafo y una cierta definición geométrica, que va a marcar un modelo del cartelismo de guerra. Al parecer - pasó a Francia al terminar la guerra, aunque hacia la - segunda mitad de la década de los 40 lo tenemos en Ma- drid trabajando de nuevo en la publicidad comercial y - miembro de la asociación de dibujantes españoles (31).

**CARREÑA**, miembro también del Sindicato de Profe- sionales de las Bellas Artes, va a firmar con **COVARRUBIAS** algunos carteles muy significativos que van de las ex- perimentaciones geométricas cercanas a Cassandre (nº 3) al empleo del dibujo humorístico (nº 4). No tenemos más datos sobre su actividad. Trabajaron para la Junta de - Defensa, el Partido Comunista y la UGT.

Jesús **CALANDI**, perteneciente al Taller de Artes Plásticas de la A.I.D.C., colaboró en la confección de la Cartilla Escolar Antifascista e hizo algunas tarjetas postales.

Gaspar **CAMPS** (1.874-1.942), igualadino, encuadrado en un Grupo Artá Lliure, ilustra un cartel que desmiente bastante los lugares comunes (pictorialismo, sentido heroico individualista) atribuidos al cartel anarquista.

Fernando **CABEDO ó CAVEDO**, valenciano, miembro de la Sección de Artes Plásticas de la A.I.C.D., pintor y grabador. Ilustrador, ha dejado muestras de su trabajo en la Editorial Castalia (32).

Vicente **CANET**, valenciano, de la A.I.D.C.; en su juventud construyó carrozas y fallas, simultaneando esta actividad con la de cartelista publicitario. Profesor de la Escuela de Artes y Oficios de Valencia. Presidente del Sindicato de Dibujantes y Cartelistas. Militante del Partido Socialista, durante la guerra realizó algunos carteles para el Ministerio de Agricultura y la UGT que oscilan entre el "cromo" social-realista y la enfatización de los símbolos (33).

**CANTOS**, miembro del Sindicato de Profesionales de las Bellas Artes, es un digno cartelista, en la línea de los dibujantes publicitarios de este colectivo artístico. Sin embargo, no tenemos ninguna noticia sobre su actividad a excepción de sus carteles, realizados

Para el Partido Comunista, la Junta de Defensa, el Ejército del Centro, Cultura Popular y otras organizaciones.

Antonio **CARAVATE**, miembro también del Sindicato va a realizar dos carteles célebres para la Junta de Defensa; el nº 1, una feliz utilización icónica del texto, y el nº 2, destacada presencia de la sátira en el cartel político. Dibujó también en "Nuestras Armas".

Francisco **CARREÑO PRIETO**, nacido en Tarragona - en 1.908, estuvo ligado con Renau en la U.E.A.P. y luego formó parte de la A.I.D.C.; colaboró en "Nueva Cultura", como dibujante político siguiendo los pasos de -- Gross, y con algunos artículos teóricos y de crítica artística. Participó en la Exposición de Arte Revolucionario del Ateneo de Madrid y durante la guerra hizo una acuarela titulada "El trágico éxodo de las masas malagueñas" que fue reproducida por "Nueva Cultura". En la actualidad reside en Palma de Mallorca (34).

Pere **CASALI VIC**, fotógrafo catalán ligado al Comissariat de Propaganda de la Generalitat, fue director de la revista "Nova Iberia". Su famoso cartel "Aixafem el feixisme" (nº 1) ha sido atribuido erróneamente a -- Francesc Catalá Roca.

Antoni **CLAVÉ** (Barcelona, 1.913) era conocido -- como cartelista cinematográfico con anterioridad a la guerra civil. Diferencias con los problemas de sindica-

lización le apartaron muy pronto del Sindicato de Dibujantes Profesionales, por lo que su actividad como cartelista fue escasa, pese a que ya antes de la guerra había sido reproducido en significativas revistas internacionales. Ilustrador de "Nova Iberia" y de libros editados por el Commissariat de Propaganda, así como los "Diez Dibujos de Guerra", editados por la 31 División, en colaboración con Martí Bas. Tras la guerra pasa por los campos de concentración franceses para convertirse después en uno de los pintores de más fama de la Escuela Española de París, dentro de una dirección expresiva fundamentalmente abstracta, abandonando las estilizaciones y los graciosos arcaísmos de origen picassiano que conformaban su pintura (35).

Javier CLAVO (Madrid, 1.918), miembro de Altavoz del Frente y organizador de una de sus exposiciones va a realizar sin embargo muy pocos carteles en los que mezcla, sin solución de continuidad, la fotografía y el diseño. Colaborador en "Joven Guardia" y "El Miliciano Gallego", después de la guerra se convierte en un pintor de fama oscilando entre la abstracción formal y el expresionismo. Es también muralista e ilustrador.(36).

Enrique CLIMENT (Valencia, 1.897 - México, 1.980). Estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, formó parte de los Ibéricos y firmó el manifiesto de "La Tierra", aunque luego intervino también en algunas Exposiciones Nacionales, en concreto la de 1.936. Duran

te la guerra parece que trabajó para el Ministerio de Propaganda, aunque su obra es muy escasa, circunscrita siempre al ámbito del dibujo y grabado de guerra como tuvimos ocasión de ver. Exiliado a México en 1.939, colabora en revistas del exilio como "Romance" y desarrolla una amplia labor hasta su muerte, con algunas esporádicas visitas a España. Su obra parte del surrealismo y está bastante cercana a M. Prieto o Antonio Rodríguez Luna, haciendo también incursiones en la abstracción — (37).

Enric **OLIBELLES**, nacido en Barcelona en 1.914, trabajaba ya como dibujante publicitario al empezar la guerra. Con el pseudónimo "Nyerra" colabora como dibujante humorístico en "L'Esquella". Su cartel para los niños evacuados está dentro de un cierto ternurismo infantil que se consideraba pertinente para este tema. También va a abrazar tendencias constructivistas no antropomórficas. Ilustrará Unitats de xoc, de Pere Calders. Terminada la guerra, pasa a Francia, pero tras la ocupación alemana vuelve a Barcelona donde reanudará su trabajo como dibujante publicitario, decorador y diseñador (38).

Mariano **GOELLO RUIZ**, caricaturista de "El Diario Montañés" de Santander, al parecer había nacido en Olivenza (Badajoz). Participó en la Exposición Nacional de 1.936.

0 785

"**COMPOSTELA**" (Seudónimo de Daniel **VAZQUEZ DIAZ**), escultor animalista, había nacido en Santiago de Compostela. Participó en algunas Exposiciones Nacionales. Miembro del Sindicato de Profesionales de Bellas Artes, realizó una serie de esculturas simbólicas y mascarillas de héroes y líderes que habían de formar un futuro museo de la guerra. Adscrito a las unidades que mandó Lister, entre ellas la 11 División, no se le conoce ninguna actividad gráfica (39).

Daniel y Andrés **COXEJO** formaban parte del taller de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, uno había nacido en Toledo en 1.909 y el otro en Madrid, en 1.913. Desconocemos cual de ellos firmó estos carteles ni quien colaboró en las distintas revistas como "Nuestra Brigada", "Alianza", "Al Ataque" o "Joven Guardia" (40).

Existe un **P. CONDOBA** que trabajaba en Publicidad Ondas. Puede ser el mismo autor del cartel.

"**COXEJO**", con toda seguridad un seudónimo, era miembro de "Altavoz del Frente", colaborando en la revista que con el mismo título editó dicho organismo propagandístico así como en "Nueva República".

"**DESMARVEL**" (Seudónimo de Desiderio **MARIN VILASECA**), relacionado con la propaganda del Quinto Regimiento, también editó una carpeta de dibujos. Era miembro

de la Alianza de Intelectuales y colaboró en "Pasaremos" y "Nuestras Armas". Su calidad de suscriptor de "Nueva Galicia" nos lo muestran como de posible origen gallego (41).

Luis DUBON (Valencia, 1.892-1.952), pintor, estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos. — Ilustrador de libros y revistas en Madrid, también pintó abanicos, carteles, etc., ilustrando los "Contes del Pla i de la Muntanya". Su obra se muestra a medias entre la estampa popular, con símbolos folklóricos, y el academicismo (42).

Ramón Martín DURÁN, nacido en Zaragoza, pero residente en Barcelona. Participó en la frustrada Exposición España a México. Exiliado en Venezuela desde 1.940 (43).

José ESPERT, valenciano, residía en Madrid donde trabajaba en la publicidad comercial. Miembro de la Unión de Dibujantes Españoles, fue premiado en 1.933 en el concurso de carteles del Círculo de Bellas Artes. — Ganó el cuarto premio del concurso de carteles en homenaje a los Internacionales. Desde el Sindicato de Profesionales de las Bellas Artes trabajó para Izquierda Republicana, el S.R.I., la Junta de Defensa, la Subsecretaría de Propaganda y la 11 División. En general con un tono fuertemente militar, simbólico-publicitario, — con algo de amaneramiento, pero con carteles básicos en la propaganda de guerra republicana como el nº 9 ("le—

vantaos contra la invasión italiana..."). Contribuyó co-  
mo el que más a galvanizar a la población madrileña en  
los meses más duros del asedio de la capital. Al termi-  
nar la guerra se exilió en México donde murió en 1.947  
ó 1.948 (44).

"FERGUI" pertenecía al Estudio Rojo. Ilustró la  
revista que esta asociación formó y, entre otras más, -  
"Alianza" (portavoz del Radio Comunista de Chamberí), -  
"Pasarenos" y "Juventud en Armas". Tiene una amplia car-  
telografía de línea soviética mimética, que no se -  
distingue por su acusada calidad.

A Cándido FERNANDEZ MASAD (Orense 1.902-1.942),  
ya lo hemos visto en relación con las carpetas de dibu-  
jos y grabados.

Emilio FERRER, ilustrador, no tiene una destaca-  
da labor como cartelista, del que sólo le hemos visto al-  
go en una línea seudofuturista. Ilustrador de cuentos in-  
fantiles, decorador y escenógrafo, estuvo también ten-  
tado por la publicidad comercial (45).

Horacio FERRER MORGADO, nacido en Córdoba, ar-  
tista de formación académica, sólo hemos visto de él es-  
te cartel, seguramente para el Quinto Regimiento. Más -  
conocido por su cuadro "Madrid 1.937" (erróneamente ti-  
tulado "Los aviones negros"), ilustró "14 División", el  
periódico de la División del anarquista Cipriano Mera -  
con un dibujo de una evidente fuerza que, a veces, pare

ce acercarse a las calidades expresivas y los tintes emotivos de una Käthe Kollwitz (46).

Carles FONTELLÉ (Barcelona, 1.916) es uno de los más activos miembros del Sindicato de Dibujantes Profesionales en el que colaboró desde su fundación hasta que fue movilizado. De familia carlista, se inició como cartelista político en las campañas electorales de la República con carteles para partidos de derecha. Trabajó como caricaturista en "El Correo Catalán" para después sufrir una evolución política que le llevó al anarquismo. Miembro del Comité Revolucionario del Sindicato, participó en todos los eventos artístico-propagandísticos que este llevó a cabo, entre ellos los famosos trenes de propaganda. Cuando se escinde el colectivo artístico, él permanece en el Sindicato original que elige como presidente a "Henry". Fue también, en un principio, el responsable del taller del sindicato, sustituido posteriormente por García Falgás. Respecto al monopolio que de la propaganda gráfica surgida del sindicato hacía el P.S.U.C., sus constantes testimonios han servido para equilibrar una historia muy decantada del lado de los comunistas. Movilizado, pasó al Estado Mayor de la DECA (Defensa contra aeronaves) desde la que continuó desarrollando su labor como cartelista e ilustrador (También tuvo problemas con los internacionales de André Marty, ya que fue condenado a muerte en la base que aquellos tenían en Albacete, donde trabajó montando la Llar del Combatent Catalá). Pasó a Francia en los últimos —

días de Enero de 1.939, siendo conludido como otros muchos a un campo de concentración. Trabajó en Francia como escenógrafo, cartelista, ilustrador y pintor hasta que se traslada a Nueva York, de donde volverá definitivamente a Cataluña (47).

Aunque siempre en el marco del S.D.P. trabajó para la C.N.T., la Generalidad e incluso para el P.O.U.M. Sus carteles, con figuras de destacadas y fuertes presencias, individuales y algo militarizadas, se distinguen de Renau y los dibujantes del Sindicato de Profesionales de las Bellas Artes, en una decidida utilización del pincel para crear los volúmenes y una menor carga simbólica. Algunos de sus carteles han devenido emblemáticos: "Llibertat" (nº 1), "La industria. l'agricultura..." (nº 2), "Aplastar al fascismo", etc.

Michel **FRIEDFELD**, judío francés, colaborador de "L'Esquella"; seguramente fue miembro del S.D.P., como tal intervino en la "Exposició del Fred". Sus carteles para F.E.T.E., el Frente Popular o el P.S.U. utilizan el dibujo de humor y algunos recursos de la sintaxis publicitaria (48).

José María **GALLO**, dibujante de varias revistas y periódicos anarquistas: "Fragua Social" de Valencia, "Solidaridad Obrera" de Barcelona y "CNT" de Madrid, o "Umbral", también de Valencia. En sus carteles, varios de ellos editados para "Fragua Social", gusta de los --

símbolos abstractos (banderas rojinegras, ruedas de engranaje), aunque a veces se decante por lo antropomórfico (49).

José **SARAY**, miembro de la Alianza de Intelectuales, trabajó para el Quinto Regimiento, por lo que algunos de sus carteles fueron publicados en el folleto que esta organización miliciana comunista publicó, entre ellos uno de los escasos carteles de guerra con utilización de la tipografía en sentido icónico (nº 2), aunque también utilizó el bestiario satírico como método. Puede ser el cartelista que firma un cartel para el turismo estival de San Sebastián de 1.934, exteriorizando un conocimiento de la fotografía, el "collage" y la tipografía y maquetación constructivistas. Después de la guerra perteneció a la Asociación de Dibujantes Españoles (50).

Gabriel **GARCIA MAROTO** (La Solana, Ciudad Real, 1.885 - México, 1.969). Pintor, bastante olvidado en el panorama del arte español anterior a la guerra, fue también cartelista e ilustrador e impresor, publicando el primer libro de Federico García Lorca. Miembro de la Sociedad de Artistas Ibéricos y expositor en la muestra de 1.925, lo más conocido de su obra son sus libros de viajes e impresiones ilustrados por él mismo y su profético La Nueva España. Colaborador de "La Gaceta Literaria", viajó a México, donde fundó las Escuelas de Acción Artística, cuya labor expuso a su vuelta a España en 1.934 (51).

Realizó algunos carteles en la campaña para las elecciones de Febrero de 1.936, pero durante la guerra apenas trabajó artísticamente, (aunque fue Director de la Sección de Artes Plásticas de la Alianza) dedicando su tiempo a las Ediciones Españolas, del Ministerio de Propaganda, y al Subcomisariado de Propaganda del Ejército, desde donde contribuyó a seleccionar dibujos y textos de soldados, impulsó la creación y desarrollo de la prensa político-militar y, en conjunto, es el más directo conocedor e impulsor de sus labores artísticas y propagandísticas (52).

En 1.939, se exilió en México donde permanecería hasta su muerte y continuaría su labor artístico-pedagógica entre los niños (53).

Enrique **GARRAN**, miembro de Altavoz del Frente, en cuya revista colaboraría y de Estudio Rojo, dibujaría también para "Mundo Obrero". De su labor como cartelista, que debió ser muy amplia, a tenor de las cifras aportadas por "Estudio Rojo", apenas nos ha quedado nada. Al parecer se exilió en Inglaterra tras la derrota republicana (54).

**GASTELU MACHO**, escultor, miembro de Altavoz del Frente y sobrino de Victorio Macho, hizo algún cartel para este servicio propagandístico comunista, aunque -- luego ilustró revistas y periódicos anarquistas: "Frente Libertario" y "14 División", imitando conscientemen-

te a Ramón Puyol en algunas ocasiones.

Ramón GAYA (Murcia, 1.910). Pintor, poeta y crítico de arte. Fue discípulo de Pedro Flores y Luis Ga-- ray, estando adscrito inicialmente a un cubismo "libera-- do de su pasión geométrica" (55). Miembro de las Misiones Pedagógicas, donde se relacionó con Antonio Sánchez Barbudo, estuvo a cargo del Museo Ambulante y fue escenógrafo y figurinista de "La Barraca". Al comenzar la guerra formó parte de la Alianza de Intelectuales Antifascistas y, en calidad de tal, colaboró en "El Mono -- Azul", fundó "El Buque Rojo" y "Hora de España", revista de la que fue uno de los principales animadores. De las páginas de esta revista, que él ilustró en exclusiva, realizó una amplia labor de crítica artística en la que libró una apasionada batalla en defensa de la especificidad de la creación artística, frente a los que pretendían poner el arte al servicio de la propaganda, de la que el episodio más conocido es la polémica que -- sobre el cartel sostuvo con Renau. En esta tarea le siguieron prácticamente todos los redactores de la revista, aunque quien estuvo más cerca de sus posiciones fue Gil-Albert. Ganador del premio de pintura del concurso convocado por el Ministerio de Instrucción Pública, con el lienzo "Espanto", intervino también en la 1ª Exposición Trimestral de Artes Plásticas. Sus carteles al -- igual que sus dibujos de "Hora de España", "El Buque Rojo" o "Neva Galiza", huyen de cualquier énfasis o intención de movilización, para decantarse por un estilo lírico, sugerente, dibujístico. Al terminar la guerra se

exilió en México, donde colaboró en "Romance" y otras revistas artístico-literarias (56).

