

UNA APROXIMACIÓN A LA DIÁSPORA ARTÍSTICA REPUBLICANA Y SU INSERCIÓN EN EL CINE DE LOS PAÍSES DE ACOGIDA

AN APPROACH TO THE REPUBLICAN ARTISTIC DIASPORA AND ITS INSERTION IN THE CINEMA OF THE HOST COUNTRIES

Francisco José Sánchez Bernal
Universidad de Murcia
<https://orcid.org/0000-0002-5108-4983>
franciscojose.sanchezb@um.es

RESUMEN

El presente artículo ahonda en las relaciones establecidas entre las artes plásticas y el medio cinematográfico dentro del contexto del exilio republicano español. Anteriormente hemos asistido a estudios parciales al respecto (sobre todo, de lo realizado en México), como los dedicados a la cartelística de Renau y la contribución de otros refugiados a la escenografía. Aquí, proponemos una primera aproximación de carácter general que contemple un campo geográfico más amplio, poniendo encima de la mesa los trabajos localizados de los artistas *transterrados* para otras cinematografías, como las de Argentina, Cuba, Estados Unidos, Francia y URSS. No obstante, en términos numéricos es imposible obviar la importancia que tuvo la Época de Oro del cine mexicano, que fue la industria más importante en lengua española de mediados de los treinta a los años centrales de los cincuenta del siglo pasado y, por tanto, la fuente de sustento de varios de estos creadores. A colación de lo anterior, también indagamos en las imbricaciones entre los intereses estéticos personales y su aplicación en este arte. Entre las disciplinas más empleadas encontramos, principalmente, el diseño de afiches publicitarios y el de escenarios, aunque se recogen otras tantas aportaciones puntuales de gran interés.

Palabras clave: Exilio/Cartel/Escenografía/Cine/Vestuario/Decoración

ABSTRACT

This article delves into the relationships established between the visual arts and the cinematographic medium within the context of the Spanish Republican exile. Previously we have seen partial studies on the subject (especially of what was done in Mexico), such as those dedicated to Renau's poster art and the contribution of other refugees to scenography. Here, we propose a first general approach that contemplates a broader geographical field, putting on the table the localized work of the exiled artists for other cinematographies, such as those of Argentina, Cuba, the United States, France and the USSR. However, in numerical terms it is impossible to ignore the importance of the Golden Age of Mexican cinema, which was the most important industry in the Spanish language from the mid-thirties to the mid-fifties of the last century and, therefore, the source of livelihood for several of these creators. In relation to the above, we also investigate the imbrications between personal aesthetic interests and their application in this art. Among the most applied disciplines we find, mainly, the design of advertising posters and stage sets, although many other specific contributions of great interest are collected.

Keywords: Exile/Poster/Scenography/Cinema/Costume/Decoration

1. INTRODUCCIÓN

Desde la misma puesta en marcha de la democracia aparecieron estudios que intentaron configurar un censo de los profesionales cinematográficos que abandonaron España tras la derrota republicana, continuando así con líneas que habían comenzado tímidamente durante el franquismo (Gubern, 1976). Esa misma dirección han seguido Juan Rodríguez (2002) y Jorge Chaumel (2016), que han aunado esfuerzos en la búsqueda de una nómina de técnicos que sirva como sustrato para ir más allá, llegando a actividades de transferencia como la web sobre el tema creada por el Centro Cultural de España en México (“El exilio español en el cine mexicano”, s. f.). Por nuestra parte, proponemos un objetivo más específico: llevar a cabo una primera aproximación a las imbricaciones entre los artistas y la industria fílmica dentro de la diáspora. En este sentido, ponemos encima de la mesa algunos casos situados en Argentina, Cuba, Estados Unidos, Francia y URSS y, principalmente, México. Las dos facetas más explotadas por estos españoles exiliados han sido las de cartelista y escenógrafo. En sendos ámbitos existe un motivo para que la presencia de españoles sea considerable: el rápido desarrollo y profesionalización del arte de masas vivido durante la Guerra Civil y la huida de muchos de aquellos vinculados al teatro español más elevado, respectivamente. Sin embargo, sí fue muy diferente el modo de sobrellevar cada profesión pues, mientras que entre los creadores de afiches vemos que, mayormente, se trató de un rol meramente motivado por el sustento económico y poco valorado incluso por quienes lo protagonizaron, en el diseño de escenarios sí asistimos a carreras mucho más consolidadas.

Una de las principales aportaciones de este texto es la amplitud geográfica abordada, así como poner el foco en algunos de los temas de interés de los que se han venido ocupando otras disciplinas. Podemos comparar la forma de organización sindical de los diversos países, los problemas que tuvieron los *transterrados* para incorporarse a este mercado laboral, las causas por las que un artista plástico terminara en tales desempeños, etc. Con todo ello, como ya se ha dicho más arriba, México es el territorio que aglutina a un mayor número de creadores, confluyeran estos con el telón de plata o no. De hecho, ya en su momento señaló Miguel Cabañas la larga lista de los que llegaron ahí y, como veremos, no son pocos los que recurrieron al cine como sustento en algún momento (2008). Todo lo anterior entronca con una de las tesis de partida: en su mayoría, nuestros protagonistas terminaron insertándose dentro de este mundo fortuitamente, por la necesidad de un empleo remunerado para unos y de la de mano de obra especializada para otros. Estas sinergias tienen su origen en la cantidad y el perfil de refugiado que atrajo el país y el impulso económico que suponía por aquel entonces la Época de Oro del cine mexicano.

