

## Pervivencias e ideologías: los ilustradores déco en la época de la autarquía\*

RAQUEL PELTA RESANO

*Doctorado del Departamento Historia del Arte de la UNED*

«En el día de hoy, cautivo y desarmado el Ejército rojo, han alcanzado las tropas Nacionales sus últimos objetivos militares. La guerra ha terminado».

Con esta frase, de puño y letra del general Francisco Franco, el día 1 de abril de 1939 se ponía fin a tres años de contienda fratricida —decir que comenzaba la paz no es del todo exacto—, pero también se cerraba de un portazo lo que algunos autores han dado en llamar la Edad de Plata<sup>1</sup> de la cultura española, una época de pugna entre lo castizo y lo nuevo que dio sus mejores frutos en un clima de debate sobre la significación de la cultura. Baste recordar que aunque de manera tibia, y ya de forma más clara desde los años veinte, se dieron las circunstancias apropiadas para el desarrollo de una actividad artística más crítica que trató de sumergir al arte español en las corrientes europeas gracias a una amplia receptividad hacia las mejores influencias extranjeras.

Aparecieron nuevos lenguajes plásticos trivializados gracias a la importancia adquirida por las revistas, la imagen publicitaria, la tipografía, el libro... que, como dice Jaime Brihuega extendieron «a la vida cotidiana el espacio “vital” de lo nuevo»<sup>2</sup>.

---

\* Tengo que agradecer desde estas páginas los buenos consejos de la profesora Sagrario Aznar Almazán, sin cuya ayuda no hubiera sido posible este artículo. Gracias también al fotógrafo Juan Cristóbal González que con tanta paciencia ha realizado estas y otras muchas fotografías y a la Hemeroteca Municipal de Madrid que me ha permitido acceder a sus fondos y reproducirlos.

<sup>1</sup> José Carlos MAINER, *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Ediciones Cátedra, S.A., 1983.

<sup>2</sup> Jaime BRIHUEGA, *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*, Madrid, Ediciones Istmo, 1981, p. 415.

Si nos atenemos al tema de este artículo diremos que fue un período dorado en el desarrollo de la ilustración gráfica: se forjaron auténticos especialistas, capaces algunos de ellos de adquirir una proyección internacional, y el cartelismo alcanzó sus cotas más altas dentro de nuestro país.

¿Pero hasta qué punto la irrupción del franquismo supuso para el mundo gráfico un desierto, especialmente seco y duro durante la etapa de la autarquía, tal y como algunos investigadores han señalado?

Una lectura apresurada, basada tan sólo en las apariencias podría llevarnos a concluir que, necesariamente y tras una guerra civil, la producción editorial y publicitaria debería de ser más bien escasa y de ínfima calidad, si nos atenemos de manera exclusiva al soporte material (falta de papel y tintas, maquinaria destruída...), o a la situación económica del país.

Y, por supuesto, si nos remitimos a las formas y contenidos es evidente que un estado dictatorial no es el marco más apropiado ni el ambiente más propicio para el desarrollo de una gran creatividad estética.

Sin embargo, y tal y como dice José Carlos Mainer <sup>3</sup>, «en abril de 1939 no nació otro país [...] y el zanjón no fue tan grande como para que el historiador olvide los hilos de continuidad». El análisis de los hechos y las evidencias materiales evitan caer en conclusiones fáciles, tales como la de asegurar la ruptura con el período anterior y la sequía creativa. Es evidente que el horizonte de la ilustración no se muestra menos complejo que otras manifestaciones artísticas y culturales que se dieron de y en el franquismo.

Recordemos, una vez más, que el régimen de Franco no fue algo homogéneo, ni siquiera en las tendencias políticas que se desarrollaron en su seno, aunque de manera consciente tuviera una apariencia monolítica. Esa falsa imagen ha llevado ya desde hace bastantes años a algunos historiadores del arte (Bozal, Nieto, Bonet Correa, Ureña, Calvo Serraller...) a hurgar en las entretelas de ese supuesto todo compacto y a plantear la cuestión, entre otras muchas, de si existió o no un arte del franquismo. Los indicios apuntan hacia que todo intento del régimen de establecer directrices en el campo artístico quedó en mera teoría, primero por falta de recursos materiales, segundo porque el país hubo de adaptarse al cambio de la situación exterior, una vez finalizada la Segunda Guerra Mundial, desprendiéndose de cualquier tipo de simbología fascista

---

<sup>3</sup> José Carlos MAINER, *op. cit.*, p. 339.

y tercero, y tal vez uno de los condicionantes más importantes, porque el sector más académico hizo prevalecer sus gustos artísticos.

Claro que esto último no supone nada nuevo, sobre todo si analizamos los primeros treinta años de nuestro siglo. Sólo tenemos que pensar en el «Manifiesto dirigido a la Opinión pública y los poderes Oficiales», publicado en el periódico madrileño *La Tierra* en abril de 1931<sup>4</sup>, y otros similares que aparecieron durante la República. Como comenta Ángel Llorente, «el arte español de la posguerra, ya sea el de tendencia o el resto fue la continuación de la línea académica —que no tradicional— del arte español, que era la predominante antes de la contienda, que gracias a la nueva situación política reafirmó sus posiciones culturales»<sup>5</sup>.

En fin, si volvemos al problema de la existencia o no de un arte del franquismo diremos que las conclusiones más recientes<sup>6</sup> parecen confirmar la hipótesis de que la ilustración fue la faceta artística en donde más se desarrolló el arte franquista, tal vez porque era una herramienta perfecta para la propaganda política tan necesaria en aquellos momentos para el desarrollo y la supervivencia del nuevo Estado.

Es indudable que el franquismo creía firmemente en el valor de esa propaganda política como lo demuestra la temprana preocupación por legislar lo referido a los medios de comunicación social. Ya en 1938 se constituye el Servicio Nacional de Propaganda con Dionisio Ridruejo al frente, dividido en los departamentos de Ediciones, Radiodifusión, Teatro, Música y Artes Plásticas. Y como cuenta Ridruejo en *Casi unas memorias*, el plan trazado «apuntaba al dirigismo cultural y a la organización de los instrumentos de comunicación pública en todos los órdenes...»<sup>7</sup>.

Por supuesto, con la creación de ese departamento de Ediciones se manifiesta que el nuevo régimen conocía el valor del medio impreso como instrumento de irradiación y penetración ideológica. De ahí su interés por controlar la producción editorial.

---

<sup>4</sup> *La Tierra*, Madrid, 29 de abril de 1931. Firmado por los siguientes artistas: Barral, Winthuysen, Planes, F. Mateos, Moreno Villa, Castedo, Souto, Climent, Díaz Yepes, Pérez Mateos, Francisco Maura, Rodríguez Luna, Santa Cruz, Masriera, Isaías Díaz, J. Renau, Pelegrín, F. Badía, Botí, Servando del Pilar, R. Dieste, S. Almela, Cristino Gómez, Colinas, E. Valiente, y R. Puyol Recogido por Jaime Brihuega, *op. cit.*, pp. 318-319.

<sup>5</sup> Ángel Llorente, *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Madrid, Visor, Col. La Balsa de la Medusa, 1995, p. 65.

<sup>6</sup> Ángel Llorente, *op. cit.*

<sup>7</sup> Dionisio Ridruejo, *Con fuego y con raíces. Casi unas Memorias*, Barcelona, Planeta, 1976, citado por Alicia Alted en *Política del Nuevo Estado sobre el patrimonio cultural y la educación durante la Guerra Civil Española*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1984, p. 33.