**GERMAN HORACIO** Robles Sánchez (Gijón 1.902 - México 1.975). Estudia en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando; se especializa como cartelista y gana varios premios antes de la guerra. Ilustrador de "Blanco y Negro", "La Esfera", "Estampa", "Nuevo Mundo", etc., se instala definitivamente en Madrid en 1.929. Participa como cartelista en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1.932 y en la de la Unión de Dibujantes Españoles de este mismo año.

Como a otros muchos españoles, la sublevación militar debió sorprenderle en pleno verano en su Asturias natal, ya que trabajaba como dibujante publicitario para los Almacenes Quirós de Madrid (57). En Gijón comienza a trabajar para la Consejería de Propaganda de Asturias, encabezada por Antonio Ortega, también llamada Propaganda Frente Popular de Asturias, donde se convierte en el más importante cartelista e ilustrador de la aislada zona norte bajo la más teórica que real soberanía de la República. Ilustrador, editó también una carpeta de dibujos. Su estilo como cartelista es bastante deudor del impuesto en Madrid por José Espert y Amado Oliver, utilizando en ocasiones motivos semejantes, aunque también se decante por un mayor pictoricismo en parte de su producción (58).

En el exilio mexicano, siguió trabajando como cartelista, aunque también expuso en varias ocasiones sus óleos, tanto en el país azteca como en los Estados Unidos (59).

**GIANDANTE**, dibujante de probable origen italiano a juzgar por el apellido, trabaja para las Brigadas Internacionales, con una serie de carteles, realizados con una sola tinta, o a la suma dos, muy simples, con unas líneas negras que forman los volúmenes de las figuras. Vienen a ilustrar grandes consignas muy enfáticas.

Enrique **GIL GUERRA**, miembro de la A.I.A., pintor madrileño de formación académica, interviene en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1.936. Después de la guerra formó parte de la Asociación de Dibujantes españoles y fue Director artístico de la agencia Hijos de Valeriano Pérez (60).

Ricard **GIRALT i MIRACLE**, diseñador gráfico y dibujante catalán, realizó carteles para la guerra republicana y la Generalitat de Cataluña (61).

Carlos **GIRON**, dibujante procedente de la publicidad comercial, formó parte del Sindicato de Profesionales de las Bellas Artes. Trabajó como todos los dibujantes de este colectivo para la Junta de Defensa, que también le publica en forma de tarjetas postales alguno de sus carteles. El Ejército del Centro es el otro emisor de sus carteles. En su obra destacan detalles de la po-

blicidad comercial, con perfiles humanos ciertamente "déco", a veces recordando los logros cubistas, y las tintas planas al aerógrafo con sombras muy oscuras en negro y la utilización de símbolos estilizados por el vocabulario publicitario.

Faustino **GOICO AGUIRRE** (Oviedo, 1.906), de nombre completo Goicochea Aguirre. Estudia en San Fernando y en 1.927 obtiene el título de profesor de dibujo. Expone antes de la guerra en el Ateneo Obrero de Gijón y en el Ateneo Popular de Oviedo. Acuarelista y pintor. Dibujante en "Avance", diario socialista de Asturias publicado entre 1.936 y 1.937. Como cartelista se destaca en él su formación y vocación de escultor en grandes composiciones antropomórficas. Cuando quiere recurrir a procedimientos retóricos habituales en el cartelismo fracasa estrepitosamente (62).

Helios **GOMEZ** (Sevilla 1.905 - Barcelona 1.952). De raza gitana, fija su residencia en Barcelona en 1.930 y se une al grupo de "Treball" y a la Federación Comunista Catalano-Balear. Colabora como dibujante en "L'Hora" y "La Rambla de Catalunya" y fue el principal ilustrador de las cubiertas de los libros de la editorial Ariel, ligada a los comunistas. Expulsado de la Federación Comunista en Agosto de 1.931, se relaciona con el P.C.E. y posteriormente colabora en "Justicia Social" y "Octubre". Adoptó un expresionismo con fuerte influencia cubista, muy determinado por las limitaciones impues

tas por las posibilidades tipográficas del tipo de publicaciones en que colaboró. Fue el primer secretario general del Sindicato de Dibujantes Profesionales y su fama venía -a decir de Fontseré- de haber estado en Rusia y tener misteriosos contactos con el extranjero por lo que su estilo fue considerado como el más cercano a lo que se hacía en la Unión Soviética, de donde que tuviese una relativamente importante influencia sobre los dibujantes catalanes de su tiempo. Durante la guerra, apenas trabajó como dibujante o cartelista, empeñado en tareas organizativas y militares impuestas por su partido. En 1.948, expuso nuevamente en Barcelona. Intervino en la sección de dibujo del Concurso del Ministerio de Instrucción Pública (63).

Nicomedes GOMEZ, dibujante de una cierta corrección, colaboró en "La Armada", la revista del Comisariado de la Armada republicana, dirigida por Bruno Alenso.

César GONZALEZ, dibujante de la J.S.U., no sabemos si perteneció a "La Gallofa", aunque probablemente sea así. Con recursos propios del dibujante publicitario, estilizando las figuras hasta convertirlas en signos disponibles, emplea también el bestiario satírico con unagran propiedad en el cartel contra el P.O.U.M. (nº 5) que no ilustra ninguna consigna concreta.

Lorenzo GONI (Jaén, 1.911) formó parte del Sindicato de Dibujantes Profesionales como uno de los miembros

JC  
>4  
DC  
JC

bros que tras la escisión de la Célula del P.S.U.C. abandonó el colectivo, en opinión de Pontseré porque pensaba que así tendría asegurado el trabajo. Dibujante humorístico, colaborador de "L'Esquella", introdujo el código caricaturesco en algunos de sus carteles, aunque la mayoría se destacan por la presentación de tipos poderosos, geometrizados, sin rostros definidos, que recuerdan a los carteles de Martí Bas y Pontseré. Según el testimonio de éste último, era uno de los cartelistas más activos del Sindicato, donde realizó un cartel básico en la obra de guerra: "Tú! Que has fet per la victòria?" — (p. 3), editado probablemente en los primeros momentos de la guerra y que ejemplifica de manera meridiana los modelos de implicación retórica utilizados en los carteles de reclutamiento. Al ser sordo no fue movilizad, — por lo que permaneció en Barcelona durante toda la guerra. Al terminar ésta, se establece en Madrid, forma — parte de la Asociación de Dibujantes. Grabador e ilustrador, tienen justa fama sus ilustraciones de "ABC" — (64).

Ernesto GUASP (Alicia, Valencia 1.901 - México 1.984). Caricaturista, parece que publicó carteles, aunque no hemos visto ninguno. Comenzó en "El Mercantil — Valenciano". Colabora en "El Sol" y "El Liberal"; cofundador de "El Be Negro"; director de "L'Esquella de la — Torratxa", como tal participa en la Exposició del Fred y dibuja en "La Vanguardia". Exiliado en México siguió trabajando en su parcela del dibujo de humor periodístico (65).

"GUMBAY" (Seudónimo de Gumersindo Sáinz de Morales). Más detenidamente estudiado en otro lugar de este trabajo, su cartel para las Juventudes Libertarias de Cataluña, muy colorista, con una frase y un supuesto retrato de Eliseo Reclús, ha sido frecuentemente mal atribuido.

Jesús **VELIGUERA**, miembro de la A.I.A., ilustrador de "El Comisario", algunos de sus carteles van a verse reproducidos en "El Mono Azul".

"HENRY" (Seudónimo de Enrique Ballesteros), secretario general del Sindicato de Dibujantes Profesionales tras la expulsión de la Célula del P.S.U.C. Madrileño, diseñador de moda masculina había colaborado a principios de los años 30 en la revista catalana "D'Ací i d'Allà". Exiliado a Francia, trabajó en importantes empresas publicitarias francesas, pero volvió a Barcelona a la entrada de los alemanes en París. En 1.960 emigró a los Estados Unidos. Realizó campañas asistenciales para la Generalidad, la glosa de un discurso de Negrín del 1 de Febrero, un cartel estilizadamente publicitario para el Comité pro-Acorazado España y algo para la Cruz Roja (66).

Antonio **HERNANDEZ PALACIOS** (Madrid, 1.921), dibujante de historietas a partir de la postguerra cuenta con un amplio historial en el campo de la publicidad y la ilustración (67).

Francisco **HERNANZ**, miembro del Sindicato de Profesionales de las Bellas Artes, dibujante publicitario. Trabaja para el Partido Comunista, el Comisariado General de Guerra, Ministerio de Instrucción Pública, Cultura Popular y Junta Delegada de Defensa de Madrid, aunque de esta última sólo hemos visto tarjetas postales - que, seguramente, reproducen alguno de sus carteles. - Uno de sus carteles (nº 2) está realizado en colaboración con Esteban R. Melendreras (68).

E. **BOREKLANO**, dibujante del Quinto Regimiento y de su periódico "Milicia Popular", donde realiza un trabajo muy efectivo como ilustrador de la prensa político militar, marcando pautas que luego serán seguidas en gran parte de estas publicaciones, con un estilo épico y una serie de apuntes de la vida de los soldados de dibujo - muy limpio. También dibujó en "Al Ataque", el periódico de la Brigada de "El Campesino" (69).

José **HURTAS**, escenógrafo y cartelista del grupo "Arte y Cultura" de la sección de Propaganda del Partido Socialista que en esta cuestión iba muy por detrás de comunistas y sectores afines, como es dado observar en la escasa calidad de los carteles, fiados a un criterio antropomórfico y con recursos retóricos muy pobres, que la mayoría de las veces se limitan a una simple trasposición visual de la consigna. El empleo de imágenes - verbales de tipo popular o ancladas en el inconsciente colectivo por medio de la educación cristiana, son tam-

bién frecuentes en este dibujante (70).

Francisco **HUGUET**, miembro de "La Gallofa", trabaja para el Secretariado de Propaganda de la J.S.U. de España. Madrileño, discípulo de Marceliano Santa María, expone aguafuertes en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1.936. También dibujará en "En Marcha", periódico de la 22 Bda. Mixta (71).

**IGLESIAS**, también miembro de "La Gallofa", es un dibujante que se mueve en una línea bardasanesca, ilustrando gran cantidad de periódicos político-militares: "Hierro", "La 110", "En Marcha", "Nuestras Armas", --- "Frente de Extremadura", "Nueva República", etc.

José **IRANETA** dibujante realista en la órbita de Bardasano, colabora en "El Comisario".

**JUANA FRANCISCA** Rubio de Bardasano, esposa de - José Bardasano, va a trabajar estrechamente con él, - aportando al estilo de su marido un toque de "feminidad" que en la mayoría de las veces sólo es la diferencia temática. Miembro del Sindicato de Profesionales de las - Bellas Artes, colaboradora de "La Gallofa", ilustradora de revistas femeninas de inspiración comunista ("Muchachas", "Mujeres"...), era ya ilustradora en la preguerra. Algunos de sus carteles están firmados en colaboración con Bardasano. Participó en la Sección de Dibujo - del Concurso de Pintura, Escultura, Grabado y Dibujo, - convocado por el Ministerio de Instrucción Pública (72).

**L.G.F. (L. GARCIA FALGAS)** miembro del Sindicato de Dibujantes Profesionales, ilustrador de "Moments" — (73).

**LES BARQUET**, Hay un "Les" (seudónimo de Angel - Lescarbours). Crítico cinematográfico de "Popular Film", colaborador de "Tierra y Libertad", "Solidaridad Obrera" y "Tiempos Nuevos". Dibujante y cartelista, también realizó cortos para S.I.E. Films (74).

**Baltasar LOBO** (Zamora, 1.911), escultor. Trabaja como dibujante en "Mujeres Libres" y "14 División", con unos dibujos llenos de fuerza plástica, de amplios volúmenes, con un potente dinamismo, lo mismo que sus dibujos para "Frente Libertario". Tras 1.939, pasa a Francia y trabaja con Henry Laurens. Realiza el monumento de Annency, dedicado a conmemorar la memoria de los españoles que lucharon por la resistencia francesa. En 1.960, expone en el Museo Español de Arte Contemporáneo. Su escultura está en la línea de la de Laurens y Arp. - Como dice Juan Antonio GAYA NUÑO, "Es sobre todo conocido por sus muchas efigies de madres levantando a sus hijos en brazos, tema para él dilecto, pero también por obras de figuración casi disuelta y tendente a la abstracción" (75).

**Angel LOPES-CRERO** (Córdoba, 1.910). Discípulo de Vázquez-Díaz. Expone en 1.929, con el grupo de los Independientes en "El Heraldo de Madrid", empezando a -

destacar como uno de los jóvenes pintores de vanguardia. En 1.930, en el 2º Salón de los Independientes, volvió a expner, esta vez con Climent, Ponce de León, Francisco Mateos, Pelegrín, Ontañón, Rofríguez Luna, Isafas Díaz, Navarro Ramón, Puyol y Servando del Pilar. En 1.931, se instala en Barcelona, donde entra en contacto con los círculos vanguardistas catalanes, entre los que se contaban a Sebastià Gasch, Josep M<sup>a</sup> de Sacre, Joan Merli, Angel Ferrant, etc., concurriendo a las Exposiciones Nacionales de Primavera, y trabaja como dibujante publicitario e ilustrador. Precisamente es en Barcelona, donde forma parte de los grupos de Izquierda, siendo fundador de la Associació d'Escriptors y Artistes Revolucionaries, en 1.933, que tuvo su propio órgano en "Full Roig". En este mismo año participa en la 1ª Exposición de Arte Revolucionario del Ateneo de Madrid, organizada por la Revista "Octubre", donde su dibujo "Abajo la Guerra" logra una cierta popularidad. Miembro del Sindicato de Dibujantes Profesionales, silenciada su pertenencia por Carlos Fontserè, según propia confesión realizó algunos carteles durante la guerra, pero estuvo casi siempre dedicado a tareas militares como comisario político (76). Aún así participa en el Concurso del Ministerio de Instrucción Pública y en la Exposición Trimestral de Artes Plásticas, con dos obras en las secciones de pintura y dibujo, respectivamente un retrato de Hans Reimler y otro de Antonio Gramsci. También participó en la Exposición del Dibujo y el Grabado, organizada por la Generalidad en el "Casal de la Cultura". También colaboró en

la revista "Mirador" (77).

Pasa a los campos de concentración franceses — tras la derrota, participa en la "Exposición de artistas españoles exiliados" y vuelve a Barcelona, donde en 1.948, cofunda y anima el "Salón de Octubre", la primera iniciativa de arte no conformista con una amplia y ecléctica muestra que existe en España, anterior al grupo "Dau al Set". En 1.952, vuelve a Córdoba donde reside en la actualidad entregado a una pintura de corte realista con toques divisionistas (78).

Jesús **LOZANO**, natural de Logroño, expone antes de la guerra en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1.936. Su escasa obra es más bien intimista y algo decorativa (79).

Federico **LLOVERAS HERRERA**, (Barcelona, 1.912), paisajista fundamentalmente. Trabaja para Estat Catalá, hace algún cartel de tema campesino que incide en el decorativismo de este tipo de producción. Su cartel militar, en la línea de soldados uniformados con casco, repite en el plano visual lo que de por sí es un cartel: el grito o la llamada (80).

Cristino **MALLO** (Tuy, Pontevedra, 1.905), escultor conocido en los círculos artísticos madrileños anteriores a la guerra, hermano de la también pintora Maruja Mallo. Miembro de la Alianza de Intelectuales Anti

fascistas fue posteriormente movilizado, actuando como teniente en el Frente de Teruel. Sus carteles, realizados para el Ministerio de Instrucción Pública, son de una gran simplicidad ateniéndose a representaciones esquemáticas de edificios escolares.

Catedrático de dibujo de instituto, fue separado de su cátedra tras la guerra, si bien pronto entró en contacto con la Academia Breve de Crítica de Arte, de D'Ors, lo que contribuyó a su revalorización (81).

Manuel **MAROLA** (Gijón, 1.905), pintor a partir de los 57 años con trayectoria pública. Antes había sido caricaturista y colaboró en el diario "La Prensa", Escenógrafo de la Compañía de Arte Asturiano (82).

V. **MARTIN**, conocido por sus ilustraciones en la prensa militar, entre las que destaca: "Adelante", "Superación", "Ofensiva", "Fuego" y "Nuestro Transporte", hace un álbum de dibujos para el III Cuerpo de Ejército, unidad en la que trabaja con prioridad. También trabajará para el Ejército de Levante en unos carteles algo mejores que sus dibujos, generalmente limitados a la presentación de los grandes símbolos y alguna figura de corte realista.

Andrés **MARTINEZ DE LEON**, dibujante y humorista sevillano, de él nos hemos ocupado con más detenimiento en otro lugar de este trabajo. Sus carteles están también interpretados por su popular personaje "Oselito" (83).

Regino **MAS**, de la Aliança d'Intel.lectuals per a Defensa de la Cultura, es un escultor fallero que con-  
 truirá al frente de la Secció d'Art Popular de la Alian-  
 ça, la Tribuna antifascista de la Plaza de Castelar Va-  
 lenciana, la cabalgata que cerró la Semana Infantil en  
 Enero de 1.937 y las Fallas Antifascistas, en muchos de  
 estos trabajos auxiliado por Goni Muñoz (84).