Por último, no podemos dejar de recordar la complejidad que conlleva hablar de “escenografía”, pues las profesiones de escenógrafo, director de arte o diseño de producción han tenido unas competencias que han variado según el momento y las características concretas del rodaje (Aliaga Cárceles, 2018). Por ello, sin entrar en matices que pueden dar lugar a error (en tanto son muchos los supuestos citados y desconocemos el transcurrir específico de cada uno de ellos), aquí aglutinamos todos estos oficios por lo que los une: tener como objetivo principal el diseño de escenarios (Aliaga Cárceles y Martínez Fernández, 2018). Asimismo, se incluyen alusiones puntuales a aquellos artistas que participaron en la parte más “artesanal” del proceso.

2. CARTELISTAS

2.1. LA FAMILIA RENAU Y EL IMPACTO EN LA GRÁFICA CINEMATOGRÁFICA MEXICANA

No cabe duda de que, si hay algún artista que destacó dentro de las características que delimitan el presente trabajo, este fue Josep Renau, que ofrece un legado cualitativo y cuantitativo que supera, con mucho, al del resto de sus compatriotas. Sus relaciones con el cine vienen desde antes de la Guerra Civil, pues entre 1934 y 1936 estuvo contratado como creador gráfico para CIFESA (FIG. 1), muy posiblemente, gracias a las mediaciones de su amigo Vicente Casanova (Forment, 2009: 38-72). También localizamos en los momentos previos a la huida un interés por las conexiones entre el lenguaje cinematográfico y la obra plástica que vendrían a desarrollarse en un futuro. De este modo, destacan los artículos que escribió sobre este asunto (J. Renau, 1932a, 1932b, 1933), así como las correlaciones que estableció entre

sendos discursos, erigiéndose como un hito el pabellón de la II República en la Exposición Internacional de París de 1937, donde la muestra se articuló según el método lecto-visual, inspirado en un guion fílmico, buscando una narrativa que siguiera las premisas del montaje soviético (Cabañas Bravo, 2009). Recientemente hemos visto publicadas investigaciones que han recalcado la influencia de Dziga Vértov, Serguéi Eisenstein o Vsévolod Pudovkin en *La electrificación de México acabará con la miseria del pueblo, España hacia América y los nacionalismos* y *The American Way of life* (Uribe Solórzano, 2020). Asimismo, es importante valorar otras incursiones del pintor en el telón de plata, aunque normalmente estas hayan sido relegadas a las notas al pie de sus biografías. Es sorprendente que, a pesar de contar con proyecciones de cortos dirigidos por él en una institución como el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, la bibliografía al respecto todavía no haya llegado al mercado editorial (Parés, inédito). Así, se tiene constancia de que Josep, en el periodo mexicano, junto al director gallego Carlos Velo (a quien ya conocía de su época como Director General de Bellas Artes de la II República) participó en cuatro cortos de *Tele-Revista: La gran serpiente de los mares, Cómo se desnudaban ayer y cómo se visten hoy, Sobre la construcción del canal de Suez y La tercera dimensión*, que es el único que se conserva íntegramente. De un contenido más político fue lo realizado dentro de la televisión pública de la República Democrática Alemana, donde intervino, gracias a la invitación de Walter Heynowski en *Zeitgezeichnet*, un programa televisivo de dibujos en el que artistas comentaban noticias de actualidad siguiendo la metodología de pintar la lente de la cámara (que todos asociamos al film de Clouzot de 1956, *El misterio de Picasso*). Dentro de este marco se crearon en 1958 las piezas: *Stürmische zeit* (*Época tempestuosa*), *Ein hartnäckiges volk* (*Un pueblo obstinado*), *Eine fruchtbare wüste* (*Un deseo fecundo*) y *Politische poem* (*Poema político*). Por otro lado, fuera del mundo televisivo tenemos constancia de diversas cintas inconclusas como *Lenin poem* (*Poema a Lenin*), *Rote fahne* (*Bandera roja*), *Neues poem* (*Tiempos nuevos*) y *Die 10 gebote* (*Los diez mandamientos*) (Forment, 1997: 262). Todos estos trabajos han sido analizados de forma exclusiva por Luis E. Parés (inédito).



Figura 1. Diseño de *La verbena de la paloma* firmado por Josep Renau, publicado en el Anuario de CIFESA de la temporada 1935-1936.