El fin de la Guerra Civil, supuso que todas las imprentas y editoriales quedaran sometidas a las normas de censura y se vieran obligadas a actuar de acuerdo con el ideario del nuevo Estado. Como ejemplo puede servir el siguiente texto, datado en plena guerra (hacia 1937) «Informe sobre el fondo pedagógico de *Espasa Calpe*» que Alicia Alted<sup>8</sup> nos proporciona y que no es más que una manifestación de adhesión a los principios del régimen:

«En nuestro Archivo de Madrid hay cartas que prueban con la altura del pensamiento patriótico que en todo momento guió nuestro esfuerzo editorial por la cultura, cuan grande ha sido nuestra preocupación porque las publicaciones destinadas al Magisterio y a la Escuela fuesen limpias de intención y forma, mirando a elevar el concepto y el sentimiento de lo español. Esa correspondencia demuestra igualmente como, minorías dirigentes de avanzada marxista, no hicieron caer a Espasa Calpe en la tentación del éxito comercial fácil, que unas veces era ofrecido con halago y otras con diplomática amenaza, y siempre con manifiesto propósito que la Sección Pedagógica fuera ampliamente porosa a la influencia personal y doctrinal de aquellas minorías del Magisterio que jamás lograron su propósito».

Las normas sobre censura fueron también casi inmediatas al Alzamiento. La primera de las Órdenes fechada el 23 de diciembre de 1936 iniciaba las medidas represoras contra publicaciones consideradas como marxistas, pornográficas y «disolventes»; poco más de cinco meses después, el 29 de mayo de 1937 aparece la que centraliza en la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda la censura de libros folletos y medios impresos que excediesen de veinte páginas. El 29 de abril de 1938 una nueva Orden disponía que quedasen sujetas «a requisito de autorización del Ministerio encargado de los Servicios de Prensa y Propaganda, la producción comercial y circulación de libros, folletos y toda clase de impresos y *grabados* tanto españoles como de origen extranjero»<sup>9</sup>. Finalizada la guerra las medidas se complementaron con otras que regulaban la producción de imágenes de todo tipo, así como su distribución. Éstas medidas se justificaban diciendo que:

«Debe el Estado velar por la dignidad y decorosa representación de sus propios símbolos, figuras y consignas, así como de los propios de Movimiento y de los Ejércitos Nacionales y de las representativas de la Historia de España, del heroísmo de los españoles.

---

<sup>8</sup> Alicia Alted, *op. cit.*

<sup>9</sup> Alicia Alted, *op. cit.* (El subrayado es nuestro).

Colores, armas, emblemas, símbolos, leyendas, nombres y episodios constituyen un patrimonio entrañable y son vehículo de emoción nacional que no puede ser utilizado libremente con fines privados ni disminuido con torpes deformaciones»<sup>10</sup>.

Es obvio que la censura alcanzó a todos los aspectos de la vida cultural y, por supuesto, también a la ilustración, pues no cabe la menor duda de que muchas de las publicaciones no sólo fueron prohibidas por sus textos sino también por sus imágenes.

Claro que una vez eliminadas las publicaciones «disolventes» de este desolador panorama, hay varias cuestiones que llaman la atención. La primera es el número considerable de revistas, boletines y periódicos existentes. Diez años después de la contienda se editaban en España más de 1.000 publicaciones, de las cuales 529 se realizaban en Madrid<sup>11</sup>, aunque hay que tener en cuenta que un 30% aproximadamente de ellas eran religiosas o estaban en manos de editoriales católicas.

La segunda cuestión es el lujo de algunas revistas y de ciertos libros aparecidos en plena guerra y poco después de la misma, cuya suntuosidad nos produce sensación de sorpresa cuando no de estupor sobre todo si tenemos en cuenta el escenario de su aparición. *Vértice* con sus tintas de oro sobre papel de seda o sus cintas con la bandera de España<sup>12</sup> es un ejemplo de exquisitez impropia del momento.

La tercera es que durante los años cuarenta trabajan gran parte de los ilustradores que destacaron en el período prebélico, e incluso muchos de los que estuvieron dentro de las organizaciones de propaganda del bando republicano. Es aquí, precisamente donde podemos hallar esos hilos de continuidad de los que se hablaba al comenzar este texto.

## EXILIOS Y PERMANENCIAS

Si en el análisis de los años de la autarquía repasamos la nómina de dibujantes de los años veinte y treinta constataremos algunas bajas importantes pero también muchas permanencias.

Entre las ausencias más notables hay que contar como fallecidos a Martín Fernández de la Torre (1938), Antonio Moliné (1937) y a Sancha,

---

<sup>10</sup> Citado por Ángel Llorente, *op. cit.*, pág. 100.

<sup>11</sup> *Anuario Garú*, Madrid, García Ruescas, 1949.

<sup>12</sup> *Vértice* nº 4, julio-agosto de 1937. Número dedicado al Ejército.

(muerto en una cárcel de Oviedo a finales de 1936) y como exiliados a Alloza, Mauricio Amster, Apa (volverá en 1946 a Barcelona), Bardasano, Bartolí, Bartolozzi, Bofarull, Castelao, Antoni Clavé, Climent, Espert, Carles Fontseré, Hipólito Hidalgo de Caviedes, Juan José Pedraza Blanco (que regresará en 1950), Marcel.li Porta, Renau, Rey Vila (Sim), Ribas (que retornará en el año 1949 y que faltaba de España desde agosto de 1936), Souto, Ferrán Texidor, Tisner, Tona, son sólo algunos de los nombres <sup>13</sup>.

Pero la lista de quienes se quedaron en nuestro país es también larga: Félix Alonso, Alumà, Antequera Azpiri, Josep Artigas, A.T.C. (Ángeles Torner Cervera), Baldrich, Arturo Ballester, Boni (Bonifacio Ibáñez García), Ángel Boué, Antonio Casero, Castanys, Clapera, Antonio Cobos, Pablo Coronado, Teodoro Delgado, Esplandiú, Emili Ferrer, Julio Ferrer Sama, Flos, Fontanals, Emilio Freixas, Ricard Giralt Miracle, Lorenzo Goñi, Enrique Herreros, K-Hito, Kin (Joaquín de Alba), Kim, María Ángeles López-Roberts, López Rubio, López Sánchez, Pedro Mairata, Ramón Manchón, Masberger, Emeterio R. Melendreras, Antonio Menéndez, Salvador Mestres, Moradell, Josep Morell, Enrique Ochoa, Amado Oliver, Opisso, Orbegozo, Penagos, Germán Pérez Durías, Perotes, José Picó, Manolo Prieto, Puyol, Máximo Ramos, Rey Padilla, Robledano, Roski, Sacul (Miguel Lucas San Mateo), Sáenz de Tejada, Sanchidrián, Eduardo Santonja, Serny, Serra Massana, Sileno, Solá, Solís Ávila, Cristino Soravilla, Tauler, Anibal Tejada, Tono (Antonio de Lara), Eulogio Varela Sartorio, Eduardo Vicente, Viera Sparza, Viladomat, Zaragüeta, y un largo etcétera, por sólo citar a algunos de los más conocidos <sup>14</sup>.

Si repasamos todos estos nombres podemos darnos cuenta de que el exilio se produjo de manera más notoria entre los dibujantes que durante la Guerra Civil mostraron una posición inequívocamente activa en la propaganda política, muchos de los cuales habían destacado por su participación en el desarrollo de movimientos revolucionarios de izquierdas y no sólo como artistas sino como militantes políticamente significativos, como es el caso de Bartolí. Si concretamos más, en ese núcleo de exiliados se encuentran Alloza, Martí-Bas, Bofarull, Fontseré y Viader, hombres que, junto a Alumà, Helios Gómez y el citado Bartolí, formaron parte del Comité

<sup>13</sup> Los datos sobre el paradero de algunos de los artistas catalanes del SDP se han obtenido del texto de Carles Fontseré dedicado al Sindicato de Dibujantes y publicado en *Carteles de la República y de la Guerra Civil*, Barcelona, Centre d'Estudis d'Historia Contemporania, 1978.

<sup>14</sup> En esta lista damos junto a los nombres de los ilustradores que trabajaron durante los años veinte y treinta algunos otros que, como Lorenzo Goñi, destacaron por su labor durante la Guerra Civil y que por lo tanto, eran o podían ser conocidos en 1939.