Adolfo **MEANA LOPEZ** (La Riera, Parroquia de San-  
 ta María de Trubia, Asturias, 1.884 - Gijón 1.966). Es-  
 tudia en el Instituto Jovellanos de Gijón y en el Ate-  
 neo Obrero de esa misma localidad, más tarde en la Es-  
 cuela de Bellas Artes de San Fernando. Se traslada a Mé-  
 xico y Estados Unidos, donde expone y trabaja como publi-  
 citario. En 1.917 se establece en Cuba, donde colabora-  
 rá en la revista "Bohemia" y permanecerá hasta 1.934, -  
 año en que regresa a Gijón. Al estallar la guerra, tra-  
 baja como cartelista de un amplio sentido publicitario  
 (85).

Emeterio Ruiz **MELENDreras** se inicia como carte-  
 lista comercial en Floralia, de donde pasará a Helios -  
 Publicitas, una de las más importantes agencias publici-  
 tarias de la preguerra. Miembro de la Unión de Dibujan-  
 tes Españoles, al estallar la guerra forma parte del --  
 Sindicato de Profesionales de las Bellas Artes, del que  
 será tesorero. Desde allí realiza una amplia labor para  
 distintos organismos republicanos: UGT, Izquierda Repu-  
 blicana, Junta de Defensa de Madrid, Ejército (Ejército  
 del Centro y Comisariado General de Guerra), Parti

do Comunista y Cultura Popular. Hábil conocedor de los recursos del cartelismo comercial, que le permite emplear un vocabulario preciso y un manejo desenvuelto de la imagen como transmisora clara de conceptos, a veces casi en estampas tomadas del realismo socialista. - Alguno de sus carteles como "Todas las milicias fundidas en el Ejército Popular" (nº 5), han pasado a formar parte de la imaginería de la guerra civil y es un singular ejemplo de la unión de conceptos, símbolos e imágenes. Muchos de sus carteles fueron editados en forma de tarjeta postal por la Junta de Defensa de Madrid. Movilizado, fue oficial del Ejército.

Al terminar la guerra, lo tenemos en los años 40 como Director Artístico de la Empresa Azor S.L. de Publicidad, secretario de la Asociación de Dibujantes Españoles y Director de la revista "Arte Comercial", -- desde donde realiza una encomiable labor en aras de la difusión, discusión y mejora del cartel publicitario español (86).

Otto **MAYER SERRA**, Historiador de la música, crítico, nacido en Barcelona de origen alemán; se naturaliza español hacia 1.934; educado en Francia y Berlín, estudia música en Barcelona; durante la guerra civil trabaja en el Comisariado de Propaganda de la Generalidad (Sección de música); edita el Cancionero Revolucionario Internacional (1.937). Participa en la sección de Grabado del Concurso del Ministerio de Instrucción Pública

con sus 26 "Estampas de guerra", xilografías en la línea del expresionismo germánico que serán expuestas en la Exposición Trimestral de Artes Plásticas, con las que ganó uno de los accésits. Al terminar la guerra civil, se exilió en México donde moriría en 1.968 (87).

Bernardo MEZQUITA, dibujante publicitario bastante convencional, hace algunos de los escasos carteles - que la Cruz Roja edita durante la guerra española. Después de la guerra, fue miembro de la Asociación de Dibujantes Españoles y trabajaba en la Agencia publicitaria Los Tiroleses (88).

Jesús MOLINA (Zamora, 1.906 - Madrid, 1.968), - del que hablamos con más detenimiento en el apartado dedicado al dibujo de guerra. No existe ninguna seguridad de que los dos carteles recogidos aquí le puedan ser -- atribuidos. Entre el expresionismo truculento y el realismo cuasifotográfico favorecido por el empleo del -- aerógrafo, las diferencias expresivas entre la estampa y el cartel son bastante grandes. Se puede apuntar como hipótesis.

Lluís V. MOLNÉ, provenía de la publicidad comercial. Al menos sabemos que participó en la Exposición - del Dibujo y el Grabado.

Enric MOHENY (Barcelona, 1.903-1.973). Pintor, cartelista, dibujante y decorador. Expuso por primera vez en "La Publicidad" (1.919) bajo el patronazgo del --

Salón de los Evolucionistas. Su labor más relevante como cartelista fue para la Oficina de Turismo de Cataluña - (1.932-1.936). Algunos de sus carteles fueron publicados en forma de folleto. Participante en la frustrada - Exposición de México; país al que marchó en 1.949, para volver nuevamente a Cataluña en 1.963. Uno de sus carteles (nº 2) recoge como motivo el grupo escultórico de Vera Mujina para el coronamiento del Pabellón soviético en la Exposición de París de 1.937 (89).

Manuel **MONLEON BURGO**S (Valencia, 1.904-1.976). Pintor, ilustrador y cartelista. Se inicia como pintor de abanicos (una dedicación tradicional de Valencia) y miniaturas, dándose a conocer al público en una exposición celebrada en Valencia en 1.929, el año de la caída de la Dictadura. Introdutor, con Renau, del fotomontaje político en España, colabora como portadista, maquetista e ilustrador en la colección "Cuadernos de Cultura" y en las revistas "Estudios", "Nueva Cultura" y "Orto". En 1.934 y 1.935 realizó carteles de fallas e ilustró las revistas "Helios" y "Crisol". Participó en la Exposición de Arte Revolucionario del Ateneo de Madrid -- (1.933).

Durante la guerra ilustró algunas revistas político-militares ("14 División" y "Ataque", entre ellas), así como la revista gráfica anarco-sindicalista "Umbral" (Valencia-Barcelona, 1.937-1.938), donde en una entrevista publicada en Septiembre de 1.937, manifestaba des conocer quién era el creador del fotomontaje, pese a --

JC  
>4  
JC  
JC

que conocía a Heartfield y la revista "A.I.Z." (90). Cartelista de la CNT y del Partido Sindicalista (aunque -- también para el P.S.O.E. y la U.G.T. o la A.U.S.), no -- utiliza nunca el fotomontaje en sus carteles que, en -- ocasiones, dejan bastante que desear en cuanto a cali-- dad, notándose su deuda con respecto a Heartfield en -- una mala traducción dibujística y pictórica de un céle-- bre fotomontaje del artista alemán (nº 10).

Al término de la guerra pasa por varias cárce-- les y campos de concentración hasta que es liberado me-- diada la década de los 40. Pasa a ser maquetista de la revista "Triunfo" en su primera época valenciana y tra-- bajó como director de una agencia de publicidad. Emigra-- do a Colombia a principios de los 50, no volverá a Espa-- ña hasta 1.962 (91).

Evarist MORA, cartelista catalán, probable miem-- bro del Sindicato de Dibujantes Profesionales. Su carte-- lismo tiene poco del estilo fuerte y potente que se en-- tendió como revolucionario, más bien parece derivar del grafismo postmodernista con algunos ecos de la estampa japonesa (92).

Juan Antonio MORALES (Valladolid 1.912 - Madrid 1.984) Compañero de estudio, un tiempo, de José Caballe-- ro, perteneció a la Alianza de Intelectuales Antifascis-- tas. Sus dos únicos carteles conocidos, uno para el Mi-- nisterio de Instrucción Pública y el otro para el Minis-- terio de Propaganda, son dos obras maestras de la carte--

lística de guerra, una por el acertado empleo de las su gerencias compositivas de origen post-cubista y el otro por ser la más aguda definición satírica de los propulsores de la rebelión militar, sintetizando en una imagen todo lo que la propaganda republicana pretendía hacer ver en su oponente. Colaborador de "El Buque Rojo" fue también dibujante de "Ataque", importante revista de las milicias valencianas de finales de 1.936.

En la postguerra, expuso en la Academia Breve Orsiana e intervino en la Bienal de Venecia de 1.950. Se convirtió en el retratista favorito de las personalidades más significativas del régimen franquista (93).

Mariano MORÉ (Gijón 1.899 - Oviedo, 1.974). Pintor, estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando; fue discípulo de Cecilio Plá. Tras viajar por Italia y Francia, el contacto con Evaristo Valle y Nicor Piñole marcó su pintura que, a partir de entonces, discurría por los senderos de un costumbrismo asturiano, con escenas portuarias de Gijón, pinturas de caballos, etc. Su primera exposición la celebró en el Ateneo Obrero de Gijón en 1.921. En 1.977, un homenaje a su memoria fue realizado en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Trabajó para la Propaganda del Frente Popular de Asturias, del que conocemos un cartel muy bien resuelto en cuanto a técnica pictórica, aunque no muy brillante en lo que se refiere a concepto publicitario, en el que intenta sugerir una similitud visual entre los cilindros

del cañón y los brazos, torso y piernas del campesino (94).

Arturo **NOYANO**, cartelista y dibujante, miembro de Altavoz del Frente.

Gori (Gregorio) **MUÑOZ**, pintor y cartelista valenciano, miembro de la A.I.D.C., fue colaborador de Josep Renau en la tarea de ambientar y decorar el Pabellón español de la Exposición de París. Junto a Regino Mas, al frente de la Sección de Arte Popular de la Alianza, decoró el torreón de propaganda encargado por el Ministerio de Instrucción Pública y contribuyó a realizar las cuatro fallas antifascistas, ilustrando el folleto "Els enemics del poble a l'infern", publicado por "Nueva Cultura" para aquella ocasión. Sus carteles los firma con las iniciales "G.M.", al igual que los dibujos del antedicho folleto, por lo que muchas veces no han sido correctamente atribuidos. Tiene un cartel dedicado a Largo Caballero, y otro, editado por la Subsecretaría de Propaganda, para defender la solidaridad internacional. También intervino en el otoño de 1.938 en la "Exposición del dibuix i el gravat", organizada por la Generalidad.

Se trasladó a Argentina y allí reside con especial dedicación a la escenografía (95).

**MURO**, dibujante de "El Mercantil Valenciano", - realiza algunos carteles para la CNT, uno de ellos (nº 2) con el empleo del fotomontaje: más bien un pa--

nel de fotografías en forma de cruz gamada.

Ricard **OBIOLS**, dibujante catalán al que no hay que confundir con Josep Obiols, el diseñador de los billetes de banco emitidos por la Generalidad. Realizó -- una serie de carteles, tanto para la CNT como para la UGT, entre los que cabe destacar la serie de láminas en beneficio de las milicias antifascistas (núms. 1 a 3) -- que destacan por su tratamiento realista con tintas planas cercano al código del "comic".

Lluís **OLIVA PEROTES**, cartelista catalán, miembro del Sindicato de Dibujantes Profesionales, tenía 18 años al comenzar la guerra. Fue el autor de las enormes pancartas con los rostros de Marx, Lenin y Stalin que se colocaron en la fachada del hotel Colón, en la plaza de Cataluña. Con Bofarull, Fontseré, Mel. lo y Solá se encargó de pintar los vagones de ferrocarril con motivos revolucionarios en los primeros días de la guerra. Cuando el S.D.P. realizó la campaña Pro Ejército Popular, en febrero de 1.937, Oliva Perotes creó las maquetas para los retratos de Largo Caballero, Azaña, Durruti. Es autor, también, del cartel con el lema "¡Viva el Ejército Popular!". Se incorporó al frente como dibujante del semanario "La Trinchera", que editaba la columna Truena del Barrio, de la División Carlos Marx, más tarde 27 División. Al final de la guerra, fue a parar, junto a Jaume Solá, al que acompañó en todas estas vicisitudes al campo de concentración de la Merced, en Pamplona (96).

Amado OLIVER, dibujante publicitario de cierto éxito, mentor de algunos significativos cartelistas españoles de la preguerra. Era miembro de la Unión de Dibujantes Españoles para la que dibujó el cartel anunciador del 1<sup>er</sup> Salón de Carteles Publicitarios que tuvo lugar en el Círculo de Bellas Artes en los meses de Octubre y Noviembre de 1.932. Había ganado importantes premios, entre ellos -en colaboración con Briones- el del monumento a los aviadores Barberán y Collar y el de la Cámara del Libro de 1.930, así como otros del Patronato Nacional de Turismo (97).

Iniciada la guerra forma parte del Sindicato -- de Profesionales de las Bellas Artes, desde el que realizará carteles para muchos organismos, además de la -- Junta de Defensa de Madrid, para quien *dibuja* carteles tan conocidos como "La Garra del invasor italiano - pretende esclavizarnos" (nº 4), incidiendo en la misma idea de uno de Espert. Sus carteles son los de un cartelista comercial con figuras muy simples, colores planos y utilización, en ocasiones de la tipografía en sentido icónico como hace en "El 5º Cuerpo de Ejército marca el camino de la victoria" (nº 7). Utiliza también el lenguaje gráfico-satírico. Algunos de sus carteles serán editados en forma de tarjetas postales.

Tras la guerra continua su labor como dibujante publicitario, siendo Director artístico de la empresa - "La Prensa" y miembro de la Asociación de Dibujantes Españoles (98).

Santiago **ONTARON** (Santander, 1.903). Miembro de la Alianza de Intelectuales Antifascistas. Escenógrafo del Teatro de Arte y Propaganda y de La Barraca. Dibujante y armaturgo, autor de algunas piezas teatrales como "El Bulo" y "El Saboteador". Durante los años 1.939-1.940 vive como refugiado en la embajada chilena de Madrid. Más tarde se exilia en Chile y Argentina. Había expuesto en 1.930 en el II Salón de los Independientes en "El Heraldo". Su único cartel es el de "La Tragedia optimista" de Vsevolod Vichnevski para el "Teatro de Arte y Propaganda" (99).

José **ORDÓÑEZ VALDES** (Aroche, Huelva, 1.873-1.953). Pintor académico, trabajó en la ornamentación de manuscritos. Conocemos de su mano una oleografía alegórica de la República española. (100).

Manuel Angeles **ORTIZ** (Jaén, 1.895). Pintor, muy pronto, con tres años, se traslada a Granada donde permanecerá hasta 1.922, siendo discípulo de José Larrocha y, posteriormente en Madrid, de Cecilio Plá. Hasta su partida a París en 1.923, participará muy activamente en la vida intelectual y artística en la Granada del primer tercio de siglo. Muy vinculado a la vanguardia andaluza, colaborará con "Litoral" ilustrando con sus dibujos el célebre número dedicado al homenaje a Góngora por parte de la Generación del 27 a la que él pertenece. Establecido en París traba una profunda amistad con Picasso pero también con Juan Gris, Severini, Pouenci, Viñes, etc. y se acoge decididamente a la estética

imperante en la pintura moderna del momento que oscilaba entre los restos de la tradición poscubista y el surrealismo incipiente. Con otros muchos pintores españoles, formará parte de lo que se ha venido en llamar Escuela Española de París, reconduciendo en el sentido de orden y elegancia de la pintura de siempre las innovaciones de los diferentes movimientos vanguardistas. Al volver a España en 1.933, su exposición en la Sociedad de Amigos del Arte es un auténtico escándalo. Se instala en Madrid hasta que es nombrado Profesor de dibujo - en un Instituto de Barcelona donde le sorprende la guerra civil (101). Debió volver, sin embargo a Madrid, por que lo tenemos ilustrando "El Mono Azul", lo cual hace suponer su carácter de miembro de la Alianza (102); haciendo los figurines, junto a Ramón Gaya, de "La Cueva de Salamanca", "El Retablo de Maravillas" y "Los dos -- habladores", entremeses de Cervantes puestos en escena por el grupo teatral de "La Barraca" (103); participando en el Concurso del Ministerio de Instrucción Pública, en las secciones de Pintura y Dibujo con el óleo "Fugitivos" y el dibujo "La lucha por las libertades" (con él conseguirá uno de los premios en disputa) e ilustrando el libro de Romances de José Herrera Petere, -- Guerra viva (104) con unas estampas que parecen escapar del "realismo mágico" con algunas pizcas surrealistas, ciertas figuraciones caricaturescas en unas proporciones que recuerdan literalmente el juego de espejos -- enunciados por el esperpento valleinclanesco, recuerdos del Guernica picassino (lo que no tiene de extraño si -- recordamos su trayectoria artística) y evocaciones que

parecen de su Jaén natal.

Entre 1.939 y 1.949 residirá en Argentina y posteriormente en París.

José **ORTIGAS** (Villareal, Castellón, 1.887) Escultor, participa en varias exposiciones nacionales. Miembro del Sindicato de Profesionales de las Bellas Artes, colabora en la serie "Recuerdo de España" (105).

Gabriel **OSWUNDO**, pintor nacido en La Habana, participa en algunas Exposiciones Nacionales (106).

**PEDRAL**, trabaja para el Socorro Rojo Internacional (incluso ilustra la publicación de este organismo -"Socorro Rojo"- en Alicante); utiliza el fotomontaje con conocimiento de causa y las fotografías retocadas con color en los carteles dedicados a las colonias infantiles en playa de este organismo, con un dibujo ingenuo, cercano al destinado al público infantil.

Luis **PARDO**, miembro del "Estudio Rojo" debió publicar muchos carteles en ese taller de propaganda para el Sector Oeste del Partido Comunista. No se destaca por su calidad.

Juan **PARRILLA DAPENA** cartelista madrileño procedente de la publicidad comercial, uno de los más prolíficos que trabajan durante la contienda. Miembro del Sindicato de Profesionales de las Bellas Artes, ya antes -

JC  
>4  
3-  
JC

de la guerra había trabajado como cartelista, participando en diversos concursos y anuncio de ferias, etc. (107). En la guerra, dibujó para la Junta de Defensa de Madrid, Partido Comunista, Ministerio de Estado, Comisariado General de Guerra y Ejército de Andalucía, entre otros. Parrilla va a definir una figura expresiva del soldado (fundamentalmente será un cartelista de tema militar) a base de grandes personajes de rasgos geometrizados y con una amplia utilización del color plano al aerógrafo, que llega a definir el estilo de los dibujantes del Sindicato de Profesionales <sup>de Bellas Artes</sup>. Menos dado a los símbolos <sup>que</sup> sus compañeros de colectivo, es más propenso a hacer descansar los significados del cartel en las figuras antropomórficas que, como corresponde al cartelista, no están individualizadas sino que forman un arquetipo. Muchos de sus carteles fueron reproducidos como tarjetas postales, aunque también hizo algunas de ellas originales. Colaboró en "Recuerdo de España". Ganó también el segundo premio del Concurso de Homenaje a las Brigadas Internacionales.