En cualquier caso, lo cierto es que, por mucho que Renau renegara de esta vertiente, su mayor contribución a la industria-arte cinematográfico (elementos difícilmente divisibles dentro de este enfoque) fue en el cartelismo. Y es que, como veremos en más pintores, el sustento económico durante el exilio venía más por adaptarse a los cánones comerciales que a

los estéticos. Cuando arriba a Nueva York (después de su paso por Argèles-sur-Mer) rechaza la oferta de ocuparse de los diseños de la discográfica RCA Víctor. Sin embargo, al poco de pisar México con su familia acepta trazar los cromos y calendarios para el también español Miguel Galas, así como las gráficas publicitarias de *En un burro tres burros* (José Benavides Jr., 1939). Con esto último dio pie a una duradera amistad con Jesús Grovas, que lo llevaría a firmar un contrato de exclusividad con Producciones Grovas en 1946. Como decíamos, para su autor, este tipo de funciones fueron meramente nutritivas y no se correspondían con sus intereses políticos o creativos, aplicando unas metodologías comunes a gran parte de su obra basadas, principalmente, en resaltar fotografías de la película en base al *star system* instaurado. Esta faceta como realizador de afiches ha sido bien analizada por su sobrino en *Josep Renau. Carteles de cine mexicano* (Renau García, 2014), que hace un repaso por las técnicas utilizadas, la innovación que supuso la introducción del aerógrafo y el fotomontaje, las relaciones comerciales que consolidó con las productoras, etc. No obstante, consideramos que, por la naturaleza de nuestro trabajo, el aspecto más interesante es el que entronca con el ordenamiento de su empresa, pues es ahí donde se inició la actividad de otros tantos.

En 1950 abre sus puertas en Coyoacán el taller Estudio Imagen-Publicidad Plástica, que vincularía su actividad a las compañías más importantes del país: CLASA, Grovas, Zacarías, Mier y Books, etc. (Agrasánchez Jr, 2009). No solo se encargaron de los carteles, sino todos los materiales promocionales, como cartones para las salas, fotomontajes para las revistas especializadas o los *stills* y *press book*. En cuanto a su organización, una persona imprescindible fue Manuela Ballester, esposa del valenciano, igualmente formada en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. En la actualidad, siguiendo la dirección de los estudios de género, se ha rescatado gran parte de su producción, catalogándola como una igual dentro de la empresa familiar, abandonando esa visión que la situaba como una mera colaboradora. De hecho, sabemos que casi toda la tipografía vino de su mano. Además, sus diarios, recientemente editados por Carmen Gaitán (Ballester, 2022), se erigen como una obra imprescindible para entender esta actividad que, al fin y al cabo, es la única que atravesó toda la vida de su marido. Pero no solo ella, también sus hermanas Rosa y Josefina Ballester trabajaron aquí; en otras investigaciones nominan como colaboradores ocasionales a Jordi Ballester (sobrino de los propietarios y conocido miembro del colectivo pictórico Equipo Realidad), Ramón Puyol, Antonio de la Serna o Vicente Rojo (Uribe Solórzano, 2020: 253); y, aunque no continuó en el mundo del diseño, tampoco podemos olvidar a Ruy Renau, el primogénito del matrimonio, que firmó algún rótulo en solitario mientras su padre estaba en Europa (C. Renau, comunicación personal, 6 de septiembre de 2024). Dentro de este mismo seno familiar se encuentra el hermano Juanino Renau, con una trayectoria menos valorada y recuperada, aunque bastante considerable en lo cuantitativo. Él buscó refugio en Bogotá en un primer momento, hasta que, tras sus quejas por la falta de empleo, Josep lo convenció para ir a México y apuntarse a la bonanza económica de la Época de Oro. Aunque en lo plástico se vio, en cierta medida, eclipsado por su pariente, sí se le ha reconocido en numerosas ocasiones su contribución teórica. A colación de lo anterior, él fue una figura de gran importancia para la expansión de la brocha de aire (que se considera una de las principales innovaciones técnicas llevadas por Josep Renau a México) con su manual *Técnica aerográfica* (J. Renau, 1946), publicado dos años después de su arribo al país. Su actividad artística transcurría en un taller propio, aunque recurrió a Estudio Imagen en momentos concretos. Entre las pocas fuentes literarias contemporáneas a él está la de Otaola (1952), que lo presenta como un artesano insaciable, algo fácilmente comprobable en términos numéricos. Poco antes de volver a España, en 1957, junto a su compañera (la pintora Elisa Piqueras) y su hijo, escribió unas memorias, *Pasos y sombras. Autopsia* (J. Renau, 1953), atendidas por Martínez Montón (2011).

Para cerrar con esta nómina que gira en torno al valenciano y su empresa de forma directa, tenemos a Carlos Vega o Carlos de la Vega, según la bibliografía consultada.¹ A las dudas

¹ Dentro de la bibliografía sobre la cartelística cinematográfica mexicana son numerosas las alusiones a Carlos Vega o Carlos de la Vega. Nunca aparecen de forma conjunta, por lo que llegamos a la conclusión de que se trata de la misma persona. En este sentido, encontramos la duplicidad incluso en una misma obra, como cuando Bartra utiliza una forma para referenciarlo dentro del texto y otra para reflejar su autoría en las figuras (Bartra, 2010).

sobre su nombre, debemos añadir las que están en torno a su nacionalidad, pues unas veces se le atribuye la consideración de exiliado republicano (Renau García, 2014) y otras lo toman por diseñador autóctono (Bartra, 2010). Todavía sin datos objetivos, todo apunta a que sí fue español, en tanto sería raro que se le diera esta condición sin ningún tipo de justificación (sobre lo cual, no hemos tropezado con ningún precedente) y lo que nos indican las fuentes orales, como la entrevista con Carlos Renau, que dice haber manejado documentación en la que quedaba claro este aspecto. Otra de las dudas con respecto a él es en qué condición trabajó en Coyoacán, ya que hemos encontrado referencias de que llegó a ser socio de Estudio Imagen (Uribe Solórzano, 2020: 252), lo que choca con lo que aporta la citada entrevista, que proponía que, tras un cambio en la legislación en el sindicato, Josep le dio soporte administrativo para continuar con sus quehaceres (C. Renau, comunicación personal, 6 de septiembre de 2024).