Revolucionario del Sindicato de Dibujantes Profesionales (SDP) que de forma inmediata y nada más estallar la guerra se forma en Barcelona para promover una labor de propaganda al servicio de las masas populares. Otros, desempeñaron puestos de cierta notoriedad, como Tona, ferviente admirador de Stalin, que capitaneó la formación de la Célula de Dibujantes del PSUC, escindida del SDP.

De entre quienes tuvieron que exiliarse entre otras cosas porque ocuparon cargos importantes no podemos olvidarnos de Josep Renau, Director General de Bellas Artes hasta 1938, momento en que pasará a ser Director de Propaganda Gráfica del Comisariado General del Estado Mayor Central. A éste curriculum habría que añadir su militancia comunista, su capacidad para conducir el debate intelectual sobre la función social del arte en su relación con el problema de los medios de masas y la enorme potencia que muestran algunos de sus carteles. Desde luego de haberse quedado en España, una vez finalizada la guerra, no le hubiera resultado nada sencillo pasar desapercibido.

Bartolozzi y Climent son otros dos grandes exiliados. Su significación no estuvo tanto en la creación dibujística al servicio de la propaganda ideológica —aunque sí colaboraron en ella de manera activa—, como en que ambos se encuentran dentro de un pequeño grupo que replanteándose las funciones de la producción artística, creyó en la utopía republicana. Su militancia se centró en ciertas alternativas artísticas de clara directriz política y cuyos elementos sobrepasaron el mundo de la plástica.

Climent se integró pronto en movimientos artísticos críticos, participó en la creación de manifiestos y en exposiciones de vanguardia y formó parte de la Asociación Intelectual para la Defensa de la Cultura, creada en Cataluña, así como participó en el pabellón español de la Exposición de París de 1937. Por su parte, Salvador Bartolozzi participa en la «Primera Exposición de Arte Revolucionario» organizada por la A.E.A.R. (Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios), celebrada en Madrid en 1933. Exponer dentro de este colectivo significaba «estar contra la guerra imperialista, contra el fascismo, por la defensa de la Unión Soviética, junto al proletariado»<sup>15</sup>.

Hay muchos otros casos que merecería la pena analizar para entender el porqué de la obligada marcha de algunos de nuestros grandes ilustradores y pintores pero sería largo, complejo y escapa a las intenciones de este texto.

---

<sup>15</sup> Del libro de Jaime Brihuega, *op. cit.*, p. 345.

Nos interesa más revisar la relación de permanencias. Dejando de momento a un lado a quienes militaron claramente en el bando de los nacionales desde sus comienzos, los datos nos confirman que hubo muchos dibujantes que aún habiendo trabajado para la causa republicana van a ilustrar una vez finalizada la guerra incluso en revistas como *Vértice* e *Y* pertenecientes a la Falange.

¿Cómo podemos explicarnos ésto cuando tanto se ha hablado de la represión franquista?

Realmente la situación no debió de ser fácil para nadie, como lo ejemplifican casos como los de Alumà, Antequera Azpiri, Robledano y Puyol. Los cuatro estuvieron en prisión y tanto Alumà como Robledano fueron condenados a muerte siéndoles finalmente conmutada la pena, no sin ímprobos esfuerzos por parte de familiares y amigos para ayudarles a salir con vida.

Eduardo Vicente sufrirá también las secuelas de la guerra y pasará de artista a pintor industrial al servicio de los contratistas de obras. Sólo la suerte de ser amigo de José María Cossío, que por aquel entonces era director literario de Espasa Calpe, le permitirá colaborar con dicha editorial, conocer a Eugenio D'Ors y a Aurelio Biosca y volver al sitio que le correspondía en el panorama artístico español.

El uso de seudónimos fue también un recurso que permitía ocultar tras una cortina de humo el pasado más inmediato. Así, Manolo Prieto que había colaborado con «Altavoz del Frente», firma durante bastante tiempo como «Tete» por miedo a represalias <sup>16</sup>; Lorenzo Gofii usa su segundo apellido, Suárez del Árbol por la misma razón <sup>17</sup> y Aníbal Tejada será «Pampa», suponemos que por iguales motivos.

Estos son sólo algunos de los ejemplos que hemos llegado a conocer, pero las denuncias —y el miedo— debieron de ser algo cotidiano, sobre todo durante los años de la guerra —todo hay que decirlo, tanto en un bando como en el otro— y en los primeros tiempos de la posguerra. La guerra, ya lo sabemos, es un ambiente demasiado propicio para las insensateces y las arbitrariedades.

De la situación tan extremadamente delicada para todos nos da cuenta lo sucedido a Pruna, un pintor de convicción declaradamente católica,

<sup>16</sup> Así lo afirma su mujer, Emilia, en el catálogo de la exposición *Manolo Prieto y el toro Osborne*, Madrid, Asociación Cultural «España Abierta», 1995, p. 16.

<sup>17</sup> *Catálogo Exposición 100 años del cartel español: publicidad comercial (1876-1975)*, Madrid, Centro Cultural Conde Duque, 1985, p. 78.

de ideología derechista, que desde el comienzo apoyó el Alzamiento, incorporándose incluso a una batería antitanques que operaba en el frente de Madrid. Pruna fue acusado de «rojo» por un teniente coronel de aviación con el que había tenido un altercado en un cabaret parisino. Esta cuestión hizo que fuera a parar a la cárcel en varias ocasiones. Sólo la mediación de Dionisio Ridruejo le permitió salir y colaborar en el Departamento de Plástica al Servicio de Propaganda.

Volviendo a quienes trabajaron para el bando republicano hay que decir que no todo debieron de ser ideologías ni militancias políticas. De ello fueron conscientes algunas de las figuras más implicadas, como Renau que confiesa en la reedición de su obra *Función social del cartel* de 1976, «[...] muy pocos eran los artistas y aún menos los publicistas que sintieron las inquietudes de revolución [...], y como consecuencia de esto, la preocupación por la nueva función que como artista le correspondía en esta España que caminaba ya hacia su profunda renovación histórica»<sup>18</sup>.

Es quizá la falta de conciencia de esa nueva función que reclama Renau la que lleva a muchos ilustradores a arrastrar el lastre de su profesionalidad anterior a la guerra; una profesionalidad que partía del mundo de la publicidad o de la edición más frívola y popular y que obliga a Ramón Gaya a lanzar la conocida frase «la guerra no es una marca de automóviles», en medio de la polémica sostenida con Josep Renau<sup>19</sup>. Esa frivolidad, por otra parte no era ajena a ninguno de los dos bandos. Si los nacionales tienen *Vértice e Y*, por sólo mencionar dos revistas en las que conviven en pasmosa armonía imágenes descaradamente ideológicas junto a otras absolutamente frívolas, los republicanos cuentan con *Lecturas*, por ejemplo. En ella trabajaban Martí -Bas y Bartolí, junto a otros dibujantes que luego pasarían a la zona nacional, realizando ilustraciones que poco o nada tienen que ver con la guerra o la vida de la retaguardia. Desde luego no hay que olvidar que el ilustrador es un asalariado del arte, sin que haya ninguna intención de menosprecio en esta afirmación y que durante los años veinte y treinta la prensa de tipo recreativo dirigido a un sector pequeño burgués gozo de muy buena salud, cosa que la guerra no cambió en absoluto.

Si entramos en las militancias, Carles Fontseré nos da una clave, refiriéndose a la manera de ingresar en el SDP cuando dice «Entre los que

---

<sup>18</sup> Renau, Josep, *Función social del cartel*, Valencia, Fernando Torres, editor, 1976, citado por Carmen Grimau en *El cartel republicano en la Guerra Civil*, Madrid, Ediciones Cátedra, S.A., 1979, p. 55.

<sup>19</sup> La polémica entre Gaya y Renau está recogida en la reedición de *Función social del cartel*, realizada por Fernando Torres.

pretendían entrar como socios hubo algunos que, siendo contrarios o enemigos de la revolución, acudían en busca de un carnet sindical que les sirviera de refugio para emboscarse o, sencillamente, intentando buscar un acomodo en la nueva situación. Algunos —pocos— no fueron admitidos [...] Cabe decir, asimismo, que el control no era excesivamente riguroso. Ello no obstante, se cometió alguna arbitrariedad»<sup>20</sup>.