Después de la guerra, formando parte de la Asociación de Dibujantes Españoles, continúa su labor como cartelista comercial (108).

Miguel PEDRAZA BLANCO, cartelista comercial perteneciente a la Agencia Helios, había participado en alguna Exposición Nacional en la Sección de Artes Decorativas. Miembro de Altavoz del Frente, no hay que confun

dirlo con José PEDRAZA OSTOS, pintor y grabador, nacido en Sevilla en 1.880 y muerto en Valencia en 1.938, también miembro de la citada organización propagandística (109). Especializado como cartelista cinematográfico va a realizar la mayor parte de los carteles para la distribuidora y productora comunista "Film Popular", incluyendo entre ellos una buena porción de las películas soviéticas estrenadas en España, tan significativas para la propaganda y la creación de un ambiente para la guerra, así como del noticiario cinematográfico "España al día". Atenido a los recursos y tópicos del cartel de cine, estos carteles pierden mucho en cuanto a significado para nosotros por la estrecha dependencia de las imágenes vistas y el argumento contado en la pantalla. Sin embargo, como cartelista de una cinematografía que no se mueve por los senderos del "star-system" difiere del cartel de cine americano o de otras cinematografías occidentales.

Dibujante de "Altavoz del Frente", tras la guerra lo vemos formando parte de la Asociación de Dibujantes Españoles (110).

FEDERO, probablemente viene de la publicidad comercial. Miembro del Sindicato de Profesionales de las Bellas Artes como tal colabora en la propaganda gráfica de la Junta de Defensa de Madrid y también para el Sindicato de Agentes del Comercio y la Industria, entidades ambas que editan sus carteles en forma de tarjeta postal. Su estilo acoge igual la sátira y el lenguaje

del "comic" (núms. 1 y 2), como recursos de la publicidad comercial que provienen de la composición poscubista y de las metáforas visuales.

Rarón **PELADOR CHECA** (Madrid, 1.904 - México, - 1.964), pintor e ilustrador, pertenecía al cuerpo de dibujantes de las revistas de "Prensa Gráfica" de Madrid, --- "Crónica" entre ellas. Miembro de la Alianza de Intelectuales Antifascistas y de Altavoz del Frente, pasa muy pronto a la sección de cultura de la Brigada de Hierro, junto a Vela Zanetti y Alvaro Menéndez. Ilustrando "Hierro", la revista de esta unidad militar, se hace famoso por sus caricaturas, chistes gráficos y la historieta didáctica que tiene como protagonista a "Heliodoro". En agosto de 1.937 deja la sección de cultura de la Brigada y pasa al Consejo Superior de Cultura Física. Ilustra también "En Marcha" y "Muchachas" entre otras revistas. Como cartelista no es muy prolífico, trabajando para el organismo al que pasó desde la unidad militar --- con procedimientos fotográficos- y para el Partido Comunista de España en un cartel de retaguardia, muy en la línea descriptiva del cartelismo para sectores campesinos. Al terminar la guerra se exilia en México (111).

Santiago **PELEGRIN** (Zaragoza, 1.885 - Madrid, -- 1.954). Pintor cubista, había firmado el célebre manifiesto de "La Tierra" en 1.931. En la guerra forma parte de la Alianza de Intelectuales Antifascistas y de Altavoz del Frente, abandonando cualquier recuerdo cubis-

ta dedicado a hacer retratos de líderes en una dirección perfectamente realista: "Pasionaria", Azaña, Negrín, -- Miaja, Durruti, etc. También era dibujante publicitario (112).

Rafael de **PEÑAGOS** (Madrid, 1.889-1.954). El cartelista e ilustrador más famoso de la España de la ante guerra, ganador y animador de muchos concursos del Círculo de Bellas Artes, autor de los carteles anunciadores de las Exposiciones de Barcelona y Sevilla en 1.929. Colaboró en "La Esfera", "Blanco y Negro", "ABC" y muchas publicaciones de la época. Rezagado del modernismo es el creador de una imagen frívola, erótica y despreocupada de mujer que hacen de él un definidor de modas.

Al estallar la guerra, forma parte de "Altavoz del Frente", pese a que su trayectoria artística no parecía llevarlo por esos derroteros. Como tal, ilustra la efímera revista del mismo nombre de la Asociación Artística y "Ataque". Pasa a Valencia, donde va a ser profesor del Instituto Luis Vives y del Instituto Obrero de esta misma ciudad entre los años 1.937 y 1.938. Sus últimos carteles conocidos de la guerra, realizados en 1.938, están hechos para la Jefatura de Sanidad del Ejército, siendo el típico cartel didáctico para combatir vicios y malas costumbres (113).

Rafael **PEÑEZ CONTEL** (Villar del Arzobispo, 1.909). Escultor. Ingresó en la Escuela de Bellas Artes de San

Carlos de Valencia en 1.926. En 1.932, expone en la Agrupación Valencianista Republicana. Forma parte de la -- UEAP y de las Misiones Pedagógicas. Más tarde entraría en la A.I.P.C. y colabora con Renau en "Nueva Cultura para el campo", haciendo también los dibujos técnico---didácticos y la tipografía del "Manual del Miliciano". Más tarde, colabora en "Comisario", revista del Grupo de Ejércitos de la Región Central (114).

Germán **PEREZ DURIAZ**, cartelista, comercial, colaborador de "Los Tiroleses" y de "Helios", miembro, después de la guerra, de la Asociación de Dibujantes Españoles, sus carteles de guerra están hechos para el Sindicato de Ferroviarios, donde era mayoritaria la UGT, por lo que en uno de ellos parece un tren, con una estela de humo convertido en el puño-símbolo, otro es un curioso juego de parchís con trenes y símbolos republicanos (115).

Francisco **PEREZ MATEO(S)** (Barcelona, 1.903 - Madrid 1.936), escultor totalmente inserto en la línea -- realista, muy dada al sintetismo y a los planos cortados y sobrios exentos de detalles. Participó y ganó tercera medalla en la Exposición Nacional de 1.932; firmante del manifiesto de "La Tierra". Especializado en temas deportivos, participó en la Exposición de Arte Revolucionario del Ateneo de Madrid, en 1.933, y en 1.936 en "L'Art Espagnole Contemporain", en el Jeu de Paume de París. Miembro de la Sección de Artes Plásticas de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, allí realizó un

JC  
56  
J-

retrato de Lenin y probablemente el cartel que aquí recogemos para el Ministerio de Instrucción Pública. Aliado en el Quinto Regimiento, como Alférez del Batallón "Comuna de París" murió el 7 de noviembre de 1.936 en el Frente de Carabanchel. Posteriormente, participó a título póstumo en la Exposición Internacional de París -- con dos esculturas en el Pabellón Español (116).

Timoteo **PEREZ RUBIO** (Oliva de Jerez, Badajoz, - 1.896 - Rio de Janeiro, 1.977), pintor, subdirector del Museo de Arte Moderno y Presidente de la Junta Central del Tesoro Artístico, su mayor timbre de gloria está en las labores de salvación del patrimonio histórico-artístico español, aunque prácticamente no intervino para nada como artista plástico durante la guerra (117).

F. **PERIS**, del Taller de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, realiza algunos carteles para la F.E.T.E., destacando la labor del Ministerio de Instrucción Pública con una imagen fundamentalmente intimista.

**PERIS ARAGÓ**, cartelista cinematográfico, V. -- **PETIT ALANDI** y **PETIT GUILLEN** son tres cartelistas que muestran a las claras la tendencia de la imagen popular en el cartelista valenciano, ligado en ocasiones a una cierta estética que no vacilaría en denominar "fallera".

José **PICÓ**, pintor, dibujante e ilustrador, nacido en Barcelona en 1.904, puede ser el autor de este cartel, dedicado a la defensa de Cataluña por la juventud.

que presenta la figura realista de un soldado sobre una base de edificios ciudadanos (118).

Servando del **PILAR VALRIVERA** del Sindicato de Profesionales de las Bellas Artes, lo tratamos con más detenimiento en otro lugar.

Nicanor **PISULE** (Gijón, 1878-1978), dedicado a un costumbrismo asturiano. Lo sacamos aquí por su relación indirecta con la Consejería de Propaganda Asturiana (119).

Alvaro **PONSÁ**, responsable del Guiñol de la A.I. D.C. valenciana, a juzgar por el cartel nº 1 debió pertenecer a las Guerrillas del Teatro, aunque no aparece mencionado por Robert Marrass en su fundamental libro sobre el teatro en la guerra civil (120).

Marcel·li **PORTA**, dibujante de humor y pintor -- catalán, miembro del Sindicato de Dibujantes Profesionales, colaborador de semanarios satíricos catalanes de los años 30, participó en el Salón de Humoristas de --- 1.933. Hizo proyectos para la propaganda de vagones de ferrocarril. Con un humor extremadamente sarcástico, seguidor de una vena popular en la ilustración y el cartel (los llamados "gozos") este cartel es un buen ejemplo.

Exiliado en México, al terminar la guerra civil, continuaría con su trabajo de ilustrador y caricaturista, así como de pintor, reflejando la influencia picassiana. Murió en la capital mexicana en 1.959 o 1.960 (121).

Miguel **PRIETO** (Almodóvar del Campo, Ciudad Real, 1.907 - México, 1.956). Pintor, tipógrafo, ilustrador y escenógrafo. Se inicia en la Escuela de San Fernando y trabajó con los escultores Julio Prat y Victorio Macho, dedicándose luego a la pintura. Funda el guiñol "La Tarumba"; colabora en "La Barraca" con Lorca. Miembro de la Alianza de Intelectuales Antifascistas hemos hablado de él con más detenimiento en otro lugar, en lo que se refiere a su actividad durante la guerra. Después de pasar por el campo de concentración de Argelès-sur-mer, llega a México en 1.939 donde colabora como ilustrador, tipógrafo y diseñador artístico de "Romance". Realizará un cartel muy significativo para el Ministerio de Instrucción Pública (122).

Manuel **PRIETO BENITEZ** (Puerto de Santa María, Cadiz, 1.912). Comenzó como caricaturista en "La Revista Portuense". En 1.930 marcha a Madrid, donde trabajó como escenógrafo para su paisano Pedro Muñoz Seca, del que llegó a ilustrar una gran cantidad de obras. Inicia sus estudios en la Escuela de San Fernando, los abandonó más tarde por falta de medios económicos y, a partir de 1.932, trabajó en un estudio de publicidad, obteniendo numerosos premios en concursos nacionales. - Al comenzar la guerra forma parte de Altavoz del Frente y del 52 Regimiento (editó un periódico político-militar con el poeta sevillano Antonio Aparicio e ilustró los últimos meses de la contienda el diario "El Sol"). Los carteles que le conocemos, son, sin embargo, del Socorro

Rojo de España. En ellos Prieto realiza una de las series de carteles de concepción y diseño más avanzados - los efectuados durante la guerra, con un empleo decidido del fotomontaje y una imagen convertida casi en escritura ideográfica, empleo del símbolo y de metáforas visuales y recursos expresivos que, algunas veces (nº 3) recuerdan a Canogar.

Después de la guerra continuó trabajando como ilustrador y dibujante publicitario, alcanzando a merecer "El lápiz de oro" de la Asociación de Dibujantes Españoles. Más tarde consiguió concursos internacionales, intentó renovar el cartel taurino, etc. (123).

Ramón FUYOL (Algeciras, 1.907 - 1.981), ya ha sido observado por nosotros como caricaturista político en diversos periódicos. Su aprendizaje artístico lo inicia en el estudio de Gustavo Bacarissas, en Sevilla, pero por consejo del maestro gibraltareño se marcha a Madrid, ingresando en 1.920 en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. En 1.926 consigue una beca para estudiar en Roma que él aprovecha yéndose a París. A su vuelta definitiva, en 1.929, expone en el Ateneo de Madrid. Con la llegada de la República firma el manifiesto de "La Tierra", participa en la Exposición del Ateneo de 1.933. Este mismo año de 1.933 marcha a la URSS donde realiza estudios de cinematografía y teatro; pinta bocetos y decorados para "Asturias" de César Falcón, "La Chinche" de Maiakovski y "Permin Galán" de Rafael Alberti, éste último en 1.935. En 1.934, expone de mane

ra individual en el Ateneo.

Los años de la preguerra, a partir de 1.929 en - que se convierte en Director de la Sección Gráfica de - la Compañía Ibero Americana de Publicaciones (C.I.A.P.), lo convierten en uno de los más importantes diseñadores gráficos de la época. Su contacto con Cassandre en París marca esta dedicación. Como portadista de los libros de las ediciones Cenit, Oriente, Renacimiento o Historia - Nueva, introduce esas composiciones "con aire vagamente futurista cubistizante, con tintas planas, estructuras circulantes en plan mueble Rolaco, con multitudes, con francos y audaces contrastes de color, con sombreados a lo Léger, con letras primitivas diseñadas una a una que marcan la generación de grafistas de los años 20 y 30 - capaces de consolidar una tradición moderna" (124). En torno a estos años, su obra, a medio camino entre el van guardismo y el realismo socialista, es el equivalente - plástico más adecuado de lo que José Diaz Fernández (pa ra quien Puyol diseñó la cubierta de "La Venus Mecánica") llamó "literatura de avanzada". Sus viñetas para "Mundo Obrero" (que tienen continuidad en plena guerra), "Cró nica", "Eg'tampa", "Nuevo Mundo", "Cosmópolis", "La Esfe ra", "Mundo Gráfico", etc., nos muestran la importancia de su labor gráfica de estos <sup>años</sup> pese a su juventud.

La radicalización de los años 30 no es más que el prólogo de lo que será su obra claramente militante y abiertamente propagandística de los años de la contien da. Al comenzar esta sigue colaborando en "Mundo Obrero"

con viñetas diarias, 32 de las cuales serán publicadas en forma de album. Se convierte en Responsable de la -- sección de Artes Plásticas de Altavoz del Frente, desde donde dirige toda la propaganda gráfica y artística de esta organización, cargo en el que sucede a Anibal Te-- jada; organiza las Exposiciones de Guerra; decora el -- Teatro Lara, sede de la Sección Teatral del Altavoz y el Cine Capitol para la Sección de Propaganda del Ministerio de Instrucción Pública; inicia los primeros proyectos de creación de un museo de la guerra e incluso realiza algunos cuadros, uno de ellos destinado al pabe-- llón de París, que parece no llegaría a exponerse o enviarse; proyecta la edición de cuentos infantiles con -- adaptación revolucionaria, algunos ilustrados por él -- (125).

Además, realiza una labor como cartelista, pa-- rece que no muy amplia, pero que le convierten en uno de los más destacados cultivadores del género en la España Republicana. Los más famosos son la serie editada para el S.R.I., dedicada al enemigo interno, el emboscado y la "quinta columna", donde utilizando la agresión y la deformación expresionista, una asociación de signos e -- imágenes de cierta raigambre surrealista, y la más cruel y participativa de las sátiras, logra uno de los conjuntos más inquietantes de la guerra, que poseen una indelible fuerza. Sus carteles están dedicados a un ámbito específicamente urbano, ciudadano, y como dice Carmen Grimau, esconden bajo "una inevitable superficialidad de la for-

ma -puerilidad diríamos, debido al grotesco y al burdo tratamiento de los representado-, una compleja y oscura lectura del entramado político específicamente agrario en 1.937", y continúa más adelante: "Pero el verdadero mérito de Ramón Puyol no consiste tanto en la originalidad de sus temas como en el específico poder conceptual que define su técnica como cartelista. Puyol busca los caminos de la realidad y de la efectividad mediante una estudiada reducción y distorsión de las formas. Capacidad sintética e ilusionismo como instrumentos de trabajo para operar en la realidad de una guerra que puede tambalearse e incluso peligrar por el miedo, el desaliento, el sabotaje, etc....

Y la fuerza de sus carteles radica precisamente en el efectismo de su trabajosa técnica. Y, la fuerza de la técnica tampoco es ajena a la interpretación positiva y moral que late en el corazón y que está en la base del proyecto artístico de nuestros cartelistas republicanos" (126).

Más adelante participará en el Concurso del Ministerio de Instrucción Pública y en la Exposición Trimestral de Artes Plásticas con el óleo "La familia del requeté" (127) e ilustrará "El Sol" a lo largo de 1.938, siendo reproducidos sus dibujos en multitud de periódicos: "Hierro", "El Comisario", "Altavoz del Frente", -- "Frente Rojo", "Superación", "El Miliciano Rojo", "Mutillado", "Nuestras Armas", "Ofensiva".... En 1.939, hizo una exposición individual en Valencia.

Al terminar la guerra es encarcelado, dejando - como testimonio algunos dibujos de la cárcel; en 1.945, restaura en El Escorial los frescos de Maella y Tiepolo y en 1.973 (una vez terminada la libertad provisional) volverá a su Algeciras Natal, donde morirá en el verano de 1.981, al poco de haber tenido lugar una exposición antológica organizada por el Ayuntamiento de la ciudad del Estrecho (128).