2.2. OTROS CARTELISTAS SINDICADOS EN MÉXICO

En términos administrativos, en México eran varias las profesiones relacionadas con el séptimo arte las que se aglutinaban dentro de la Sección 46 del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC), entre ellas, las que nos ocupan. Un curioso volumen para el examen de esta organización en su sentido más general es la *Enciclopedia cinematográfica mexicana (1897-1955)*, que supone una fotografía de la misma en la fecha de su publicación, pues ofrece un listado completo de todos aquellos profesionales audiovisuales sindicados en ese momento, además de una buena documentación de las instituciones que los ampararon. En cuanto a aquella que nos interesa, como indica el propio monográfico, comprendía a los “redactores especializados, cartelistas, dibujantes y caricaturistas” (Eligio Portas, 1955: 995-996). Lo cierto es que este pequeño reducto estuvo marcado por una fuerte presencia republicana, sobre todo en lo referente a cartelistas y críticos, aunque situamos a otros como al mencionado Otaola, que se dedicaba a distintos aspectos de la publicidad. De los anteriormente citados, el único registrado era el propio Renau, lo que lleva a pensar, sobre Vega, que sí habría algún tipo de vínculo administrativo que le permitiera enviar sus carteles bajo este marco empresarial. En relación con Juanino, son varios los motivos por los que podría haber quedado fuera, incluso podría deberse a un error. En cualquier caso, sabemos Francisco Rivero Gil, Germán Horacio, Ernesto Guasp y Ramón Peinador diseñaron afiches durante la Época de Oro, según consta en este listado sindical.

Con todo, merece la pena hacer un pequeño inciso destinado a José Espert Arcos, que queda excluido de la nómina por su muerte prematura, en 1950, con cuarenta y cuatro años de edad. De sus intromisiones en la publicidad española solo se han analizado los fotomontajes que proyectó para la revista *Obras*, convirtiéndolo en uno de los pioneros de esta técnica, junto a Renau (Egaña Casariego, 2019). Ya se dedicó al cartelismo en España, lo que le valió un galardón en el concurso de Carteles del Círculo de Bellas Artes, además de hacer diseños para la II República. En su exilio mexicano firmó un contrato con Filmex, donde se encargó de, aproximadamente, el 60% de los reclamos comerciales (Bartra, 2010: 128). En algunos trabajos se le ha achacado a él la innovación del aerógrafo, aunque esta teoría ya ha sido desechada (Renau García, 2014: 63-76). Espert fue una de las figuras más interesantes del momento, con una visibilidad nacional y que apuntaba hacia una prolífica carrera que no llegó a desarrollarse por fallecer de forma temprana.

El viñetista alcireño Ernest Guasp llegó a Veracruz en 1941 y rápidamente pasó a realizar bocetos para varias publicaciones. Se tiene conocimiento de sus aportaciones a la industria cinematográfica nacional al año siguiente, con la publicidad de películas como *Los tres mosqueteros* (Miguel M. Delgado, 1942), aunque en la retrospectiva conmemorativa de su ciudad natal se marca como fecha de inicio de esta actividad el año 1944, en el que vemos cómo crecen considerablemente estos encargos (*Ernest Guasp (1901-1984). Cent anys en la memòria*, 2001). Volviendo a experiencias anteriores, su hijo da buena cuenta de las malas experiencias que tuvo con las agencias, que esperaban un tipo de resultados diferente, y no la preeminencia del dibujo, la caricatura y el cubismo, en contrapartida a un mayor academicismo o realismo. Cerrando con más colaboraciones en el medio, hizo de periodista en *Noticieros EMA* y visitó *Duelo de dibujantes*, un programa televisivo (Agustí, 2021).

Otro caricaturista con un estilo muy propio y activo en el sindicato fue Francisco Rivero Gil, discípulo de Luis Bagaría (dibujante y humorista gráfico que también huyó durante la