La misma Inmaculada Julián, pese al carácter ideológico que imprime a su obra *El cartel republicano en la guerra civil española*, publicada a partir de su tesis doctoral sobre el mismo tema, reconoce en la introducción que a pesar de que intentó descubrir si el artista había llegado o no a comprometerse políticamente con un ideal, salvo en contadas ocasiones, las manifestaciones recibidas apuntaban a que la colaboración fue de carácter circunstancial<sup>21</sup>.

A todo esto hay que añadir los testimonios de ilustradores como Goñi, o Emeterio Melendreras que pueden darnos una idea de lo que pudo ser no sólo su situación sino la de otros muchos.

Lorenzo Goñi se confesó siempre apolítico, como dice en una carta que dirigió a Inmaculada Julián: «Jamás he sentido interés, sino repulsión, por la política de cualquier clase. Me destacué bastante por puro valor profesional; mis ideas políticas giran siempre en un sentido puramente liberal totalmente opuestas a la opresión del hombre por el hombre, es decir, algo que nunca se realiza en la práctica y que solo ha sido posible en la historia en muy cortos períodos». Más adelante, refiriéndose a la posguerra dice: «Terminada la guerra, no quise marcharme [...]. Nadie me conocía y mi carácter retraído y solitario me libraba de sospechas o líos. Trabajaba como dibujante de publicidad en una revista falangista, que eran (sic) lo único que entonces había»<sup>22</sup>.

Emeterio Melendreras, por su parte, confiesa a Jesús Saiz Luca de Tena lo siguiente: «Yo nunca estuve afiliado a ningún sindicato o grupo político, lo que era bastante peligroso en aquellos tiempos así que cuando ví que se había formado un «Sindicato de Bellas Artes» me presenté rápidamente, los organizadores me conocían y enseguida conseguí el carnet de UGT, indispensable para conseguir trabajo, alimentos y una cierta regularidad. [...] Iba pasando el tiempo con sus dificultades de todo tipo y pe-

<sup>20</sup> Carles Fontseré, en *op. cit.*, p.. 359.

<sup>21</sup> Inmaculada Julián, *El cartel republicano en la Guerra Civil española*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1993, p. 14.

<sup>22</sup> Inmaculada Julián, *op. cit.*, p. 202.

ligros. El que pudo marchó a Valencia —el primero de todos el Gobierno— y aquí nos quedamos los que no podíamos hacer otra cosa»<sup>23</sup>.

Quizá estas palabras y las de Goñi sirvan para explicar la, en apariencia, fácil integración de muchos de estos ilustradores del bando republicano en el mundo gráfico de la posguerra.

## LOS HILOS DE CONTINUIDAD

Abril de 1939 comienza pues con un número considerable de ilustradores, entre los que se encuentran algunos de los que más destacaron en el período anterior al conflicto. ¿Qué fue entonces lo que cambió y qué lo que continuó siendo igual en el mundo de las artes gráficas respecto a aquella etapa dorada?

Desde luego lo que la guerra no cambió fue la importancia que la imagen seriada había ido adquiriendo a través del siglo. En los años cuarenta, a pesar de las adversas circunstancias económicas, la producción de publicaciones periódicas, los anuncios, los impresos..., invaden todos los ámbitos de la vida cotidiana.

En este contexto sabemos que el régimen franquista no es ajeno a esta invasión y sabe perfectamente que «las imágenes no reproducen la realidad, contribuyen a construirla»<sup>24</sup>. Del análisis de las imágenes de nuestra posguerra se desprende que la objetividad se hallaba completamente ausente. A las imágenes declaradamente partidarias de la nueva situación política, que no ofrecen ninguna dificultad para su interpretación, se añaden otras mucho más sutiles, que contribuyen sin lugar a dudas, a construir una realidad basada más en la excepción que no en la norma. Son imágenes de lujo en un panorama de racionamiento y pobreza. Si en el primer caso los aspectos ideológicos se manifiestan a primera vista, en el segundo son capaces de engañar a cualquiera que vea pero no mire.

En todo este panorama gráfico de cosas que son y no son, es donde encontramos a nuestros ilustradores. Formados estilísticamente dentro del decorativismo Art Déco, propulsores del mismo, habrá quienes se encuentren en un grupo y en otro, y muchas veces en los dos, produciendo

---

<sup>23</sup> Jesús Saiz Luca de Tena, *Ilustradores e ilustraciones en el Blanco y Negro incautado 1938-1939*, Trabajo de investigación inédito, Madrid, UNED, 1991.

<sup>24</sup> Valeriano Bozal, en *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976, p.87.

imágenes directamente ideológicas, imágenes de oculta intencionalidad o imágenes sin más.

Artistas como Sáenz de Tejada o Teodoro Delgado son ejemplo de un partidismo explícito. Ambos, junto a Escassi, José Caballero, Viladomat y Cabanas, son algunos de los creadores de lo que hubiera podido ser un arte franquista o falangista, que tal vez hubiese sido o no lo mismo. Porque las imágenes de Sáenz de Tejada contienen algo de las vanguardias «clásicas» de los años treinta, en las que él también participó y que tanto interesaron a la intelectualidad falangista, y porque su estilo oscila entre el misticismo del Greco, la alegoría y una retórica capaz de mezclar lo humano con lo divino, todo dentro del territorio de lo sublime que tanto gustaba a la Falange. Si Sáenz de Tejada no alcanzó más relieve fue porque «las instituciones se fueron deteriorando a medida que pasaban los años [...] y el mismo régimen, necesitado de otros avales se daba cuenta de ello»<sup>25</sup>, y también porque la ilustración fue siempre un género menospreciado.

Pero el estilo de Sáenz de Tejada se encontraba ya en estado embrionario en algunas de sus producciones de los años treinta, aún dentro de una estética Déco. Así, ese alargamiento de las figuras y un cierto barroquismo están presentes en algunas de sus ilustraciones como por ejemplo las del «Cuento del Gato», publicadas en la revista *Blanco y Negro* en 1936<sup>26</sup>.

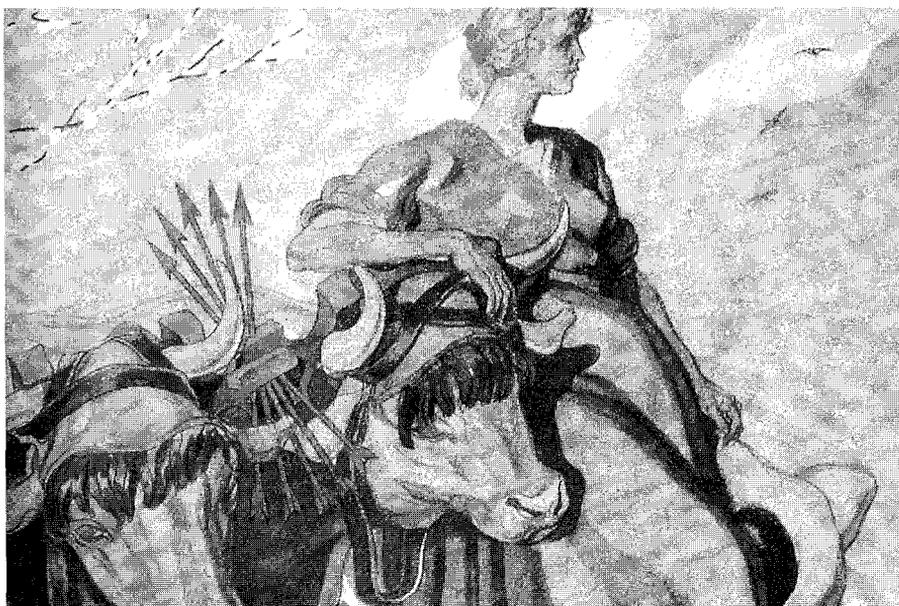
Por otra parte, esa pervivencia de sus raíces Déco se da incluso en *Historia de la Cruzada Española (1939-1944)* donde encontramos dibujos que nos recuerdan su trabajo para *La Esfera* o para el mencionado *Blanco y Negro*. Las páginas de modas que realiza para los primeros números de *Vértice* tampoco distan demasiado de aquellas que había publicado Prensa Española en el período prebélico.