Rafael **RAGA MONTESINOS**, amigo y colaborador de Renau, estudia en la Escuela de Bellas Artes de Valencia. Pintor de paisajes y bodegones, simultaneó esta -- práctica con el cartel y la ilustración, habiendo alcanzado muchos premios. También artista fallero debió formar parte de la A.I.D.C., aunque uno de sus carteles lo firma con las siglas SC. UGT --probablemente Sindicato -- Cartelistas UGT-. Realizó uno de los carteles más ardentemente anticlericales realizados durante la guerra --- (nº 1), más adelante, debió ser movilizado perteneciendo al Comisariado del Grupo de Ejércitos de la Región Central, con un cartel que sigue la línea del malismo popular de los cartelistas valencianos (129).

Josep **RENAU BENEQUER** (Valencia, 1.907 - Berlín Este, 1.982). El más conocido cartelista político y artista de tendencia del siglo XX en España. Su historia y trayectoria personales son muy conocidas, entre otras cosas por haberlas narrado en primera persona en alguna ocasión (130). En 1.917 ingresa en la Escuela de Bellas

Artes de Valencia; en 1.925. lo tenemos ya trabajando - como cartelista, ganando el premio del Concurso de Carteles de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia, el de la Exposición del pintor Guillot en 1.927 y el segundo premio del Concurso Nacional para la propaganda del aceite de oliva español al año siguiente. En 1.929 inicia sus colaboraciones en "Estudios" (1.929-1.937) y "Taula de Lletres Valencianes" (1.927-1.932). Realiza en 1.928 su primera y única exposición en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Por estos años, tras haber formado el grupo, disuelto poco después, con los hermanos Toni co y Manuela Ballester, Paco Badía y Paco Carreño, se acerca a los planteamientos libertarios que más tarde, al conocer el marxismo, rechazará de manera sarcástica. Ingresa en el Partido Comunista en 1.931. Colabora con "Cuadernos de Cultura" (1.930-1.934), realiza sus primeros fotomontajes y conoce, por mediación de la revista "A.I.Z.", la obra de John Heartfield que marcará indeleblemente su trayectoria artística (131). Es director gráfico de "Orto" (1.932-1.934), funda la U.E.A.P. en 1.932 y al año siguiente redacta su manifiesto. Colabora en "Nuestro Cinema", participa en la famosa Exposición de Arte Revolucionario del Ateneo, ilustra portadas de "La Revista Blanca" y "Octubre" entre otras muchas publicaciones, etc.

En 1.935, tras un viaje a Madrid a pedir consejo al entonces Secretario General del P.C.E., José Díaz, funda "Nueva Cultura" que aparecerá hasta 1.936 y, en segunda época, en 1.937. En esta revista realiza abundan

tes fotomontajes, entre ellos la sección "Testigos negros de nuestros tiempos". Participa en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1.936, gana el primer premio del Concurso de Carteles de Ferias y Fiestas de Valencia y el Concurso de la Asociación de la Prensa para la corrida de la prensa, como sabemos, intentó la renovación del cartelismo taurino.

Al comenzar la guerra formaba parte de la A.I.D.C.; integrante de la directiva del Círculo de Bellas Artes valenciano, durante un tiempo codirige el periódico valenciano "Verdad", diario de unificación del P.S.O.E. y el P.C.E., junto a Max Aub (132). Realiza una serie de carteles para el Partido Comunista de España, pero en septiembre de 1.936, con la formación del gobierno Largo Caballero y la entrada del comunista Hernández en el Ministerio de Instrucción Pública, cambia su vida y, consecuentemente, su trayectoria artística, al ser nombrado Director General de Bellas Artes, cargo que ostentará hasta la salida de Hernández del Ministerio y su sustitución por Segundo Blanco en Abril de 1.938. Sus nuevas ocupaciones le impiden claramente dedicarse a la propaganda gráfica de manera personal, por lo que su labor como cartelista será escasa durante la guerra. Eso sí, desde su puesto de Director General de Bellas Artes será el máximo responsable de la política de protección y evacuación del patrimonio histórico-artístico nacional; en parte, del Pabellón de París, en el que colocará y diseñará -auxiliado por Gonzalo Alonso y Gori Muñoz- los paneles fotográfico-propagandísticos y donde dará su famo

sa conferencia -luego publicada- sobre la L'Organisation de la défense du patrimoine artistique et historique espagnol pendant la guerre civil (133). Su labor como crítico y teórico, ya iniciada en "Orto" y "Nueva Cultura", le lleva a la publicación de su Función Social del Cartel y a la famosa polémica con Gaya, en las páginas de "Hora de España", donde se discute en última instancia el problema de la independencia de la actividad artística. Como Director General de Bellas Artes, viene a convertir su departamento en casi una Dirección General de Propaganda, impulsando primero la Sección de propaganda gráfica y luego los distintos actos de masas y de propaganda monumental desarrollados en Valencia.

A la salida del Ministerio pasa al Comisariado de Guerra, siendo director de Propaganda Gráfica (134) pudiéndosele asignar algunos carteles con procedimientos gráficos modernos (fotografía, etc.) que se realizan por este organismo. Todavía va a realizar los célebres fotomontajes sobre los 13 puntos de Negrín que, al parecer, no llegaron a ver la luz y quedaron en los talleres de Seix Barral cuando las tropas franquistas entraban en Barcelona, por lo que fueron destruidos. Su fin era el de ser expuestos en la Exposición Universal de Nueva York en 1.939 (135). Su importancia, la utilización por vez primera del color como elemento integrante del fotomontaje político, novedad sugerida por el polaco Berman, y que al parecer no fue del agrado del "Maestro" - Heartfield". (136).

Cuando termina la guerra pasa a México (137), - donde reanuda el contacto, que ya había mantenido durante la guerra, con David Alfaro Siqueiros, lo que le hace empezar a cultivar el muralismo, trabajo que continuará simultaneado con el de los fotomontajes (entre los - que hay que destacar la serie 'The American way of life'), tanto en México como en su posterior estancia en la República Democrática Alemana, donde permanecerá, con cada vez más frecuentes estancias en España a partir de la - muerte del General Franco, hasta su desaparición física en Octubre de 1.982, cuando pensaba volver definitivamente a Valencia (138).

Su obra es una muestra clara de un intento de fusión entre las experiencias de las vanguardias constructivistas y políticas soviéticas y alemanas y el realismo socialista. Su dedicación a la obra reproducible y al muralismo es una toma de postura -en clave marxista- - ante la concepción de la obra de arte como mercancía. - Su postura personal, artística y política, que evolucionó poco a lo largo de su vida, es la de un vanguardista clásico, provinciano y retardado, en contacto con dos - corrientes del arte de nuestro siglo que los historiadores del arte parecen considerar como marginales: la producción masiva de imágenes de intencionalidad política, y reproducibles, por parte de un sector del expresionismo-judaísmo alemán y la pintura mural destinada a edificios públicos, realizadas por un grupo de artistas mexicanos de formación post-cubista, que intentan, al mismo tiempo, rescatar unas supuestas raíces indígenas (139).

Por otro lado (una cuestión también despreciada en el ámbito de las vanguardias plásticas y de los historiadores del arte) Renau entenderá siempre la imágenes producidas en sentido político, pensando que habrían de tener algún tipo de incidencia en la realidad y el tejido social (140).

Francesc RIBA ROVIRA, miembro del Sindicato de Dibujantes Profesionales, pinta uno de los tres primeros carteles, según Pontseré, se hicieron en el Sindicato: "Llegiu Treball" (141).

Francisco RIBERA (Madrid, 1.907). Estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Pensionado en la residencia de El Pauler, en Asturias, Galicia y en Granada. Participa en la Exposición Nacional de 1.930, siendo tercera medalla en artes decorativas. En 1.931 obtiene el primer premio del Concurso de baile de máscaras del madrileño Círculo de Bellas Artes. En 1.932, se instala en Barcelona como director artístico de la Walter Thompson Company. Trabaja en Barcelona como dibujante publicitario. Ganó también el concurso de carteles de la VI Feria Internacional de Barcelona de 1.933.

Pese a sus simpatías sedistas, fue admitido como miembro del Sindicato de Dibujantes Profesionales. - Pintor de factura académica hizo este retrato de Durruti, muy popular en la Barcelona de la época. Al entrar los nacionales en Barcelona, pintó el retrato oficial del -

General Franco. Más tarde, fue catedrático de la Escuela de Bellas Artes de Barcelona y realizó numerosas exposiciones en España y el extranjero (142)

Fernando RIVERO AGUIRRE, malagueño, residente en Madrid, había participado en la Sección de Grabado, en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1.936. Sólo conocemos de él un cartel del Patronato Nacional del Turismo, en un estilo de ilustración intimista, en cierta manera cercano al de Gaya, en defensa del patrimonio artístico en la misma línea de los folletos -ilustrados por él- que este organismo, dependiente del Ministerio y la Subsecretaría de Propaganda, editó con el título "El fascismo destruye el tesoro artístico de España" -- (143).

Francisco RIVERO GIL, santanderino, dibujante de humor al que hemos visto con más detenimiento en su momento, realiza un cartel muy simbólico para el P.O.U.M. y éste, para la Jefatura de Sanidad del Ejército, contra las enfermedades venéreas. Al final de la guerra llega a Santo Domingo, para posteriormente instalarse en México donde murió (144).

E. BOA, parece ser miembro de la A A Bellas Artes FUE, por lo que nos interesa al conocer un miembro de esa asociación que firma sus carteles. Ilustró "Venceremos".

José **ROBLEDANO** (Madrid, 1.884 - 1.970). Dibujante de humor que tratamos en su momento. También fue cartelista publicitario en la posguerra, pero no hemos visto ninguna obra cartelística debida a él.

Antonio **RODRIGUEZ LUNA** (Montoro, Córdoba, 1.910). Hay un cartel de noviembre de 1.936, para el Ministerio de Instrucción Pública, firmado solamente Luna, que ignoramos hasta qué punto le puede ser atribuido. Es su único cartel y destaca por el empleo de la simbología del realismo socialista, transmutada por el hacer pictórico del pintor cordobés.

Moisés **ROJAS**, componente de "La Gallofa", trabaja por consiguiente para la JSU en una dirección bastante expresionista, tomando el recurso, ya utilizado en la cartelística política de la I Guerra Mundial, de la huella de la mano manchada de sangre como muestra del enemigo.

José María **SANCHA** (El Escorial, 1.900 o 1.908), hijo del dibujante, ilustrador y pintor costumbrista y social Francisco Sancha, muerto en Oviedo, prisionero de los "nacionales" al sorprenderle allí la guerra. Continúa los pasos de su padre como ilustrador, siendo discípulo suyo. Dibuja en "El Sol" y su obra más característica es como paisajista y pintor de tipos urbanos. Tercera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1.934, en la Sección de Artes Decorativas. Pertenece-

ciente a Altavoz del Frente, colaborará en la Sección de Artes Plásticas, ilustrando también la revista del mismo nombre. Los carteles que le hemos visto parecer ser anteriores a la guerra civil y siguen una mala adaptación del ilustrador al término cartelístico (145).

J. SANCHIS parece realizar una adaptación popular del cartel implicativo, según modelos de la I Guerra Mundial a la Valencia de la guerra civil. Por otro lado, es uno de los escasos carteles conocidos de Unión Republicana, el partido del Presidente de las Cortes, - Diego Martínez Barrio.

A. SANZ MIRALLES, cartelista de la CNT valenciana, parte de una monumentalización de las siglas, que parecen sacadas de las presentaciones de las grandes "machines" cinematográficas del cine histórico, el bestiario satírico y el cartel productivista.

Alberto SEGATÁ debe ser un cartelista barcelonés que García Ruescas menciona en la posguerra. Tiene una evidente filiación publicitaria en su concepto y desarrollo (146).

Luis SEGAÑE (La Coruña, 1.910), pintor, dibujante y grabador gallego, miembro del grupo renovador de "Os Novos", Viñetista político e ilustrador de libros y revistas es, con Colmeiro, Maside y Souto, un decidido impulsor de las nuevas técnicas gráficas introduci-

das desde Alemania: xilografía, linoleum, etc. De él -- hablamos al referirnos a los dibujos y grabados de guerra. Colaboró en la ilustración de "Nova Galiza", portavoz de los intelectuales gallegos antifascistas, y "Nueva República" (147).

José Luis Rey Vila. "SIN" (Cádiz, 1.910 - París, 1.983), cartelista, dibujante e ilustrador. Más extensamente tratado en otro lugar, es un dibujante relacionado con la CNT y la Generalidad. A través de su Consejería de Sanidad y Asistencia Social, de cuya revista "E.I. A.S.", fue director artístico, pasando de cantar las -- hazañas revolucionarias a describir poéticamente el niño y la mujer. Con el equipo que ilustraba la revista, participó en la Exposición "La dona i l'infant", celebrada en Barcelona en Junio de 1.937. Exiliado en Francia, donde trabajaría para la resistencia francesa y como ilustrador de libros y acuarelista. Sus carteles son una transposición de las ilustraciones y álbumes.

Algunos de los carteles anónimos del **SINDICAT DE DIBUJANTS PROFESSIONALS** yo me atrevería a atribuir--selo a Fontseré (nº 1), otros, como "Un vago es un faccioso" (nº 3) fueron muy populares y objeto de alguna -- que otra chufia.

Los del **SINDICATO PROFESIONES LIBERALES. YELLAS APTES. CNT**, recuerdan bastante a Arturo Ballester.

**SIWE**, con una temática casi exclusivamente militar, va a ser uno de los cartelistas que más trabajan

para el P.O.U.M.

Jaume **SOLÀ** del S.D.P., apenas se prodigó personalmente, ocupado como estaba en el diseño de la propaganda de trenes y demás obra colectiva del S.D.P. Sus carteles son de los primeros que salieron en Barcelona, con una visión muy geométrica. Continuaría como dibujante militar con Lluís Oliva Perotes, sufriendo las mismas vicisitudes que este (148).

José Gutiérrez **SOLANA** (Madrid, 1.886-1.945). -- Trabajó como ilustrador y grabador en la revista "Madrid" y el álbum del mismo título, dentro de las actividades de la Casa de la Cultura de Valencia. No consta que trabajase como cartelista. En otro lugar nos ocupamos "in extenso" de su obra de guerra.

Arturo **SCOTO FELJÓO** (Pontevedra 1.902 - México 1.964). Pintor muy significativo en el ambiente del grupo renovador gallego. Durante la guerra va a destacar más como ilustrador y autor de álbumes, aunque también continuará su labor pictórica. Muy relacionado con el Subcomisariado de Propaganda del Comisariado General de Guerra, sus carteles, fiel trasposición de sus dibujos e ilustraciones, son pequeñas viñetas que se limitan a acompañar un largo texto (149).

Josep **SUBIRATS**, del S.D.P., exponente de una tendencia algo decorativista en la producción cartelística.

tica del colectivo barcelonés, muy atento a un linealismo de origen post-modernista (150).

**TALLER DE LA ALIANZA DE INTELLECTUALES ANTIFASCISTAS. MADRID.** Dirigido un tiempo por Gabriel García - Maroto, los carteles del Servicio de la "Lucha contra el Analfabetismo" organizado por la PETE de Madrid, son muy posteriores al momento álgido de la Alianza en Madrid.

Anibal **TEJADA**, dibujante de origen argentino, - va a ser el responsable de la Sección de Dibujo, Pintura y Escultura de Altavoz del Frente, antes de que, con la denominación de Artes Plásticas, pasase a la dirección de Ramón Puyol. Caricaturista de "ABC" en los años de la guerra, va a colaborar en las publicaciones del Quinto Regimiento -para quien hará carteles- y otras publicaciones político-militares como "El Miliciano Gallego", "Nueva República" y "Frente de Extremadura". Al finalizar la guerra, trabajaría como dibujante en la empresa de publicidad "Gisbert" con el seudónimo de "Pampa". Moriría en Madrid en los años 60. Sus carteles recuerdan mucho sus ilustraciones de periódicos con trazos gruesos y tipos y actitudes tomados del "comic" americano de los años 30 y presumiblemente del cine (151).

En **TEJADOR**, dibujante y cartelista catalán, perteneció al Sindicat de Decoradors i bells oficis, -- conversión revolucionaria del Fomento de las Artes Dgco

rativas (FAD), adscrito a la UGT con un comité revolucionario, a semejanza del formado en el S.D.P. Miembro de la Comisión organizadora de la Exposición de homenaje de España a México, había intervenido en las Exposiciones de Primavera y "Saló de tardor" de 1.935. Fue el autor del cartel y portada del catálogo de la Exposición en la que participaba con varias obras, en un estilo amable y delicado que transparenta un cierto mitologismo e historicismo mediterráneo como última muestra, tal vez, del "noucentisme" catalán. A pesar de que el barco que llevaba las obras -como sabemos- fue apresado por la armada franquista, Teixidor, en contra de la mayoría de los miembros de la comisión que volvieron a España, continuó el viaje que le llevó a Nueva York donde fue acogido como un héroe por los amigos liberales de la República española (152).

Abel·li Artís i Gener, "TISNER" (Barcelona, --- 1.912), hijo del autor teatral y dramaturgo Abel·li Artís Balaguer, dibujante de humor, director con Pere --- Calders de "L'Esquella de la Torratxa"; posteriormente va al frente. También colaborador de "Meridià". En el exilio en México escribe la novela "556 Brigada Mixta" que narra sus experiencias bélicas.