Guerra Civil), que tuvo una medida repercusión antes del destierro con la serie “Los otros”, que en 1930 apareció entre las páginas de *Estampa*. En su caso, la llegada a México fue bastante más tumultuosa, pues pasa cerca de un año en los campos de concentración galos, más tarde llega con su esposa a Santo Domingo, de ahí se traslada a Bogotá en 1943 y, al año siguiente, es cuando arriba al Distrito Federal. Dentro de la vida cultural del exilio se involucró en la fundación del Ateneo Español de México (para el que concibió el logotipo, vigente a día de hoy), dibujó para la importante editorial Aquelarre (vinculada a la España peregrina) y fue un asiduo de la tertulia homónima (donde asistieron algunos de los mencionados más arriba, como Ernesto Guasp y Juanino Renau).² Por ello, es nuevamente Otaola (que, además, compartía con este santanderino la compañía de publicidad), quien nos da un acercamiento a su figura. Y, en este sentido, sorprende la forma en la que se le presenta: como una persona sumamente pesimista a pesar de dedicarse al mundo del humor (Otaola, 1952). Creó una treintena de rótulos para las salas de proyección mexicanas, pero fue más prolífico dentro de la prensa, publicando su obra en lugares como *Mañana*, *El Nacional*, *Novedades*, *Excelsior* y *Las Españas* (revista editada dentro de la red del exilio);³ además, es autor de unas pinturas murales en *La gran tasca* y *La venta de los títeres* (Bartra, 2010: 122-124). Del mismo modo, se ocupó de algunos diseños para *Talentódromo*, un espacio televisivo de la joven televisión azteca (Sánchez González, 2017). En la historiografía española ha sido un gran desconocido, hasta que en 1999 el Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander organiza una curaduría monográfica (Carretero Rebés, 1999). Otras investigaciones de su legado se han centrado en el arte de masas de la Guerra Civil, excluyendo la obra de la temática que atendemos aquí (Southard, 2011, 2012).

Tampoco ha sido estudiada la faceta cinematográfica del afiliado Germán Horacio que, como Renau, fue sorprendido por el conflicto mientras estaba construyendo un estilo litográfico propio. Este gijonés obtuvo varios premios en cartelismo y una copiosa creación dentro de la propaganda de la Guerra Civil. Tras pasar por Saint-Cyprien consigue plaza en el *Sinaia* (dentro de las actividades culturales del buque, fue un activo dibujante) y llega a Veracruz, donde se encuentra con su familia al poco tiempo y reinicia su carrera como diseñador publicitario. Pese al desconocimiento que hay de sus encargos para cine, podríamos subrayar el de *Sonatas* (1959), en tanto supuso un verdadero y malogrado acercamiento de Juan Antonio Bardem al contexto mexicano, donde había creado unas grandes expectativas dentro de los críticos exiliados (Robles y Crabiffosse, 2006).

El madrileño Ramón Peinador Checa fue amigo del anterior y, sobre todo, de José Espert, del que fue socio (también se contempla una fugaz participación de Máximo Viejo Santamarta en la empresa) y con quien se relacionó hasta que falleció (Fernández, 2015: 81). Nacido en 1887, antes de abandonar Europa siguió las corrientes bohemias por Italia, Alemania y, especialmente, Francia, donde proyectó en los años veinte algún afiche de forma esporádica. Entre las disciplinas que practica se encuentran la caricatura, diseño de interiores y pintura, formando parte gracias a la última de la Unión de Dibujantes Españoles, asociación en la que establece las amistades anteriormente señaladas. Su carnet de la sección 46 tuvo carácter de administrado, lo que incita a pensar que sus tareas dentro de la industria mexicana fueron intermitentes. La primera que se le conoce es cuando hizo de figurinista y publicista para el film *Cristóbal Colón* (José Díaz Morales, 1943); aunque se le atribuyen más aportaciones a este arte de masas, como las llevadas a cabo para *Una gitana en México* (José Díaz Morales, 1945), famosa película de inspiración española llamada a exaltar la fraternidad entre sendos países; o la promoción en México de *Ciudadano Kane* (Orson Welles, 1941). Lo cierto es que, pese a que parte de su producción se conserva en archivos importantes como el Atrasánchez Film Archive o la Fundación Gladys Palmera (*Carteles de Ramón Peinador Checa*, s. f.), su memoria no fue recuperada hasta hace muy poco por Xóchitl Fernández (2015), con un monográfico, por otra parte, bastante difícil de localizar.

² Diversos personajes vinculados al cine que frecuentaron este entorno, además del mismo Otaola, fueron Francisco Pina, Carlos Velo y José de la Colina, entre otros.

³ Su aportación a la viñeta colombiana también ha sido abordada en (Toro Aguilar, 2024).

2.3. EL CARTEL CINEMATográfico EN OTRAS GEOGRAFÍAS: LOS EXILIADOS EN CUBA

La creación de carteles para la industria del cine fue bastante menos prolífica fuera de México. De hecho, como casos reseñables solo hemos tropezado con los hispano-cubanos Rafael Morante y Eduardo Muñoz Bachs que, según Miguel Cabañas: “no dudaron en apoyar con su creatividad el proceso revolucionario y que vieron en la fuerza comunicativa de los nuevos medios de masas una oportunidad para educar y acercar el arte a la calle” (2014). En consecuencia, nos preguntamos cuáles son los motivos de esta falta de cartelistas en el resto de los países de acogida. Debemos recordar que ninguno de los artistas anteriores se mostró como un gran seguidor del género, sino que más bien vino impuesto por razones económicas y, es ahí donde vemos una posible respuesta. Es decir, que la poca presencia de este tipo de diseño gráfico en otras geografías se deba a que no se dieron ahí las condiciones materiales (ni tampoco de necesidad) para que se desarrollara tal desempeño. Así, encontramos también algunos ejemplos de trayectorias truncadas por la guerra, como la de Manuel Alfonso Ortells, que antes de abandonar el país era aprendiz de litografía y hacía encargos para el cine. Después de luchar en la columna Durruti se trasladó a Francia, para hacer lo propio en la línea Maginot, lo que le valió un periodo en Mauthausen. A la conclusión de la II Guerra Mundial se instaló cerca de Burdeos, sin que nos conste ningún tipo de dedicación al tema que nos ocupa (Molins Pavía, 2014: 504).