Con Teodoro Delgado sucede algo similar. Es uno de los ilustradores que más contribuyeron a la configuración de la iconografía militar de los nacionales. Las imágenes que crea para *Vértice* alcanzan, en ocasiones, un gran lirismo y sabe utilizar perfectamente algunos de los símbolos que más atraían a los falangistas como la arquitectura en ruinas o los cuerpos yacentes que evocan el heroísmo de los vencedores.

Pero, Teodoro Delgado, también puede ser un dibujante muy decorativo cuando, alejado de las posiciones más descaradamente ideológicas,

<sup>25</sup> Valeriano Bozal, *Arte del siglo XX en España. Pintura y Escultura 1939-1990*, Madrid, Espasa Calpe, S.A., 1995, p. 88.

<sup>26</sup> *Blanco y Negro* nº 2341, 1936.



*Fig. 1. Carlos Sáenz de Tejada. Portada de la revista Y, marzo de 1939.*

realiza anuncios como el del Sindicato de la Naranja, o ilustra para la revista *Y*, de la Falange Femenina, donde es más sutil en la confección del prototipo de mujer impuesto por la nueva situación y crea imágenes de alto contenido pedagógico utilizando signos del lenguaje formal Art Déco. Y si la ocasión lo requiere, Teodoro Delgado, se deja influir por un más académico dibujo de historia o por una corriente expresionista vía Goya, en las páginas de *El Español*.

Junto a estos dos dibujantes que ya han sido estudiados en numerosas ocasiones en el contexto general del arte del franquismo, encontramos a quienes son ejemplo de lo que podríamos denominar «aquí no ha pasado nada», que es otra forma de decir que algo está pasando. Son ilustradores que no parecen haber roto con su pasado, formalmente hablando. Fabricantes de mundos cotidianos ideales, trabajan dentro de esa línea de imágenes que quiere contribuir a crear realidades más que a mostrarlas.

Entre ellos, A.T.C. y Baldrich son quizá los primeros que en plena guerra marcan una continuidad con su trabajo anterior, pues sus dibujos se muestran ajenos a los acontecimientos políticos y sociales. Sus mundos