Rafael TOMA, dibujante del S.D.P., improvisó --- con Fontseré el taller colectivo del Sindicato. Nacido hacia 1.912, había vivido en París y Argel donde había montado una academia de arte y volvió a Barcelona en ---

1.932. Ferviente stalinista, era también partidario del racionalismo arquitectónico del G.A.T.P.A.C. En Mayo de 1.937 capitaneó la excisión que formó la célula del P.S.U.C. Exiliado en Francia tras la guerra, allí permanece. Su estilo como cartelista muestra una línea muy comunista con abundante utilización emblemática de signos revolucionarios: puños, hoz y martillo, etc. (154).

Un Ramón **TORRADO** hizo el cartel de la Exposición Mosquera-Compostela en 1.931. Como dibujante ilustrador de periódicos político-militares lo tenemos en "50 Brigada" y "Avanzando", firmando también "TO.". Incide en un realismo académico y en la dirección caricaturesca (155).

José María **UGELAY URIARTE** (Beneo, Vizcaya, 1.903), pintor vasco, participante en la Exposición de Artistas Ibéricos de 1.925 y en el Carnegie institute, de Pittsburgh, en 1.929, fue Director General de Bellas Artes del Gobierno de Euskadi. Comisario del gobierno vasco en la Exposición de París de 1.937 y participante en ella en la Sección de Artistas Vascos. Como tal, ha mostrado en repetidas ocasiones su oposición al encargo del "Guernica" a Picasso que él entendía debía haberse hecho a Arteta o algún pintor vasco (156).

Evaristo **VALLÉ** (Gijón, 1.873-1.951), el más conocido pintor costumbrista asturiano del siglo. Tuvo una limitada intervención en la guerra como miembro del jurado de un Concurso de dibujos convocado por la Conse

jería de Propaganda del gobierno asturiano (157).

José VELA ZANETTI (Milagros, Burgos, 1.913). -- Pintor muralista, miembro de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, pertenece a esa generación de 1.930 que concibió la pintura a escala monumental y con una fuerte voluntad narrativa, como un instrumento de reconciliación entre el arte moderno y las aspiraciones del pueblo español a una participación en la cultura proporcional a su creciente protagonismo político. Como Luis Quintanilla fue enviado pensionado a Italia, donde su brillante tradición decorativa era revitalizada por el fascismo. Allí sentirá la influencia de los grandes quattrocentistas, pero también de De Chirico, Campigli, Gentilini o Severini. Como tal muralista, decora varias obras en León hoy oídas destruidas-, entre ellas la Casa del Pueblo. Al estallar la guerra civil, su padre muere en trágicas circunstancias y regresa a España, donde lo tendremos a lo largo de toda la guerra como miembro de las milicias y el ejército republicano, siendo, con Alvaro Menéndez y Ramón Peinador, el responsable cultural de la Brigada de Hierro, editora del semanario del mismo título; también colaborará como dibujante en varias publicaciones político-militares.

Exiliado en varios países americanos, sufre la influencia de los grandes muralistas mexicanos (Orozco, Rivera y Portinari), con el último de los cuales -en compañía de Léger- decorará la serie de las Naciones Unidas

en Nueva York, su obra sin duda más conocida entre un número grande de ellas tanto en América como en España, donde regresa a finales de los años 50 (158).

E. VICENTE, cartelista de la CNT catalana, ha sido identificado con Eduardo Vicente (Madrid, 1.908---1.968), el conocido pintor madrileño, último exponente del costumbrismo madrileño. Desde luego los carteles -- que comentamos se identifican poco con su estilo como dibujante y pintor. Carteles de un realismo bastante de finido, en los que se insiste temáticamente en ciertos "leit-motiva" del pensamiento anarquista: naturismo, -- simbología de la antorcha, e incluso el culto a la personalidad encarnado en Durruti. Aunque el estilo como cartelista podía cambiar, también podía tratarse (es una hipótesis muy arriesgada) de su hermano Esteban. A Eduardo Vicente lo tratamos con detenimiento en el apartado de dibujo y grabado de guerra (159).

WILA, dibujante del Taller de la A.I.D.C., oscila entre un esquematismo de corte publicitario y algunos modelos más realistas, de una traslación plástica de las consignas algo pueril. Trabajó para el Ministerio de Instrucción Pública.

WO, dibujante desconocido para nosotros crea uno de los carteles de mayor simplicidad expresiva de toda la guerra civil, bebiendo sin duda en las fuentes del constructivismo soviético y del Bauhaus, que, ya en estos momentos debía estar muy popularizada, pese a lo --

cual apenas está presente en la cartelística de guerra.

Eugenio Vega, "YES", dibujante madrileño nacido en 1.911, viñetista e ilustrador, participante en la Exposición de Arte Revolucionario del Ateneo de Madrid, - actuó en el seno de la Sección de Artes Plásticas de la A.E.A.R. de Madrid. Es conscientemente uno de esos dibujantes, adscritos a la creación de una imaginería épica y de un expresionismo y caricaturismo como arma contra el enemigo, para ser empleado como propaganda. Presenta así la cara, a veces descuidada, de la imagen propagandística. Con un cierto aire de familia con Puyol y Helios Gómez en la imagen épico-realista va a trabajar como cartelista fundamentalmente para el S.R.I. y suele ser bastante repetitivo. También hará incursiones en el fotomontaje y como rotulista cinematográfico. Ilustraba antes de la guerra publicaciones como "Mundo Obrero" y "Sin Dios"; en plena guerra lo tenemos en "Socorro Rojo" "Juventud en Armas" o "Frente de Extremadura". Probablemente pertenecía a la Alianza. También dibujó tarjetas postales (160).

YTOR ó YTURBATA, parece haber dibujado tanto - para el Quinto Regimiento como para las Juventudes Libertarias y la CNT-FAI. Muy dado a modelos realistas -- épicos, alguno de sus carteles ha sido traído a colación como exponente de la épica individualista anarquista.

0 846

Paco **ZARDE**, dibujante militar, ilustrador de -  
"Pasaremos" la revista de la División de Lister (la 11),  
hace también un cartel, excesivamente grandilocuente, --  
para esa unidad militar.

## NOTAS

- 1.- Consideraciones sobre el cartel...., op. cit., y antes de él, José María CARANDELL, Los carteles de guerra de Carlos Fonteseré, op. cit.,
- 2.- La memoria suele traicionar. Además, se tiende a justificar la propia actuación e. el parado. La única manera de hacer una historia oral exige una gran cantidad de trabajo de campo y una metodología muy estricta. Vid. Ronald "RASER", "Reflexiones sobre la historia oral y su metodología en relación con la guerra civil española", en Metodología histórica de la guerra y revolución españolas, op. cit., pp. 43-68.
- 3.- De cualquier manera el Abril de la publicación madrileña es un dibujante de mucha más calidad, adscrito a un clasicismo de origen picassiano muy difundido en aquellos momentos entre los artistas españoles.
- 4.- Lluís SOLA I DACHS, op. cit., pp. 205-206; Bernardino de PANTORRA, Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España Madrid, por Jesús Ramón García-Rama J., 1980, p. 390; Elena PARÍS RIOS, Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional, t. 1. A.-G., Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, nº 495, p. 237.

5.- Según Fernando MARTÍN (op. cit., p. 77) hizo los decorados para "El Cerco de Numancia" y "Las germanías de Valencia" (sic) y los cuadros "España desangrándose" y "Benimamet"; R. MARRAST (op. cit. p. 195) - sólo recuerda los decorados para "El triunfo de Germanías" de José Bergamín y Manuel Altolaguirre, montadas por Max Aub para el grupo teatral valenciano "El Buzo" vid. José RENAU, Teatro, "Hora de España", Valencia, nº 2, Febrero 1937, p. 60. También: Socorro ROBLES, Alberto, su personalidad y su obra, Memoria de Licenciatura inédita, Universidad de Granada, - 1974, pp. 181-183, que cita uno de los cuadros como "Ríos de España desangrándose" y Francisco CARREÑO Elementos para una plástica teatral española, "Nueva Cultura" nº 2, Valencia, Abril 1937 p. 15.

6.- En 1931, muy joven, ganó un concurso de carteles organizado por el Patronato Nacional del Turismo. En 1936 consiguió el segundo premio de carteles en la Exposición Nacional de Bellas Artes y en el Concurso del Monte de Piedad como estímulo al Aherro. En el catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1936 no figura, sin embargo.

Por otro lado, F. MARTÍN (op. cit., p. 216) - menciona a Felix Alonso en el apartado de "otros empleados". J. RENAU, Arte en peligro, op. cit. p. 22 dice que Gori Muñoz y "el cartelista Alonso" fueron sus colaboradores en los paneles de propaganda gráfi

ca del Pabellón. El cartel de Félix Alonso (firmado Alonso Félix) recogido en el catálogo tiene todas las características de ser anterior a la guerra civil.

7.- C. FONTSERÉ, El Sindicato, op. cit., pp. 369-370.

8.- Ll. SOLA I DACHS, op. cit., p. 370, C. FONTSERÉ, op. cit., p. 368; J.M. BALLESTER, "El exilio de los artistas plásticos", en El exilio español de 1939, op. cit., p. 54.

9.- Artistas valencianos de la vanguardia de los años - 30, op. cit.,

Podemos recordar también a Ricardo AMBRÓS, cartelista miembro de la Asociación de Dibujantes Españoles en la posguerra. Realizó un cartel de corte muy constructivista para una organización anarquista.

10.- Eugenio Javier ALONSO, "Prólogo", a Diario de guerra de un soldado, de Vicente SALAS VIU, Madrid, Hispamerca, 1977 p. 13.

11.- Artistas valencianos, op. cit.,

12.- Siempre que nos referimos a la pertenencia de un cartelista concreto a un colectivo o taller propagandístico, está tratado en su lugar correspondiente.

- 13.- 121 artitas catalanes, op. cit., p. 14.
- 14.- Ver el apartado dedicado al grabado y dibujo de -- guerra. También El exilio español en México, 1939-1982, México, Salvat, Fondo de Cultura Económica 1982, p. 729.
- 15.- Fue también dibujante humorístico en "No Veas" y "Ahora".
- 16.- Gran Enciclopedia de la Región Valenciana, Valencia 1973, Vol. II, p. 63. J. RENU en sus escritos autobiográficos suele referirse a él. Hizo portadas e ilustraciones para la revista "Comisario", la revista del Grupo de Ejércitos de la Región Central. También conocido por el diminutivo "Tónico".
- 17.- Ver el apartado de introducción historiográfica.
- 18.- Era miembro del Sindicato Unico de Profesionales Liberales CNT-AIT.

Las tarjetas postales han sido atribuidas a Arturo Ballester. La única noticia cierta es que estaban hechas por artistas del S.U.P.L.- CNT-AIT -- (J. FERNANDEZ CAIRELES, "Crónica" en Valencia. Para que los niños refugiados en las zonas alejadas de los frentes puedan comunicar gratuitamente con sus padres el Ministerio de Comunicaciones de la -

República Española ha creado la "Tarjeta Infantil"  
"Crónica", Madrid 24 enero 1937).

- 19.- B. de PANTORRA, op. cit., p. 373; E. PAEZ, op. cit., nº 211, p. 111. Bardasano, Exposición organizada por el Banco de Bilbao en su sala de Exposiciones, Madrid, Febrero-Marzo 1984.
- 20.- Ver la obra de Bardasano en los apartados correspondientes. También José Mario ARMERO, Disparos epistolares, op. cit.,
- 21.- "El oficio de pintar", en Bardasano, op. cit., pp. 7-8.
- 22.- El exilio español en México, op. cit., p. 733 y José León Tello, Exposiciones en Madrid. Continuidad de la Escuela de Bardasano, "Goya" (Madrid) -- nº 173 (marzo-abril 1983), pp. 330-331.
- 23.- Participaré también, a título póstumo, en la Exposición de París (P. MARTIN, op. cit., pág. 167-169). Sobre su trayectoria humana y artística puede verse: Dos escultores: Emilio Barral. Francisco Pérez Mateo, op. cit.; además de los libros de V. BOZAL sobre el realismo español de la preguerra, Sus relaciones con la Junta del Tesoro Artístico; Vid. - J. ALVAREZ, op. cit., vol. II, pp. 88 y 104 y María Teresa LEON, La historia tiene la palabra, op. cit., p. 41 y Memoria de la melancolía, op. cit.

24.- Al parecer, esto fue una iniciativa de Altavoz del Frente (Ver apartado correspondiente). Se trata de la Editorial Estrella que editó, entre otros: Capercucita Roja, El Gato con Botas, Pulgarcitos, Alf Babá y los cuarenta ladrones, Cenicienta, El patito feo, Los músicos improvisados, ilustrados por Salvador Bartolozzi; Cierto niño en cierta guerra con tigres labró la tierra, Don nubarrón en las colas, ilustrado por Pitti Bartolozzi; Llevar a la luna un día hasta la Comisaría; Palomitas de Botón de paz y de guerra son, todos ellos de Antoniorrobles; Pinocho en la guerra de los muñecos, ilustrado por S. Bartolozzi, de Magada Donato. Pitti Bartolozzi dibuja la historieta infantil "Canito y su gata Peladilla" en "Crónica". Salvador Bartolozzi hacía lo propio en "Estampa" con "Aventuras de Pipo y Pipa". Pipo, a tenor de las circunstancias, se hará miliciano: ver Antonio MARTIN, Historia del comic español: 1875-1939, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, pp. 164-165.

"Ahora, según noticias que nos llegan de Valencia, Antonio Robles expurga los cuentos de hadas para niños a fin de darles un carácter proletario. Y ya no habrá bosques imprevistos, ni casitas de guirlache encantadas. Los nuevos cuentos proletarios serán precisos, racionalistas y con tendencia política. En una lámina en colores aparece Capercucita roja tocada con gorro frigio y el lo

bo, es un lobo fascista, con el yugo y las flechas sobre el lomo invernizo (...).

Que pinten ellos un museo con cuadros de talleres y de dinamos, y edifiquen una catedral laica - superior a la de Burgos, o den a la fiesta municipal de la "Semana de la Bondad" el calorentreñable de nuestra Nochebuena. Pero que no intenten gozar de una civilización que no es suya. Cuando esto suceda será llegado el momento en que don Antonio Robles escriba sus cuentos para los niños proletarios. Unos cuentos lógicos y racionalistas, de gollos protegidos por el Estado o de infortunados huerfanitos que llegan a ser comisarios del pueblo. Pero, entre tanto, que saquen a Caperucita de la - checa y que la refugien en una embajada". (Agustín de FOXA, Caperucita en la checa, "ABC", Sevilla, - febrero 1938, reproducido en F. DIAZ-PLAJA, Si mi pluma..., op. cit., pp. 728-729).

- 25.- Martí Bas formó parte del primer Comité Revolucionario del Sindicato, hasta que dimitió por no estar de acuerdo con la militarización propuesta por Helios Gómez. Hizo decoraciones teatrales. (C. PONT SERÉ, op. cit., pp. 356, 358 y 373. Alberto CASTILLO, Crónica de Barcelona. Exposición homenaje Martí Bas, "Goya" (Madrid), 78 (mayo-junio 1967), pp. 407-413).

- 26.- Artistas valencianos de la vanguardia..., op. cit.
- 27.- Se exiliará a Buenos Aires y más tarde a Chile y Colombia (J.M. BALLESTER, op. cit., p. 53).
- 28.- Fue uno de los impulsores de la propaganda en los trenes (C. FONTSERE, op. cit., 369-371). También: LL. SOLA I DACHS, op. cit., pp. 369-370.
- 29.- También fue director artístico de Alas S.A. (F. -- GARCIA RUESCAS, 1º Anuario artístico publicitario GARÚ), Madrid 1981. Mas tarde pasó a "Los Tirole-- ras" (Arte comercial español y sus creadores, Ma-- drid, Praga, 1985). El autor de nuestra portada, - "Arte comercial", Madrid nº 19. También hizo tarje-- tas postales para el Sindicato de Agentes del Co-- mercio y la Industria.
- 30.- B. de PANTORRA, op. cit, p. 380, E. PAER, op. ---- cit., nº 339, p. 170. Fernando Briones "El Mono -- Azul", nº 27, Madrid, 5 agosto 1937.
- 31.- Fue también un destacado ilustrador de prensa en - "Nueva Galicia", "Pasaremos" o "El Miliciano Ga-- llego". Trabajó mucho en colaboración con Oliver, pero siempre en actividades profesionales, no polí-- ticas (F. GARCIA RUESCAS, Historia de la publici-- dad en España, op. cit., p. 194. José Briones, "Ar-- te Comercial", Madrid nº 18 y José Mario ARMERO, - op. cit.)

- 32.- Artistas valencianos de la vanguardia, op. cit., El cartel que le vemos está hecho en colaboración con Monleón. También ilustró algunos periódicos: "Atalaya", "OCEAR", "Ataque"...
- 33.- Ibid.
- 34.- Carreño Prieto, op. cit., Gran Enciclopedia de la Región Valenciana, op. cit., vol III, p. 53. La acuarela fue reproducida en el nº 3 de "Nueva Cultura" (Mayo 1937). Fue elogiosamente comentada por Renau (La batalla, op. cit. p. 100) calificándola como "l'obra pictòrica més realista i justa que es produeix a Espanya durant la guerra". En otro lugar, Renau (Notas al margen, op. cit., p. XXIII) consideró la obra escrita de Carreño el conjunto más sólido y coherente de ensayos sobre las artes visuales que apareció en la revista.
- 35.- Clavé fue también ilustrador de libros, entre ellos: Salvador PERARNAU, A les humanes (poemes per a infants), Barcelona, Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya, 1938. También realiza, - junto a Martí Has, los decorados de Comiats a trenç d'alba de Ramón Vinyes (P. MIRALLES, op. cit., p. 176. Ser C. FONTSERÉ, op. cit., p. 358. Existe una amplia bibliografía sobre su obra.