En 1941 pisó La Habana Rafael Morante, un joven madrileño criado en Almería. Llega a graduarse en 1949 en comercio, título que le sirvió trabajar durante algunos años en la Compañía Nacional de Alimentos, institución en la que se comienza a relacionar con la promoción de productos. Finalmente, decide formarse en este ámbito en la Escuela de Publicidad y viaja a Estados Unidos para colaborar con la marca Avon. Durante este viaje conoce a Ben Shahn, otro diseñador que marcará toda su carrera. En la década de los cincuenta encamina su actividad hacia el telón de plata y hace carteles para empresas distribuidoras mexicanas y argentinas, además de para la Organización Técnica Publicitaria Latinoamericana. Con Fidel en el gobierno hizo propaganda de varios organismos nacionales, incluyendo el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), que cuenta con sus servicios entre 1961 y 1964. Durante este trienio realizó una cantidad de afiches considerable, pero no se dedicó únicamente a ello, pues también nos consta la elaboración de programas de mano, créditos de films, folletos e, incluso, la edición de varios números de *Cine Cubano*. Su última etapa transcurrió como profesor del Instituto Superior de Diseño Industrial, hasta que muere en la capital cubana en 2022, con numerosos reconocimientos a su espalda (Morante, 2000).

Mucho más prolongada fue la labor fílmica de Eduardo Muñoz Bachs que, tras pasar por Francia y la República Dominicana llega, junto a sus familiares, a la ciudad de Camagüey. Lo cierto es que, aunque este valenciano tuvo unas claras influencias del anterior, hablamos de un estilo propio muy pronunciado. Tuvo una habilidad autodidáctica innata, lo que hace que sin haber concluido ninguna formación su padre pudiera conseguir que entrara con él en la emisora CMQ Televisión en el año 1952, lugar en que se desempeñaría como aprendiz. Más tarde se le encargan algunos de los libretos del Departamento de Dibujos Animados Comercial de la Agencia Siboney, con un devenir que llega a sorprender a quienes más tarde crearían el Departamento de Animación del ICAIC, que es donde termina por dirigir parte de su creación. En lo que a carteles se refiere, destaca ahí desde que diseña la promoción del primer largometraje del recién iniciado instituto, *Historias de la Revolución* (Tomás Gutiérrez Alea, 1960) (*Cartel cubano de cine*, 1974). Continuó en la institución en el departamento a cargo de la publicidad, ahí coincidió con Morante y creó cerca de dos mil piezas. Fue uno de los iniciadores de una línea basada en el realismo mágico en esta disciplina, dando pie a un estilo caracterizado por el predominio del dibujo, uso de colores planos, fuerte simbolismo y la interferencia de las vanguardias más amargas. Destaca de una forma muy especial lo hecho para *En el balcón vacío* (Jomí García Ascot, 1961), única película gestada por, para y sobre exiliados (Rodríguez Rodríguez y Letamendi, 2011), que surgió durante el periplo cubano de su director (FIG. 2).

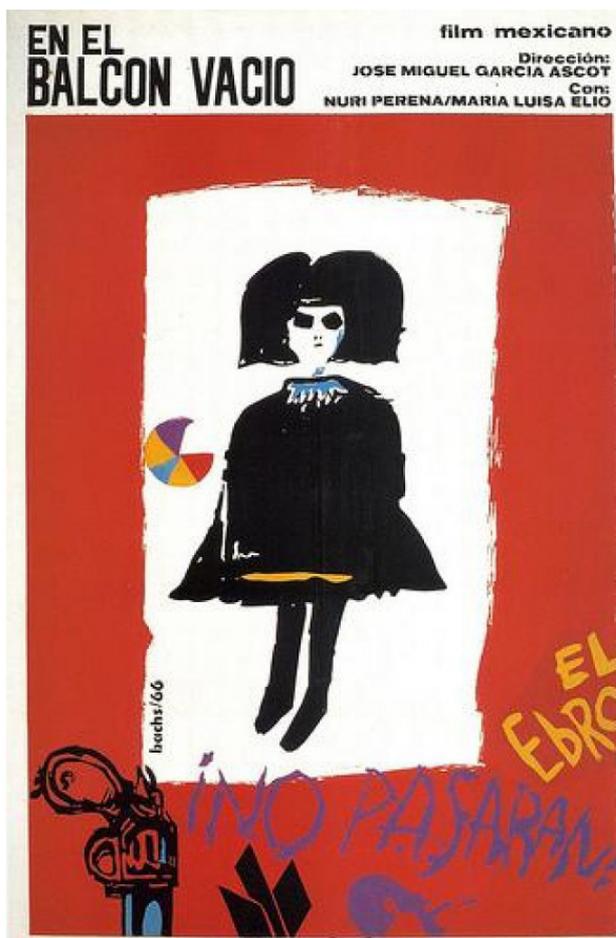


Figura 2. Cartel de *En el balcón vacío* (Jomí García Ascot, 1961) diseñado por Eduardo Muñoz Bachs.