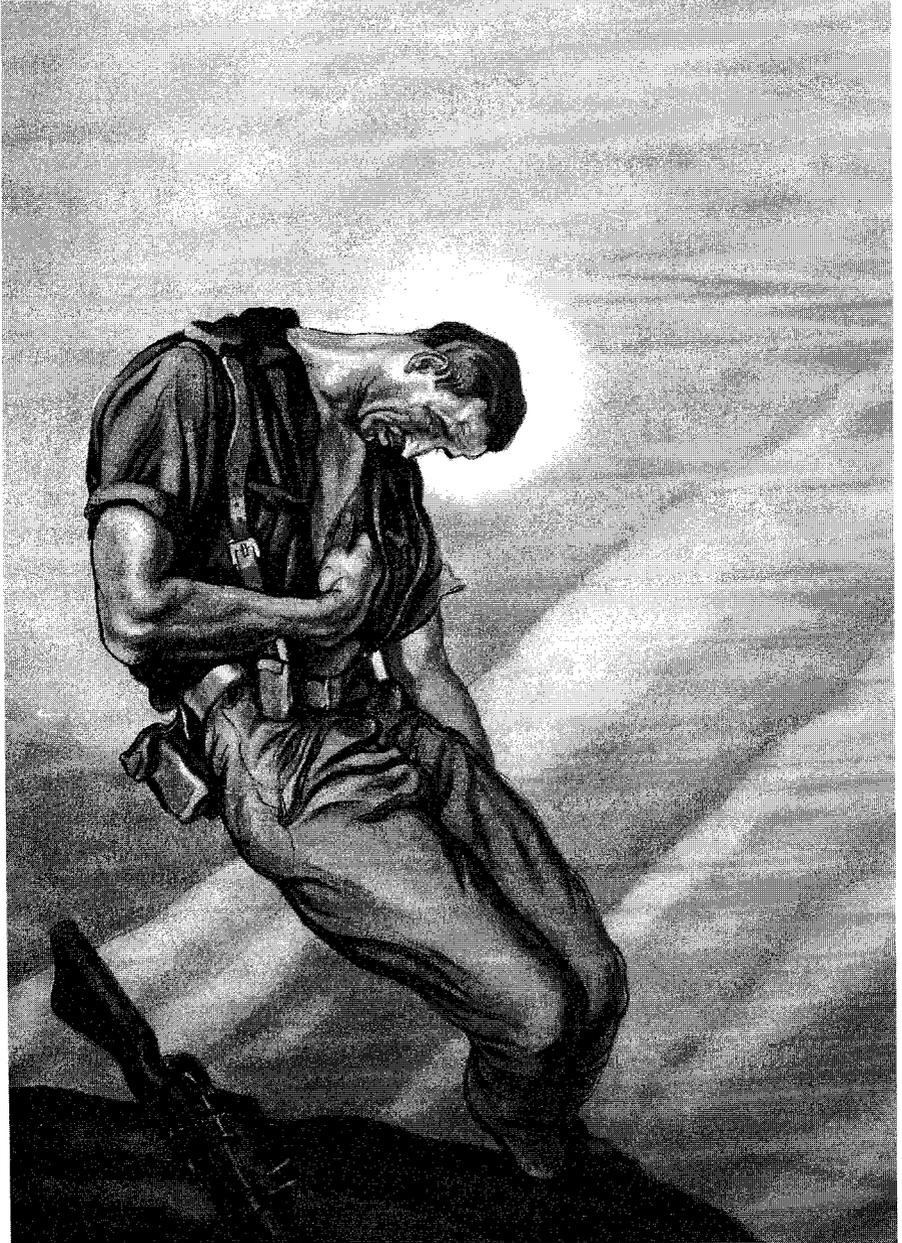


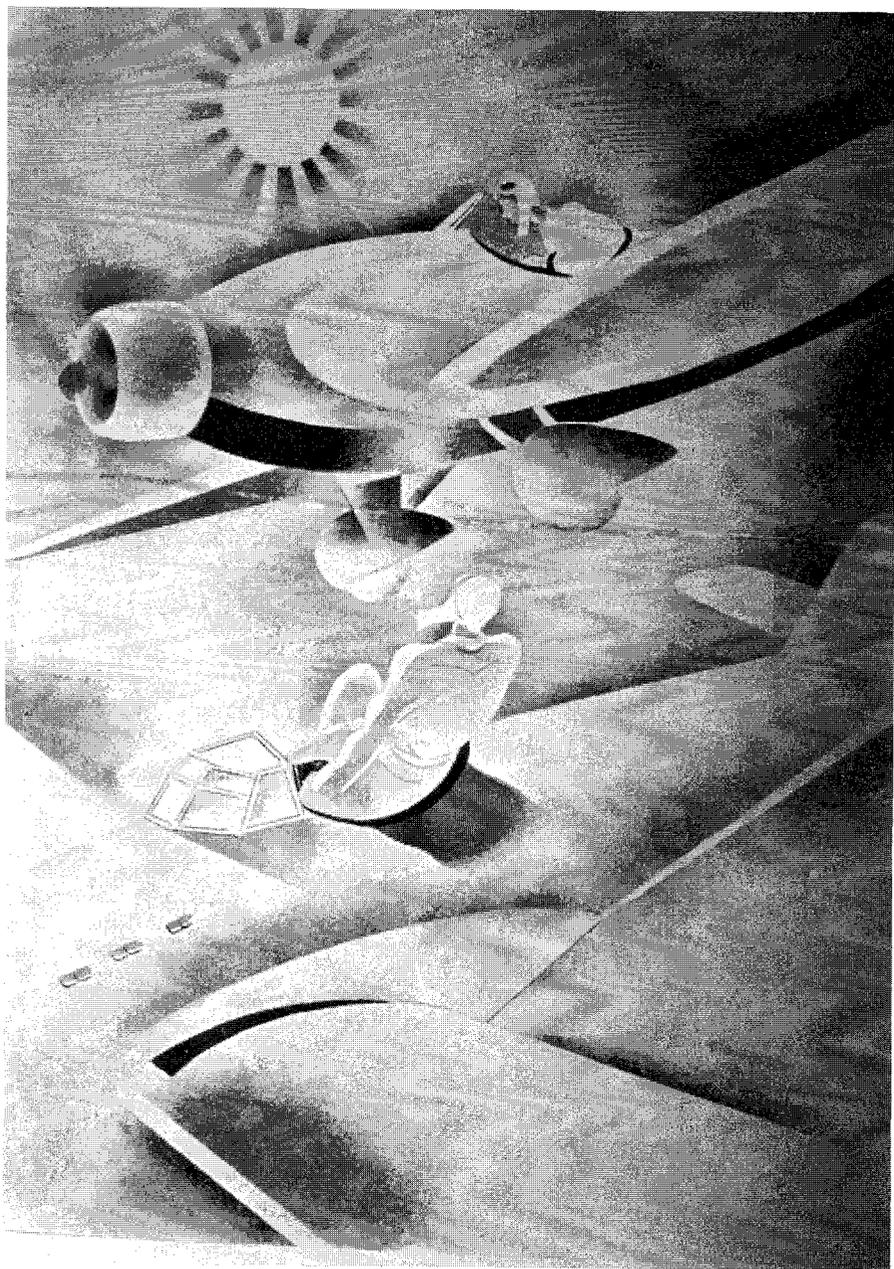
Fig. 2. Carlos Sáenz de Tejada. Ilustración para *Canción de la Falange*, libro escrito por Agustín de Foxá y editado por Ediciones Españolas en 1940.



*Fig. 3. Teodoro Delgado. «Héroes del cuartel de Simancas», ilustración publicada en Vértice n.º 15 (octubre de 1938).*



Fig. 4. Teodoro Delgado. Anuncio para el Sindicato Nacional de la Naranja, publicado en la revista Y en mayo de 1941.



*Fig. 5. A.T.C. Ilustración para el texto de Massimo Bontempelle, «La mujer en el sol o un paseo burgués», publicado en la revista Vértice n.º 12, julio de 1938.*

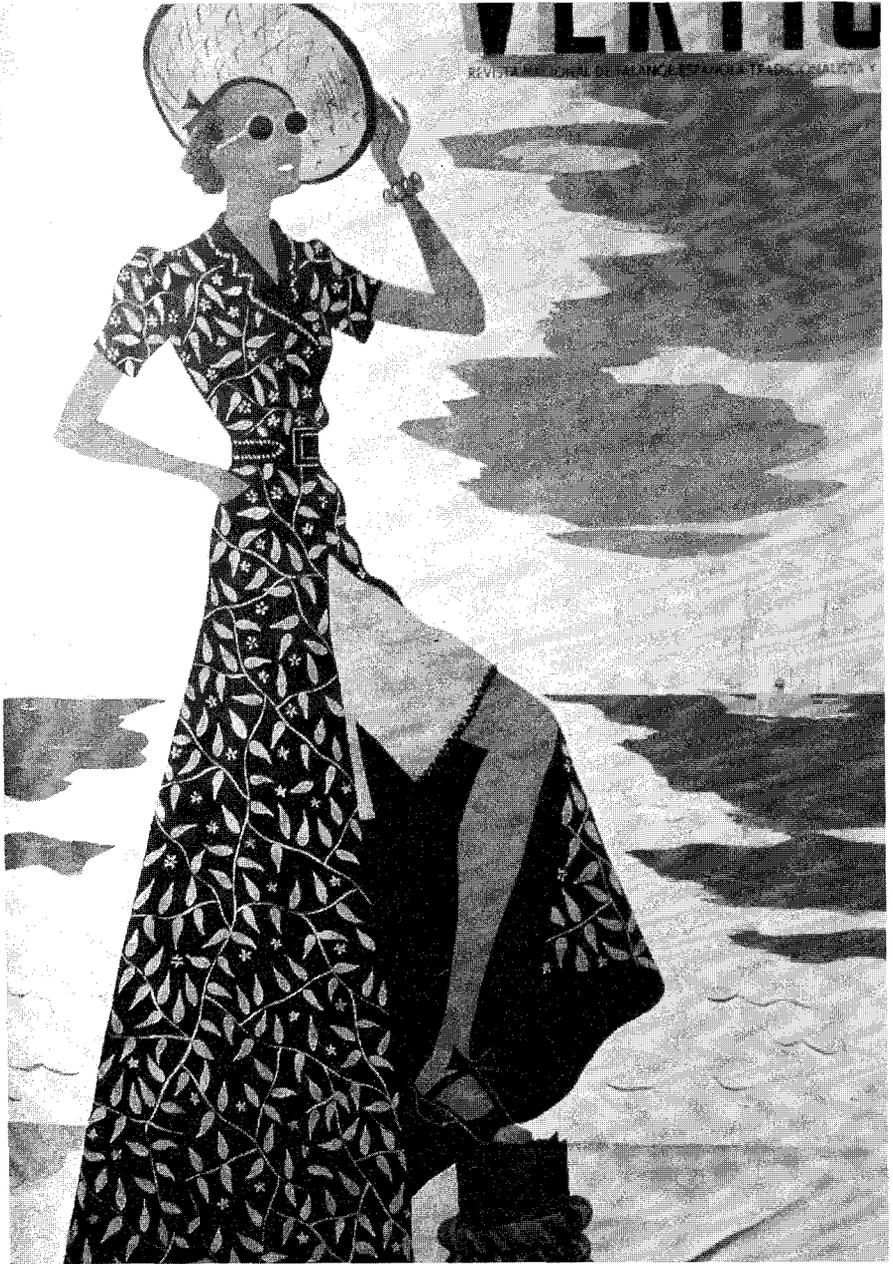


Fig. 6. Baldrich. Portada para la revista *Vértice* n.º 14, septiembre de 1938.

poblados de mujeres elegantes pertenecen a un universo alejado de la realidad y podrían perfectamente haber sido trazadas en 1920, 1930 ó 1936. Incluso cuando tratan temas de contenido político las escenas se frivolizan. A.T.C. presenta en *Vértice*, por ejemplo, los uniformes de la Sección Femenina como si de los últimos modelos de París se tratase. En uno y otro es patente su fidelidad al Art Déco, tanto en sus formas como en sus temas. La mujer sigue siendo protagonista absoluta de las páginas que ilustran y si bien no es esa mujer independiente de los felices años veinte, tampoco corresponde exactamente al prototipo de madre y esposa que impone la nueva ideología.

Casi lo mismo sucede con Ángel Boué, Antonio Cobos, M<sup>a</sup> Ángeles López-Roberts, Antonio Menéndez, Penagos, Pérez Durías, José Picó, Eduardo Santonja, Serny o Viera Sparza, por mencionar solamente a unos cuantos de entre quienes trabajaban habitualmente en el sector editorial.

Santonja, por ejemplo, continúa como en su etapa anterior, imprimiendo cierto aire melancólico y romántico a sus dibujos; las ilustraciones de Viera Sparza suavizan las formas geométricas que pudiera haber en ellas pero no se alejan mucho de aquellas colaboraciones en el *Blanco y Negro* de los años treinta. Picó a veces tiende hacia una figuración casi naif pero continuamente regresa a sus líneas Déco. Y el Penagos de los años cuarenta sigue siendo Penagos, un espléndido dibujante que continúa trabajando fiel a su línea. Pero algo llama la atención cuando nos referimos a él. Su éxito, sin precedentes, en las dos décadas anteriores no explica que ahora aparezca en un más que segundo plano. Quizá su participación en «Altavoz del Frente» le perjudicara una vez terminada la guerra o simplemente ya no fuera un buen momento para las «mujercitas» despreocupadas y liberales que tanta fama le dieron.