36.- A.M. CAMPOY, Diccionario crítico del arte español contemporáneo, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1973, pp. 87-89; E. PAEZ, op. cit., p. 234.

37.- Hemos hablado de él con más detenimiento en el apartado dedicado al dibujo de guerra. Sobre Climent - en México, Arturo SOUTO ALABARCE, "Pintura", en El Exilio español en México, op. cit., pp. 452-453.

38.- Ll. SOLA I DACHS, op. cit., pp. 370-371. También ilustra Poesía de guerra, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura. Serveis de Cultura al Front, 1930 (sic).

Gustavo GONZALEZ (Rosario de Santa Fe, Argentina, 1894-1979). Residente en Barcelona desde 1915, se relacionó con los núcleos artísticos de la vanguardia y con el movimiento libertario. Participó, de 1918 a 1925, en Exposiciones Nacionales de Bellas Artes y más tarde en los Salones oficiales de Primavera y Otoño. En la Exposición Nacional de 1936 expuso un cuadro titulado "Campesinos" (Catálogo Oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes, op. cit., p. 38). En noviembre de 1936 expone en la sala Parés una antológica de su obra de los últimos 25 años y al año siguiente, en diciembre, en "La Pinacoteca". También participó en todas las Exposiciones organizadas por la Generalidad, esto es, la de Primavera, (Nuestros artistas).

La obra de Gustavo Cochet en la Exposición de Primavera de Barcelona, "Nosotros", nº 1, Valencia — octubre 1937. pp. 35-36), El Salón de otoño, La Exposición del Dibujo y el Grabado y la frustrada de homenaje a México (121 artistas catalanes, op. cit. p. 39); en esta última con los óleos "Estudio" y "Chica sobre el balcón". El principal animador artístico de los círculos libertarios catalanes fue uno de los organizadores de la Exposición de obras de arte salvadas por la CNT FAI que se inauguró en Barcelona el 10 de Abril de 1937 e ilustró numerosas publicaciones, entre ellas "Tiempos Nuevos" y "Nosotros" con xilografías en una temática que lógicamente recoge las luchas de la clase obrera. — Sin embargo, se convierte durante la guerra en uno de los más decididos detractores del arte de propaganda en sus aportaciones de "Meridiana" y "Tiempos Nuevos". Después de la guerra, volvió a su país de origen donde continuó dedicándose a la ilustración. (Vid. F. MIRALLES, op. cit., p. 172. Para la Exposición de la Pinacoteca publicó una selección de sus Pensamientos).

- 39.- Ver el apartado dedicado al dibujo de guerra y el dedicado a exposiciones. María Luisa SORRINO, "La Edad Contemporánea", en Historia del Arte Gallego Madrid, Alhambra, 1982, p. 441. Miguel MARIN MEDINA, La escultura española contemporánea (1808-1978) (Historia y evaluación crítica), Madrid, Edarcón 1978, pp. 132-133.

- 40.- A.M. CAMPOY, op. cit., p. 91.
- 41.- Y miembro del P.C.E., al igual que "Compostela" -- (A.H.N.-s.G.C. Sección Político-Social, Barcelona, carp. 769).
- 42.- Gran Enciclopedia de la Región Valenciana, op. cit., vol IV, p. 71.
- 43.- B. de PANTORRA, op. cit., p. 398; 121 artistas catalanes, op. cit., p. 49. J.L. VAAMONDE, (op. cit., p. 157, fig. 131 reproduce un dibujo suyo de 1945 titulado "Exodo").
- 44.- Ilustrador de "Pasarenos" y "El Maliciano Gallego" muchos de sus carteles fueron editados como tarjetas postales. Vid.: Artistas valencianos, op. cit., F. GARCIA RUESCAS, op. cit., p. 195; José Luis -- DAVILA, Esport, Ruano Llopis y Bartolozzi (desaparecen tres figuras señeras del dibujo español contemporáneo), "Arte Comercial" nº 25, Madrid pp. 20-21.
- 45.- Hacia "La vuelta al mundo de Colás y Barillo" en "Mundo Gráfico" (A. MARTIN, op. cit., p. 164); -- Gil FILLOL, Bibujantes españoles, Emilio Ferrer. - "Arte Comercial", nº 35 pp. 25-30).
- 46.- Catálogo oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1936, Palacios del Retiro, Mayo y Junio 1936, Madrid, Blass, 1936, p. 60, F. MARTIN, - op. cit., pp. 164-165.

- 47.- C. FONTSERÉ, op. cit., a lo largo de todo el texto.  
También José María CARANDELL, los carteles de guerra de Carles Fontseré, op. cit.
- 48.- Ll. SOLA I DACHS, op. cit., p. 348.
- 49.- Como dibujante especializado en historietas nunca destacó en la prensa francesa con el seudónimo --- "Coq". Vid: JAES, Las otras armas: el lápiz, Gailo, "Umbral", Valencia, 28 agosto 1957.
- 50.- Carteles. Documentos históricos, Ediciones 50 Regimiento, Velázquez, 63, Madrid, s.a., Maya AGUIRIANO, El cartelismo vasco, op. cit., p. 91; F. GARCIA - RUESCAS, 1º Anuario..., op. cit.
- 51.- Ver los apartados dedicados a los antecedentes.
- 52.- Ver los apartados dedicados al dibujo y grabado de guerra político-militar.
- 53.- El exilio español en México, op. cit., pp. 778-779 y Arturo SOUTO ALABARCE, op. cit., p. 455. Su hijo José GARCIA NAREZO, (Madrid 1922) publicó el álbum de dibujos Un niño en la guerra, auspiciado por el Ministerio de Instrucción Pública en 1938. También participó (no sabemos sin con los mismos dibujos en el concurso convocado por dicho Ministerio. Los tres dibujos presentados, por los que con

siguió uno de los premios de la sección, se titulaban: "Esfuerzo-triunfo", "Post-guerra" y "Guerra--crimen".

54.- J.M. BALLESTER, op. cit., p. 46; J.M. ARMERO, op. cit.

55.- A.M. CAMPOY, op. cit., p. 151.

56.- También hizo tarjetas postales para el Ministerio de Instrucción Pública - Milicias de la Cultura, - sobre temas de higiene. Si hacemos caso de Juan GIL-ALBERT, (Memorable, Barcelona, Tusquets, - 1975, p. 213) envió el retrato de M. Altolaguirre a la Exposición Intrenacional de París, extremo este no confirmado por F. MARTIN (op. cit.). Al decir de Arturo SOUTO ALABARCE (op. cit. p. 455) "El rasgo que con más frecuencia se atribuye a sus acuarelas y sus oleos es la sensibilidad, la finura casi exquisita, el sentido poético e intimista de las cosas". Ver también: El exilio español..., op. cit., pp. 780-781; Ramón Gaya (Catálogo), Galería Multitud, Madrid, 1978, Ramón Gaya. Exposición antológica, Valencia, Consellería de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana, 1984.

57.- A.H.N.-s.G.C.- Sección Político-Social, Gijón, Serie K, carp. 61.

- 58.- Gran Enciclopedia Asturiana, Gijón, Silverio Caña de Editor, 1970, vol. 12, p. 257, M.A. GAMONAL, -- El cartel y la gráfica política en la zona norte... op. cit.
- 59.- El exilio español..., op. cit., p. 792; J.M. BALLESTER, op. cit., p. 52.
- 60.- Catálogo Oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1936, op. cit.; B. GARCIA NUESCAS, 1º Anuario..., op. cit.
- 61.- Estudió en la Escuela de Bellas Artes y Círculo -- Artístico. Después de la guerra ha continuado una importante labor como diseñador gráfico (Arte Comercial Español, op. cit.; p. 107).
- 62.- Gran Enciclopedia Asturiana, op. cit., vol. 7, p. 265.
- 63.- C. FONTSERÈ, op. cit., pp. 354-357; Dibujó también para "Mundo Obrero" y "El Comisario Rojo", hasta -- que fue expulsado del P.C.E. en 1937. Había participado en la expedición de Bayo a Mallorca. Después de la guerra pasó un año en la cárcel y murió en 1952 (J. TERRES, Carteles de la guerra civil española, op. cit., nº 20). También: Francia. Una exposición subversiva, "Gaceta de Bellas Artes" (Madrid) nº 444 (abril 1935) y "Un gran artista revolucionario"

rio: Helios Gómez. Los gitanos en la guerra civil,  
"Crónica", Madrid 18 octubre 1936.

- 64.- C. FONTSERÈ, op. cit. pp. 360-361; María RUPEREZ,  
op. cit., p. 18; en Arte Comercial español..... --  
op. cit., se decía que había comenzado profesional-  
mente en 1939. F. GARCIA RUESCAS, 1<sup>er</sup> Anuario, op.  
cit.; A.M. CAMPOY, op. cit. p. 161; B. de PANTORRA,  
op. cit., p. 416; Elena PAEZ, op. cit., p. 440; --  
I Salón de Ilustradores Organizado por la Asocia-  
ción de Dibujantes "Arte Comercial" Madrid, nº 28.
- 65.- Ll. SOLA I DACHS, op. cit. p. 370. El exilio espa-  
ñol, op. cit., p. 788.
- 66.- C. FONTSERÈ, op. cit., 375; F. GARCIA RUESCAS, --  
1<sup>er</sup> Anuario, op. cit.
- 67.- Mariano AYUSO, "A. Hernández Palacios" en Historia  
de los comics dirigida por Javier COMA, Barcelona  
Toutain editor, 1982.
- 68.- F. GARCIA RUESCAS, 1<sup>er</sup> Anuario...., op. cit.
- 69.- Hizo la portada del Catálogo de la Exposición Na-  
cional de 1934 (B. de PANTORRA, op. cit., p. 297).  
Como dibujante se dio a conocer en los concursos -  
del Círculo de Bellas Artes (F. GARCIA RUESCAS, --  
Historia, op. cit., p. 195)

- 70.- Juan del SARTO, La labor de arte y cultura para atenuar los horrores de la guerra, "Mundo Gráfico" Madrid, 22 septiembre 1937; Los trabajos de Arte y Cultura, "El Socialista" Madrid 22 febrero 1938.
- 71.- Catálogo Oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes, op. cit., p. 68.
- 72.- Emiliano M. AGUILERA, Las Estampas de Juana Francisca, "Gaceta de Bellas Artes" (Madrid) nº 442 -- (febrero 1935).
- 73.- Sustituye a Fontseré al frente del Taller Colectivo del Sindicato. Intervino en la elaboración de los carteles de la Semana del Ejército Popular -- (C. FONTSERÉ, op. cit., pp. 357 y 370).
- 74.- CARRASCO DE LA RUBIA, Las otras armas: el lápiz. Los, "Umbrales", Valencia", 30 octubre 1937.
- 75.- Arte del siglo XX, op. cit., p. 323; A.M. CAMPOY, op. cit. pp. 215-216; JAES, Lebo. Dibujos de ta--llista, "Umbrales", Barcelona 29 enero 1938; J. --- MARIN MEDINA, op. cit., pp. 222.
- 76.- Entrevista mantenida con Angel López-Obrero en --- Córdoba en noviembre de 1983.

- 77.- Angel LOPEZ OBERO, Sobre la pintura revolucionaria "Mirador", Barcelona, 21 Mayo 1937, citada por F. MIRALLES, op. cit., p. 368, nota 369.
- 78.- R. SANTOS TORROELLA, En torno a Angel López-Obrero y su obra. Córdoba, Librería Luque, 1976; Gran Enciclopedia de Andalucía, Sevilla-Granada, tierras del Sur - Cultura Viva - Ediciones Anel, 1979, vol. V, pp. 2304-2305.
- 79.- Catálogo Oficial de la Exposición, op. cit., p. 37
- 80.- B. de PANTORBA, op. cit., p. 431.
- 81.- A.M. CAMPOY, Diccionario, op. cit., pp. 232-233; B. de PANTORBA, op. cit., p. 432; J.A. GAYA NUÑO, Arte del siglo XX, op. cit., p. 322 y Escultura -- española contemporánea, Madrid, Guadarrama, 1957, José MARIN MEDINA, op. cit., pp. 200-202; Ma Luisa SOBRINO, op. cit., p. 443; Camilo J. CELA, La escultura de Cristino Mallo, Madrid, 1973; Manuel VICENT, Cristino Mallo, en la barbacoa del café, "El País", Madrid, 8 Agosto 1981.
- 82.- Gran Enciclopedia Asturiana, op. cit., vol. 9, p. 239.
- 83.- Francisco CUENCA, Museo de Pintores y Escultores y Escultores Andaluces Contemporáneos, Prólogo de Francisco Villalpessa, La Habana, Imp. y Papelería de Rabla, Bouza y Cía, 1923, pp. 239-240.

- 84.- M. GARCIA, "Trajectory teórica de Josep Renau - (1931-1939) en J. RENAÚ, La Batalla, op. cit., p. 16; F. AGRAMUNT LACRUZ, Panorama artístico del País Valenciano en la Guerra Civil, "Historia 16" (Madrid) nº 57 (Enero 1981), p. 95.
- 85.- Gran Enciclopedia Asturiana, op. cit., vol. 9. p. 253.
- 86.- P. GARCIA RUESCAS, 1º Anuario..., op. cit.,; Esteban R. MELENDREAS, 15 carteles para la historia "Publicidad", Madrid, sept-oct.. 1973; Isabel MENDOZA, Oxígeno, nitrógeno y publicidad, "El País Semanal", Madrid, 31 Mayo 1981.
- 87.- Colaboró en "Mirador", donde escribió: Qué es música revolucionaria? y L'apoliticisme del músic, -- Barcelona, 15 octubre y 12 noviembre 1936, Según Ch. H. COBB (op. cit., p. 392) que los recoge (pp. 455-462), "Escritos en una época en que muchos cedían, inevitablemente, a esquematizaciones, quedan como testimonio de la manera en que, a través de los titubeos, las incertidumbres de los años veinte y treinta y de la experiencia de la guerra, finalmente se llegó a una comprensión de la verdadera naturaleza de una transformación popular de la cultura". También: El exilio español, op. cit., -- pp. 810-811. E. CASAL CHAPI, Cancionero revolucionario internacional, "Hora de España", Valencia, - IX Septiembre 1937, pp. 72-76.

- 88.- Nacido en Huelva, había empezado en 1917, estudiando dibujo y pintura con Eugenio Hermoso. En 1925 ingresó en "Los Tiroleses", pasando en 1927 a Publicistas. Más tarde formó parte de Rolión-Tiroleses y a su disolución, volvió de nuevo a "Los Tiroleses" - (Arte comercial español, op. cit., p. 174); F. - GARCIA RUESCAS, 1<sup>er</sup> Anuario, op. cit.
- 89.- Enric MONENY, 14 cartells, s.l. Quaderns d'Art CNT s.a.; 121 artistas catalanes, op. cit., p. 77.
- 90.- JAES, Las otras armas: el fotomontaje. Monleón, - "Umbral", Valencia, 4 septiembre 1937.
- 91.- Gran Enciclopedia de la Región Valenciana, op. cit., vol. 7, p. 189; J.M. MORENO GALVAN, Recuerdo de un pintor, op. cit.,
- 92.- C. FONTSERÈ, op. cit., p. 365.
- 93.- J.I. de ELIAS, Diccionario. Pintores españoles contemporáneos, Madrid, Estiarte, 1952, p. 153; A.M. CAMFOY, Diccionario, op. cit., p. 269; B. de PAN-TORBA, op. cit., p. 443; J.A. GAYA NURO, op. cit., p. 378; Enrique LAFUENTE FERRARI, Siluetas de un pintor: Juan Antonio Morales, "Clavideño" (Madrid), Año III, nº 14 (marzo-abril 1952), pp. 41-46; M. - SANCHEZ CAMARGO, Pintura española contemporánea - (La nueva Escuela de Madrid), Madrid, Cultura Hispánica, 1954.

- 94.- Gran Enciclopedia Asturiana, op. cit., vol. 10, p. 107; Enrique LAFUENTE FERRARI, Mariano Moré ("Monografías de pintores asturianos"), Gijón, Ayuntamiento y Museo Jovellanos, 1975.
- 95.- J.M. BALLESTER, op. cit., p. 53; F. MARTIN, op. cit., J. RENAU, Arte en peligro, op. cit., p. 22; M. Teresa LEON, Memoria, op. cit., p. 177.
- 96.- C. FONTSERÉ, op. cit., pp. 366-367.
- 97.- Entre 1920 y 1930, fue director del estudio artístico de "Publicitas-Helios", donde se formaron: Antonio Moliné, Aníbal Tejada, Briones, Manolo Prieto, José Espert, Cataluña, Montero Alonso (F. GARCIA - HUESCAS, op. cit., p. 296).
- 98.- GIL FILLOL, Dibujantes españoles. Amado Oliver, "Arte Comercial", Madrid, nº 18; F. GARCIA HUESCAS, 1º Anuario, op. cit.
- 99.- También fue decorador y escenógrafo de "Nueva Escena", el grupo teatral que inicialmente tenía la Alianza (Vid.: R. MARRAST, op. cit.) Manuel VICENT, Tertulia de tarde con Santiago Ontañón, "El País", Madrid, 3 Octubre 1981.
- 100.- B. de APNTOBA, op. cit., p. 420; F. CUENCUA, op. cit., p. 280; Exposición póstuma de las obras del

mestro José Ordoñez Valdés 1873-1953. Del 9 al 25 de febrero de 1957..., Madrid (Imp. José Luis Cesáreo) , (s.a.: 1957); Juliana IZQUIERDO MOYA, José Ordoñez Valdés.... La ornamentación de manuscritos. Prólogo de Eduardo del Palacio; Madrid, Imp. J.L. Cosano, 1964.