3. ESCENÓGRAFOS

3.1. LA TRÍADA DE REPUBLICANOS PARA EL CINE MEXICANO: VICENTE PETIT, MANUEL FONTANALS Y FRANCISCO MARCO CHILLET

Lo cierto es que hablar de escenografía para cine en el exilio republicano, es hacerlo de la tríada conformada por Vicente Petit, Manuel Fontanals y Francisco Marco Chillet. Ya comentaba esto Gubern en su monográfico y recordaba que todos habían ganado uno de los premios Ariel a mejor escenografía (1976). Además, los tres aparecen en la sección de escenógrafos del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) (en el caso de Petit, como profesional fallecido), que los habilitaba para la realización de largometrajes. No obstante, como señalábamos en los epígrafes introductorios, este bosquejo busca el ofrecer una visión integral de la cuestión, en detrimento de una perspectiva basada en lo personal, sobre todo, cuando ya circulan algunas obras de referencia al respecto, a las que nos remitimos para un mayor conocimiento sobre este asunto. Todavía así, no podemos dejar de obviar la falta de estudios de este oficio en su aplicación al audiovisual, mientras que sí ha sido un tema recurrente en lo teatral.

El primer artista en abrirse camino en la boyante industria mexicana fue Vicente Petit Alandi, nacido en Valencia en 1893. Se forma en la Academia de Bellas Artes San Carlos de su ciudad, en la L'Univeristé Paris-Sorbonne de París y ha sido investigado, casi exclusivamente, por Lozano (2014). De antes de su paso por el campo de concentración de Barcarès y su viaje trasatlántico en el *Sinaia* se le conocen muestras de decoración, como las del Museo de Reproducciones en 1922 o la de la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París, celebrada tres años más tarde. Su trayectoria cinematográfica también arranca antes de la guerra, durante la filmación de *Rosario la cortijera* (León Artola, 1935), que lo lleva a relaciones laborales posteriores con Cinematografía Española y Americana y Orphea Film S.A. Durante el conflicto fue un miembro de Izquierda Republicana, de la Unión General de Trabajadores y colaboró con la sección fílmica de la Subsecretaría de Propaganda en cintas tan emblemá-

ticas como *La sierra de Teruel* (André Malraux, 1938). Ya en tierras mexicanas lo encontramos en los créditos de *Las aventuras de Cucuruchito y Pinocho* (Carlos Véjar Jr., 1942), iniciando una carrera que le valdría un listado de veintiséis películas (Petit, s. f.), en el que, sin duda, destaca *La barraca* (1945). Fue el primer largometraje de Roberto Gavaldón en solitario y un gran hito dentro de la historia del cine mexicano, pero con una incidencia muy particular dentro de la España peregrina, pues vino a ser una suerte de reafirmación cultural de ella ante el mundo. Esta adaptación de Blasco Ibáñez narra la historia de Batiste y su familia, que al llegar honradamente a un pueblo de la huerta valenciana encuentran serias dificultades para su integración por culpa de la tradición y la intolerancia. En cuanto a la idiosincrasia republicana, los polos morales representados fueron fácilmente adscribibles a su coyuntura, pero también hay que atender a las características del elenco: con casi todos los actores de origen español; intervención de la hija del autor, Libertad Blasco Ibáñez, en la redacción (junto a Paulino Masip, Abel Velilla Sarasola o Tito Davinson); y otros tantos oficios desempeñados por exiliados, como la escenografía, a cargo del propio Petit (con ayuda de Francisco Marco Chillet) (Fiesco Trejo, 2017). La repercusión no fue poca: ganó el primer premio Ariel dentro de la terna escenográfica (y diez de los dieciocho totales que se repartían ese año), llegó a proyectarse en España durante el franquismo en el I Congreso Cinematográfico Hispanoamericano de Madrid (Peralta Gilabert, 1999) y, según Gubern, se hicieron copias en valenciano (1976: 15).

Continuando con la capital del Turia, ahí nació en 1903 Francisco Marco Chillet, que frecuentó la Escuela de San Carlos desde joven, una formación que compartió con la militar, en la que llegó al cargo de alférez y con la que visitó lugares como Toledo, Madrid, Cartagena o País Vasco. Tras los campos franceses aborda en el *Cuba*, que lo llevó a la República Dominicana, desde donde consiguió pasar a México. Ahí volvió al mundo artístico y fue maestro y director de la Academia de Pintura que organizaba por aquel entonces el Centro Vasco e ilustra algunas publicaciones periódicas de su país de acogida. Su debut como asistente de escenografía en *La barraca* lo lleva a entrar en la Academia Cinematográfica de México. Entre su filmografía, que cuenta con ciento cincuenta y nueve títulos mexicanos, se incluye *En la palma de tu mano* (Roberto Gavaldón, 1951), que le mereció un premio Ariel en la disciplina que nos ocupa (Chillet, s. f.). Otra vez, es Lozano quien se ha centrado en su memoria (2022), aunque parece que también se ha estado intentando situar su figura dentro de los círculos masónicos, sin que haya trascendido un análisis iconográfico al respecto (“Memoria Histórica de Altuna n° 15. Francisco Marco Chillet”, 2015).