No entraremos en la descripción de la iconografía de todos estos ilustradores. Quizá baste con decir que si las formas Déco perviven no así los contenidos aunque en apariencia los temas puedan llegar a ser los mismos. Así, la mujer que era reina y señora de las portadas de *Blanco y Negro* o *La Esfera*, sigue siendo señora, aunque ya no reina y ha perdido aquella imagen independiente que tal vez sólo fuera un ideal para convertirse en «una sombra de destino en lo universal»<sup>27</sup>. Pasado el primer aluvión de imágenes alusivas a Falange, a la mujer falangista y a la «nueva España», las páginas

---

<sup>27</sup> Rosario Sánchez López en *Mujer española, una sombra de destino en lo universal. Trayectoria histórica de Sección Femenina de Falange (1934-1977)*, Murcia, Universidad de Murcia, 1990

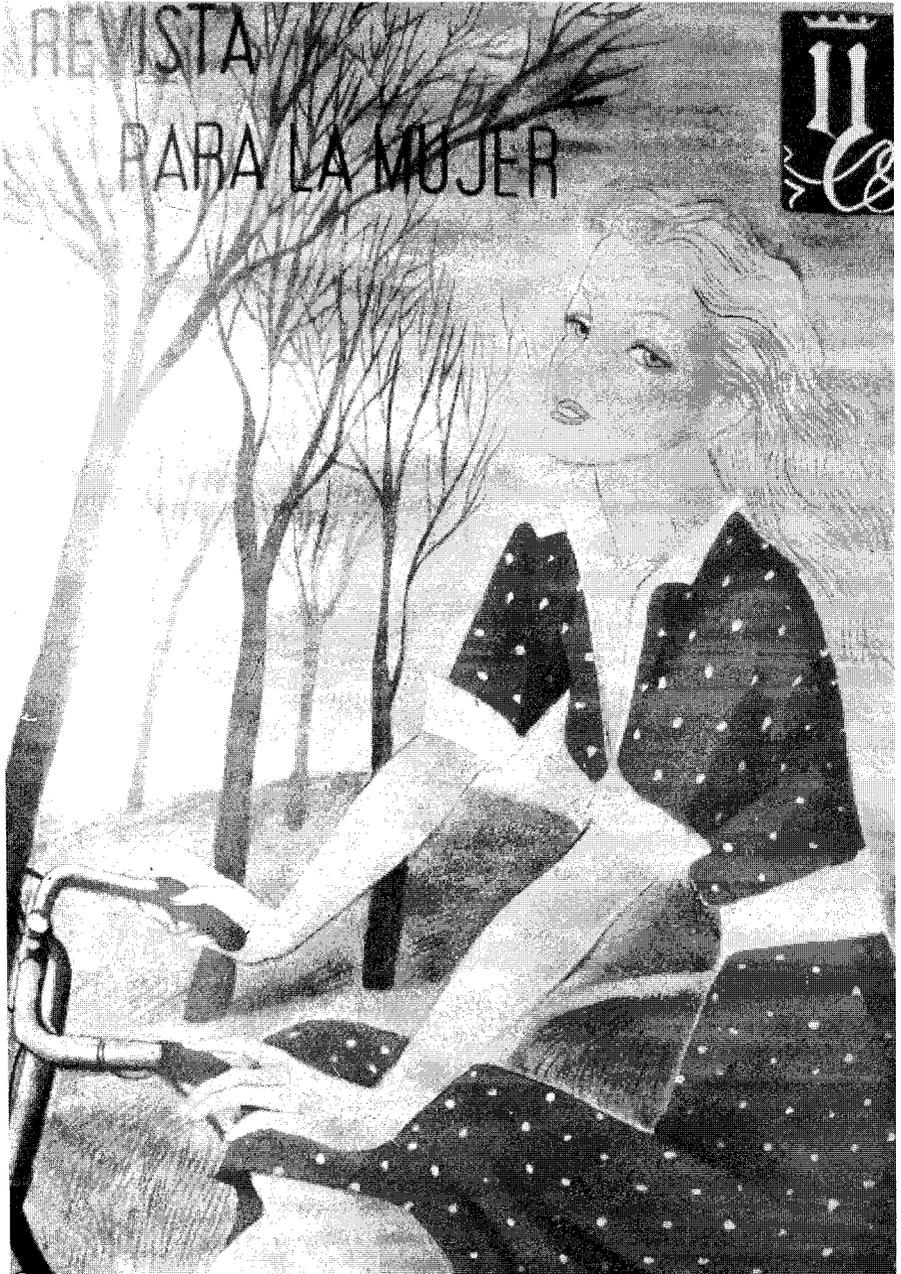


Fig. 7. Serny. Portada para la revista Y, octubre de 1940.



*Fig. 8. Viera Sparza. Portada para la revista Y, septiembre de 1940.*

de muchas revistas se llenan ahora de madres, campesinas idealizadas o delicadas señoritas de otros tiempo, en actitudes repletas de sentimentalismo romántico y casi siempre rubias. Lo geométrico y lo exótico, por supuesto, han sido completamente desterrados y sustituidos por delicadas composiciones florales. No obstante, aunque sólo sea por el tema, la continuidad con la producción prebélica de estos ilustradores es mayor que la de quienes trabajando en estilos más realistas, más clásicos o simplemente más tradicionales, tratan algunos de los temas predilectos del régimen: el caudillo, la España imperial, los ángeles... El Art Déco no debió de parecer demasiado adecuado para tratar temas tan «trascendentales».

Cuando dabamos algunos nombres de ilustradores Déco hemos dejado fuera, a propósito, a Carlos Tauler, porque quizá sea quien más cambia, el más llamativo en su cambio y el que pertenece ahora a una corriente más académica que pone su acento en esos temas e iconografía más «serios» que de pasada acabamos de mencionar. Carlos Tauler, que como ilustrador en los años previos a la guerra integrará referencias del cubismo o de la geometrización y simplificará sus formas, aunque sin apartarse de lo figurativo, se muestra ahora, unas veces, dentro de un Art Déco mucho más suave que en su etapa anterior (cuando por ejemplo ilustra en *Y*), y otras (como cuando colabora en *Sí*, suplemento del diario *Arriba*) dentro de unas formas que ponen su acento en la pintura de historia, en Velázquez, Goya o El Greco considerados como raíces de un arte auténticamente español.

Si siguiéramos analizando el trabajo de la mayoría de los ilustradores de este período nos daríamos cuenta de que el Art Déco tardará mucho en desaparecer. Porque si a quienes ya hemos mencionado añadimos otros muchos que también trabajaron para el mundo editorial, y sumamos además a aquellos que se especializaron en cartelismo —especialmente el dedicado a ferias y fiestas— o dibujaron para el sector publicitario tendremos una lista de fieles demasiado larga para las intenciones de este texto. En el sector publicitario la admiración por Paul Colin, Cassandre y Sauvignac es patente como lo demuestran los textos que sobre ellos aparecen en revistas como *Arte Comercial* <sup>28</sup>, incluso en los años cincuenta.

Aunque si en la producción publicitaria la pervivencia del Art Déco es bastante evidente, (y por ello no demasiado alejada de lo que se hacía en Francia o en Gran Bretaña por aquel entonces) en el mundo editorial hay que matizar, porque las publicaciones dedicadas a la infancia, como por ejemplo el libro *Glorias Imperiales*, o las religiosas, como la revista *Senda*,

<sup>28</sup> *Arte Comercial* nº, 14 (1948), nº 16 (1948), nº 37 (1952).