101.- Angel CAYFARENA, Manuel Angeles Ortiz. Pintor poeta, Madrid, Librería Anticuaria "El Guadalhorco", 1970; Gerard KURIGUERA, Manuel Angeles Ortiz, Madrid, Ibérico-Europea de Ediciones, 1976; Gran Enciclopedia de Andalucía, op. cit., vol. VI, pp. 2610-2611; Francisco CALVO SERRALLER, Exposición homenaje a Manuel Angeles Ortiz en el Museo de Arte contemporáneo, "El País", Madrid, 21 septiembre 1980 (se trata de la reseña de una exposición celebrada en Madrid en los meses de septiembre, octubre de 1980, que fue exhibida antes en Granada, - en junio del mismo año.

102.- El "heroísmo" en el Alcázar de Toledo: utilizan como parapeto a las mujeres y los niños, "El Mono Azul", nº 4, Madrid 17 septiembre 1936.

103.- Juan GIL-ALBERT, La Barraca, "Hora de España" (Valencia) nº 10 (octubre, 1937), pp. 76-77.

- 104.- Barcelona, Ediciones Españolas, 1938.
- 105.- B. de PANTORBA, op. cit., p. 451.
- 106.- B. de PANTORBA, op. cit., p. 451.
- 107.- Hizo carteles de Semana Santa y Feria de Sevilla en 1928, 1930 y 1936 (El cartel en Sevilla. Originales de Semana Santa y Feria, Sevilla, Ministerio de Cultura-Ayuntamiento, 1982, pp. 63, 69 y 87.
- 108.- F. GARCIA RUESCAS, 1º Anuario...., op. cit.,
- 109.- B. de PANTORBA, op. cit., p. 455; Según F. CUENCA (op. cit., pp. 290-291), habría nacido en 1880; Catálogo oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes, op. cit., p. 40, fecha más probable - según la nota aparecida en "El Pueblo", Valencia, 9 marzo 1938, donde se dice que murió a los 58 años (Ha muerto el pintor y grabador Pedraza Osetos).
- 110.- F. GARCIA RUESCAS, 1º Anuario...., op. cit.
- 111.- "Album" (Colección de historietas y caricaturas), "El Mono Azul", nº 20, Madrid, 17 junio 1937; - "Hierro", nº 47 (28 agosto 1937); El exilio español, op. cit., p. 832.

- 112.- J.A. GAYA NUÑO, op. cit., p. 139; J.I. de BLAS, op. cit., p. 175; F. GARCIA RUESCAS, 1º Anuario, op. cit.
- 113.- Las escasas historias del cartel español hacen referencia constante a su obra y persona. Además: A.M. CAMPOY, op. cit., p. 315 y Rafael de Penagos, op. cit., B. de PANTORBA, op. cit., p. 457; Estrella de DIEGO, Penagos, ilustrador, Memoria de Licenciatura inédita.
- 114.- Gran Enciclopedia de la Región Valenciana, op. cit., vol. VIII, p. 253; J. RENAU, Notas al margen de "Nueva Cultura", op. cit., p. XIII y Sobre "Nueva Cultura", op. cit., pp. 88-89.
- 115.- F. GARCIA RUESCAS, 1º Anuario, op. cit.
- 116.- Dos escultores. Emiliano Barral. Francisco Pérez Mateo, op. cit., pp. 47-72.
- 117.- J. ALVAREZ LOPERA, op. cit., para todo lo referente a su labor al frente de la Junta. Además: Rosa CHACEL, Timoteo Pérez Rubio y sus retratos del jardín, Madrid, Cátedra, 1980.
- 118.- A.M. CAMPOY, op. cit., p. 325.

- 119.- Ibíd., p. 326; B. de PANTORRA, op. cit., p. 460;  
J. VILLA PASTUR, Nicanor Piñole. Su vida y su obra,  
Oviedo, 1958; Ramón PARALDO, Nicanor Piñole, Ovie-  
do, Naranco, 1973.
- 120.- También hizo tarjetas postales para las Milicias  
de la Cultura.
- 121.- C. FONTSERÉ, op. cit., p. 366, El exilio español,  
op. cit., p. 837.
- 122.- El exilio español, op. cit., p. 837 y Arturo SOUTO  
ALAPARCE, op. cit., pp. 456-457.
- 123.- Gran Enciclopedia de Andalucía, op. cit., vol. VI,  
p. 2763; GIL FILLIOL, Dibujantes españoles. Manolo  
Prieto, "Arte Comercial", Madrid, nº 36, pp. 3-7.
- 124.- Juan Manuel BONET, Un portadista, op. cit., p. 12.
- 125.- Lo que cuentan los amigos de Perico, Ilustraciones  
de R. Fuyol, s.l. Ministerio de Instrucción Públi-  
ca, 1936; ¿Por qué?, Ilust. de R. Fuyol (Cuentos  
editados por el Ministerio de Instrucción Pública  
para los niños antifascistas de España), (Barcelo-  
na), Ministerio de Instrucción Pública, 1937.

- 126.- C. GRIMAU, "Puyol p el arte de la distorsión", en Ramón Puyol, op. cit., pp. 19-20. Puyol va a tratar también de manera muy personal la imagen épica en carteles para Film Popular, el Partido Comunista y Altavoz del Frente.
- 127.- Una litografía conservada en el A.H.N.-s.G.C., titulada de la misma manera, puede que reproduzca - ese oleo. Al ser una estampa suelta desconocemos quién pudo editarla.
- 128.- Ramón Puyol, op. cit., (Además de los textos citados de J.M. BONET y C. GRIMAU, hay otros de Cristóbal DELGADO GOMEZ, "Ramón Puyol" pp. 5-8, y Rafael GARCIA VALDIVIA, "Ramón Puyol: la pasión de la pintura", pp. 24-28. También: Gran Enciclopedia de Andalucía, op. cit., vol VI, pp. 2780-2781.
- 129.- Artistas valencianos de la vanguardia, op. cit.
- 130.- La batalla per una nova cultura, op. cit., Notas al margen de "Nueva Cultura", op. cit., y Arte en peligro, op. cit.,-
- 131.- J. RENAU, Homenaje a John Heartfield, op. cit., y La "cua" de Lenin, op. cit.,
- 132.- Hay un cartel de este periódico que bien pudiera ser suyo, pese a no estar firmado.

- 133.- Será publicada en la revista "Museum", vols. -  
 XXXIX-XL, París 1937 y en español en Arte en peli-  
 gro, op. cit., Hay otros artículos sobre el tema  
 ya citados en otros lugares: La defensa del patri-  
 monio, op. cit. Los comunistas españoles, op. cit.,  
 (Véase sobre el particular: J. ALVAREZ LOPERA, op.  
 cit.). La presencia de Renau en la exposición de  
 París ha sido recogida por F. MARTIN, op. cit., y  
 por el propio autor en "El oro del silencio", en  
Arte en peligro, op. cit., pp. 19 y ss.
- 134.- El título, que se da generalmente, es confuso. Lo  
 que existía era una sección de Prensa y Propagan-  
 da, bajo el mando del Comisariado y siguiendo las  
 orientaciones del Estado Mayor Central.
- 135.- Renau dice que los fotomontajes fueron hechos en  
 su tiempo como Director General de Bellas Artes.  
 (Arte en peligro, op. cit., p. 15). La primera --  
 mención es de finales del verano de 1938 (Ernest  
 GUASP, Art Popular. Josep Renau ha dibuixat els -  
 tretze punts de la victoria, "Meridià" Barcelona  
 2 septiembre 1938). Los trece puntos, síntesis --  
 admirable de los anhelos de España, "Impetu", "Re-  
 vista de Carabineros", Madrid, 1 enero 1.939.
- 136.- J. RENA U, Homenaje..., op. cit.,

- 137.- Arturo SOUTO ALABARCE, op. cit., pp. 457-458 y -  
El exilio español, op. cit., pp. 840-841.
- 138.- Sobre su repercusión en la prensa, vid.: Jaime --  
 MILLAS, Renau murió cuando estaba a punto el re--  
greso definitivo a Valencia y trabajaba sobre el  
"Guernica" de Picasso; Manuel MUÑOZ, Pionero de -  
la vanguardia; "El País", 13 octubre 1982; Jaime  
 MILLAS, El artista Josep Renau tenía proyectos --  
para los próximos cien años, Fernando NUÑI, Prác-  
tica plástica y compromiso político, Facundo TOMAS,  
La humanidad y el arte, Manuel PALCES, El olvido  
del mejor fotomontador, "El País" 16 octubre 1982.  
 Julio MATEU, Josep Renau ha muerto; su obra vive,  
 "El País" 25 octubre 1982.
- 139.- M. Tomás LLORENS, El ciclo de fotomontajes, op.  
 cit., p. 17.
- 140.- V. BOZAL, "Josep RENAU hoy, arte y política", en  
Josep Renau, op. cit., pp. 9-15. Además pueden --  
 verse los trabajos de Manuel GARCIA GARCIA, Itine-  
rario artístico de Josep Renau, "Bellas Artes" --  
 (Madrid), nº 60 (Segundo Trimestre 1938); "Trajec-  
 toria...", en J. RENAU, La batalla, op. cit.; -  
 Eva-María THIELE, Renau, Dresden, VEG Verlag der  
 Kunst, 1975, etc.

- 141.- C. FONTSERÉ, op. cit., pp. 355-356; Agustín RODRÍGUEZ SAHAGUN, Riba-Rovira, Madrid, Ibérico-Europea de Ediciones 1976.
- 142.- B. de PANTORBA, op. cit., p. 457; J.I. de BLAS, - op. cit., p. 360. También participó en la frustrada exposición de México: 121 artistas catalanes, - op. cit., p. 95.
- 143.- Catálogo Oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes, op. cit., pp. 34-35. Vid. Nuevas obras de arte salvadas, Barcelona, Servicio de Información del Patronato Nacional de Turismo, s.a.
- 144.- J.M. BALLESTER; op. cit., p. 52.
- 145.- A.M. CAMPOY, op. cit., p. 371 y B. de PANTORBA, - pp. 477-478; Catálogo oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes, p. 111.
- 146.- F. GARCIA RUESCAS, 1<sup>er</sup> Anuario, op. cit.,
- 147.- Salió precipitadamente de España para instalarse en Buenos Aires en 1938 (M<sup>a</sup> Luisa SOBRINO, La época contemporánea, op. cit., pp. 479-480). Además de sus textos sobre Souto, hay varios escritos -- teóricos y críticos suyos. Puede verse sobre Seoane: Lorenzo VARELA, Seoane, Buenos Aires, 1948; - Domingo GARCIA SABELL, Seoane, Vigo 1954 y Luis Seoane, Grabados, Vigo Galaxia, 1965; M<sup>a</sup> Luisa SOBRINO, Seoane o a integración das artes, "Grial" 1978. et.

- 148.- C. FONTSERÈ, op. cit., pp. 366-368.
- 149.- Arturo SOUTO ALABARCE, op. cit., pp. 461-462 y --  
El exilio español, op. cit., op. cit., p. 863.
- 150.- Colaboró en "L'Esquella", C. FONTSERÈ, op. cit.,  
p. 357. Había nacido en Barcelona en 1946, donde  
cursó estudios de Bellas Artes y en el Cercle Ar-  
tistic de Sant Lluc Especializado en dibujo pu-  
blicitario e ilustración de libros, además de en  
la realización de carteles, colaboró en "L'Esque-  
lla de la Torratxa" y, cuando fue movilizado, en  
la confección de periódicos murales y en la escue-  
la de guerra (J. TERMES, Carteles de la Guerra --  
Civil, op. cit., nº 16).
- 151.- Realizaría también carteles en la preguerra (M. -  
AGUIRIANO, op. cit., p. 88). Ver: Fco. GARCIA RUES-  
CAS, 1<sup>er</sup> Anuario, op. cit., e Historia de la pu-  
blicitad, op. cit., p. 296.
- 152.- C. FONTSERÈ, op. cit., p. 360; 121 artistas cata-  
lanes, op. cit., p. 112.
- 153.- Gran Enciclopedia de Catalunya, op. cit., vol. 2;  
Ll. SOLA I DACHS, op. cit., pp. 368-369; La nove-  
la está publicada en Barcelona, Pòrtic, 1969.

- 154.- C. FONTSERÉ, op. cit., pp. 368-369; J.I. de BLAS, op. cit., p. 218.
- 155.- "Gaceta de Bellas Artes" (Madrid) nº 403 (septiembre 1931); Catálogo Oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes, op. cit., p. 57.
- 156.- J.I. de BLAS, op. cit., pp. 223-224; F. MARTIN, op. cit., José María de Ucelay (1903-1979), Museo de Bellas Artes de Bilbao, Junio 1981.
- 157.- Entre los escritos dedicados a valorar la obra del pintor asturiano pueden verse: Enrique IAFUENTE FERRARI, La vida y el arte de Evaristo Valle, Oviedo, Diputación, 1963; Francisco CARANTORA, -- Evaristo Valle (1873-1951), Oviedo, Banco Herrero 1972, etc. Hace poco ha sido abierto un museo y centro cultural que lleva su nombre en Gijón: Francisco CALVO SERRALLER, Apertura de un museo y centro cultural en torno al artista asturiano, Evaristo Valle, pintor en la tradición expresionista española, "EL País" Madrid 5 de Marzo de 1983.
- 158.- Vid. supra Ramón Peinador. Vid.: Luis SASTRE, Vela Zanetti, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1974, Victoriano CREMER, El libro de Vela Zanetti Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1974; Vela Zanetti entre América y España, Sala de Exposiciones del Banco de Bilbao, Valladolid, 1979 y --

Angel GONZALEZ GARCIA, Retrospectiva de Vela Zanetti, "El Pais", Madrid, 25 Octubre 1979.

159.- Eduardo Vicente era miembro de la A.I.A. y del --  
Sindicato de Profesionales de las Bellas Artes --  
dos organizaciones de influencia comunista, lo --  
que hace más difícil el pensar sus relaciones co-  
los anarquistas.

160.- Ver el apartado al dibujo y grabado de guerra. La  
Defensa de Madrid, Una producción del S.R.I. en -  
colaboración con la A.I.A., de 1936, dirigida por  
Angel Villatoro, tiene rótulos de Eugenio Vega, -  
"Yes" (C. FERNANDEZ CUENCA; La guerra de España y  
el Cine, Madrid, Editora Nacional, 1972, p. 804).

#### 9.- Dibujo y grabado de guerra.

Las carpetas de dibujos y grabados en la producción artística de la guerra civil son un fenómeno interesante. Puede parecer contradictorio, en una organización intelectual y artística volcada hacia la propaganda, mediatizada por los canales del compromiso y la lucha, la difusión de un producto propio de bibliófilos y aficionados (1) y al que la tradición -relativamente reciente, pero no por ello de menos fuerza y operatividad- liga al sentimiento personal del artista. Desde el campo de la comunicación visual también es una contradicción -buscándose una mayor capacidad de impacto- este recurso a manifestaciones alejadas y externas al reclamo publicitario a las que el artista-técnico creador de imágenes estaba abocado. Sin embargo, van a proliferar desde los primeros momentos y se van a convertir en uno de los medios prestigiosos de la propaganda.

La confusión viene de la tradición del dibujo y el grabado. El primero ha constituido siempre el primer acto ideativo de la pintura, en definitiva el proceso -previo de la plasmación de imágenes, o un medio privado de expresión, aquel que constituye el sentimiento o el pensamiento más íntimo de un autor, por lo que su fin era generalmente no ser conocido; su reproducción, además, vendrá con los procesos fotomecánicos. El grabado, una vez separado de su papel ilustrador y convertido en "grabado original", ha pasado a ser un medio de expre--

sión autónoma, muy utilizado en arte de una mayor capacidad de difusión. Así que tenemos una imbricación con la reproducción en masa que es lo que conlleva su amplio uso como medio de propaganda. Por otro lado, tenemos el rechazo de muchos pintores a entrar en el mundo del cartel, -antigua publicidad comercial convertida ahora en propaganda de masas- precisamente por la sujeción a unas normas, el rechazo al encargo, la defensa del artista como sujeto libre, el problema del arte por el arte, el papel del artista en las organizaciones de propaganda que no puede ser el mero técnico encargado de visualizar las consignas políticas, militares y sociales.

Por medio de estas técnicas de la propaganda visual, el arte pasa a convertirse en un espectáculo cotidiano, se tiene el espejismo de la democratización de la cultura y del acceso del arte a las masas convertido a fin de cuentas en una nueva retórica y una posible pedagogía que, a poco que ahondemos, descubre su papel -mitificador, exponente de una nueva alienación, lejana del rol liberador que debía corresponderle. Sin embargo, estos cuidados productos editoriales, que si no tienen una limitada difusión sí lo es menor a la alcanzada por el traslado a la vía pública del mensaje artístico y de la producción visual, alcanzan una amplia difusión y un no menor espectro de posibilidades.

La conclusión inequívoca, de todos modos, es -- que se trata de obras de propaganda, pese a que se puedan aparentar deseos de transponer la urgencia y contingencia del momento para optar a la trascendencia -cosa