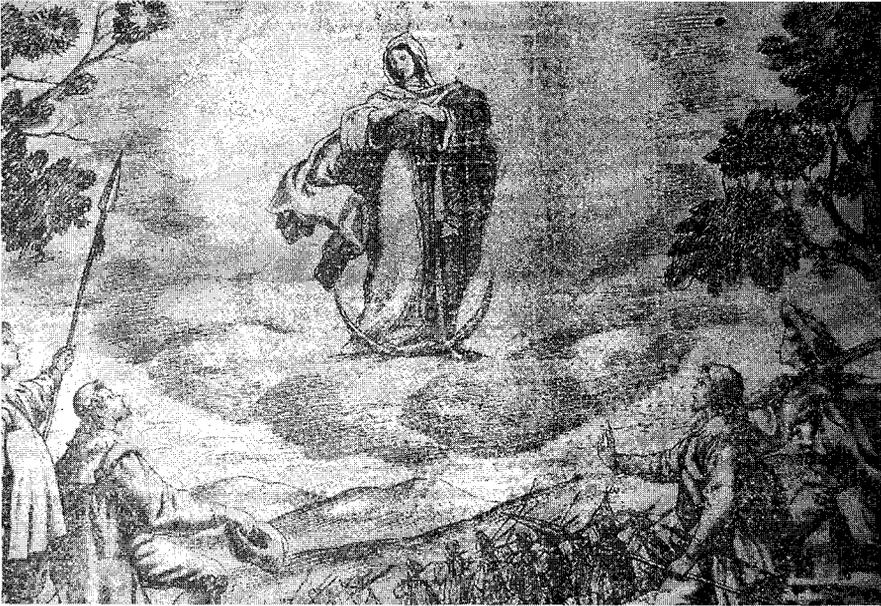


Fig. 9. Carlos Tauler. «Gloria de la infantería española», Sí n.º 49, 8 de diciembre de 1942.

están más dentro de una línea tradicional que respondía a una explícita voluntad educativa. Lo mismo puede decirse de algunas periódicos y revistas de contenido cultural o político, que se manifiestan más dentro de un estilo clasicista o incluso expresionista, como *El Español*. De alguna manera, pues, las formas Déco aparecen asociadas a un público que buscaba la evasión en lo que leía y son particularmente abundantes en las revistas femeninas, tal vez porque la formación intelectual de la mujer era menos importante que cuestiones tales como la alegría o la elegancia. Lo expresa muy bien Pilar Primo de Rivera: «el verdadero deber de las mujeres con la Patria consiste en formar familias con una base exacta de austeridad y alegría donde se fomente todo lo tradicional [...]. Lo que no haremos es ponerlas en competencia con ellos, —los hombres— porque jamás llegarán a igualarlos y, en cambio, pierden toda la elegancia y toda la gracia indispensables para la convivencia»<sup>29</sup>.

<sup>29</sup> Discurso de Pilar Primo de Rivera en el II Consejo Nacional de 1938, recogido en Pilar Primo de Rivera, *Discursos, circulares, escritos*, Madrid, Ediciones de Sección Femenina, s.f. y citado por Rosario Sánchez López en *op. cit.*, p. 22)..



Fig. 10. Eduardo Santonja. Portada para la revista Y, noviembre de 1941.

Pero, volviendo a nuestros dibujantes Déco, casi podría decirse que en el período de la autarquía parecen haberse quedado anclados, fosilizados en un pasado brillante. Ésto no quiere decir que sus dibujos no fuesen de calidad, pues siempre fueron buenos ilustradores. Su posición parece responder a unos intereses muy concretos, tal vez personales y sociales.

Apegados al decorativismo Déco, los devaneos de todos estos ilustradores con los gustos y criterios de los ambientes oficiales más parecen ser de carácter temático (iconografía acorde a los nuevos valores imperantes) que formales porque de no conocer el entorno, el estilo no nos lleva más allá de considerar unas agradables ilustraciones que no parecen estar realizadas tras una trágica contienda en la que el arte también se planteó muchas cuestiones.

Claro que no hay que engañarse, esos ambientes oficiales no eran ajenos a todo aquello que pudiera proporcionar una idílica imagen de normalidad. La misma revista *Vértice* cuando tras su primer número es acusada de frivolidad se defiende alegando que:

«En cuanto a la pretendida frivolidad de “Vértice” conviene tener en cuenta que esta revista cumple una misión concreta y bien centrada en la órbita de la prensa y propaganda nacionalsindicalista: la de ser una publicación plácida y amena, que lleve a todos los hogares una imagen plástica y actual del mundo en torno, y al mismo tiempo el recreo del ocio en secciones y colaboraciones breves y ligeras que sirvan de solaz y deleite al lector, así como la de reflejar más allá de nuestras fronteras la normalidad con que se vive en la España de Franco»<sup>30</sup>.

A la idea de normalidad se sumó la obsesión del régimen por transmitir a través de los medios de comunicación una imagen optimista y folklórica muy lejana de la España de la miseria y la desolación. Las imágenes contribuyeron en buena medida a fomentar una cultura despolitizada y escapista en un intento de atenuar los efectos de la realidad.

Por otra parte el Art Déco nunca fue un estilo problemático, y menos ahora cuando sus asperezas cubistas habían sido limadas por completo. Desde su nacimiento permitió siempre disfrutar de una modernidad sin estridencias, modernidad muy necesaria especialmente después de 1945 cuando cualquier símbolo que pudiera indicar los antiguos coqueteos con el nazismo o el fascismo desapareció como por arte de magia.

---

<sup>30</sup> *Vértice*, n.º 2, 1937.

Todo esto está dentro de un fenómeno más amplio que afectó también a la pintura. Como dice Bozal, en un panorama que casa mal con la España del racionamiento aparece «toda esa pintura, profundamente decorativa, retratos, bodegones y paisajes, [...] tenía un destinatario bien concreto: la pequeña burguesía que se enriquecía con el comercio y la situación española en el marco de la Segunda Guerra Mundial. Desde luego, no una pequeña burguesía excepcionalmente cultivada y liberal, para nada admiradora de vanguardias y originalidades, bien al contrario, deseosa de un entorno comfortable...»<sup>31</sup>.

Pero dejando de lado las cuestiones ideológicas, sin duda también en esa pervivencia de las formas del esplendor pasado debió de ocupar algún lugar la falta de puntos de referencia con la que nuestros ilustradores se encontraron y por supuesto, y sobre todo en los primeros años, el aislamiento exterior. Y en esa descarada búsqueda de la frivolidad podría hallarse algo muy común y comprensible entre quienes han vivido el desastre de una guerra: la huida de la realidad. Carmen Martín Gaité lo expresa claramente: «La guerra casi nadie la mentaba entonces, ni para bien ni para mal, si bien en nuestras casas resultaba este silencio de la pesadumbre por tantas catástrofes y el deseo de conjurarlas [...]. No eran tiempos de politización como ahora sino de olvido»<sup>32</sup>.

El Art Déco transitará suavemente todavía algunos años después de la pesadilla autárquica; a partir de 1946, discurrirá paralelo al trayecto de revistas comprometidas con una nueva actitud estética como *Ariel*, *Ínsula* y *Dau al Set*, que confirman una continuidad con nuestras vanguardias.

Si volvemos al punto de partida y nos planteamos la pregunta con la que iniciábamos este tema, ¿hasta qué punto el franquismo supuso para el mundo gráfico un desierto?, tendremos que concluir que el medio impreso hacía ya demasiados años que había ganado su particular batalla y conquistado su territorio como para permitir que nadie viniera a convertirlo en un desierto, y que, si bien las condiciones fueron duras, la gráfica fue manipulada y no alcanzó en muchos momentos la calidad que debería, los ilustradores Déco fueron el puente de conexión entre el pasado y el futuro en un país que de otro modo hubiera perdido gran parte de sus referentes.

<sup>31</sup> Valeriano Bozal, *Arte del siglo XX en España*, p. 41-42.

<sup>32</sup> Citado por Shirley Mangini en *Rojos y rebeldes. La cultura de la disidencia durante el franquismo*, Barcelona, Editorial Anthropos, 1987, p. 31.