Para concluir, el más prolífico de toda la tríada fue Manuel Fontanals. En su caso, a su legado “revolucionario” se le añade que fue considerado como un maestro para varias de las generaciones posteriores. Su formación y trayectoria como decorador sí ha sido ampliamente atendida, por lo que intentaremos únicamente aludir a las obras de referencia, a los datos más relevantes o a aquellos en los que exista alguna discrepancia bibliográfica. Antes del exilio ya fungió como diseñador de interiores con personalidades tan importantes como Gregorio Martínez Sierra y Federico García Lorca. Según el excelente monográfico de Rosa Peralta (2007), durante la República se da su primer encargo cinematográfico para *Bohemios* (Francisco Elías, 1936), aunque otros señalan algunas incursiones anteriores, como el diseño de vestuario de *Le criminal* (Alexandre Ryder, 1926) (Agrasánchez Jr y Fernández, 2014) o la participación en *Doce hombres y una mujer* (Fernando Delgado, 1934) y *El paraíso recobrado* (Xavier Güel, 1935) (Vega Alfaro, 2014). Por su parte, la contienda lo sorprendió en una gira teatral en América, lo que lo empujó a aprovechar una de las pausas entre 1937 y 1938 (dependiendo de la biografía consultada) para emplearse en *María* (Eduardo Urueta, 1938), causando unas muy buenas sensaciones entre Gilberto Martínez Solares y Gabriel Figueroa que, conocedores de la bonanza económica a la que se acercaba la industria, lo persuadieron para que se afanzara definitivamente en México. Como con Petit, se proyectó una cinta suya en el I Congreso Cinematográfico Hispanoamericano.

Se ha establecido un primer periodo desde esta *opera prima* al rodaje de *Bugambilia* (Emilio Fernández, 1944), marcada por una fuerte carga de trabajo y la colaboración con los directores más importantes del país. Sin embargo, nunca cooperó con Luis Buñuel, aunque se sabe que se conocieron personalmente, lo que incita a suponer una posible enemistad entre ellos (Peralta Gilabert, 2007). Desde este momento hasta su muerte, en 1972, todavía en México, fueron muchos los cambios que atravesaron la producción nacional, lo que impide

que podamos hacer un examen exhaustivo de su filmografía, de doscientos sesenta y tres escenarios. A pesar de ello, sí nos permitimos mencionar algunos momentos clave como: la relación con sus paisanos con la malograda *Pedro Páramo* (Carlos Velo, 1967) y *Mecánica Nacional* (Luis Alcoriza, 1971); la inspiración española de algunos títulos relevantes del tipo *¿Quién te quiere a ti?* (Rolando Aguilar, 1942), *Pepita Jiménez* (Emilio Fernández, 1946) (con Rosita Díaz Gimeno, imagen icónica del *star system* republicano) y *El último amor de Goya* (Jaime Salvador, 1946); o sus producciones para la nueva ola de directores mexicanos de los sesenta y la creación de paisajes eclécticos para un nuevo cine de terror (Vázquez Mantecón, 2014). Por último, un apartado especial merece la conocida película *El castillo de la pureza* (1972), de Arturo Ripstein, que ya había intentado incluir al catalán en su nómina de trabajadores en anteriores ocasiones (Lara Chávez, 2014). Este encargo le permitió, tras una etapa marcada por el desencanto, “la oportunidad de poder retirarse con dignidad”, como le reconoció al mismo realizador (Ripstein, 2014). Así, Fontanals puso punto y final a una de las carreras más importantes y galardonadas de la escenografía mexicana, considerándose el maestro de algunos tan relevantes como Jesús Bracho, Xavier Torres Torija y Xavier Rodríguez (Lozano, 2020).

3.2. ESCENÓGRAFOS CATALANES EN EL EXILIO MEXICANO: LOS HERMANOS ARTÍS-GENER

Otro binomio de escenógrafos, más difícil de insertar dentro de la historia del cine mexicano, son los dos hermanos Avel·lí Artís-Gener e Arcadi Artís-Gener. El primero de ellos, que portó el pseudónimo de *Tísner*, fue el más prolífico y polifacético. Llegó a Veracruz a en el *Ipanema* poco antes de alcanzar la treintena y permaneció en territorio nacional hasta 1965, desempeñando una amplia actividad en muchas disciplinas, entre las que sobresalieron la edición de revistas catalanas y, por la naturaleza de nuestro trabajo, la propia escenografía, además de la literaria. Es precisamente en los escritos del barcelonés donde encontramos la principal fuente para su estudio, como en sus monumentales memorias, *Viure i veure*, donde dedica el tercer tomo a sus cargos en la industria fílmica (Artís-Gener, 1991); y *La escenografía en el teatro y el cine*, el primer manual de esta temática escrito en español que, aunque dividido en las dos partes que señala el mismo título, por la extensión de cada una, da buena cuenta de que el autor prefería las tablas a los sets de rodaje (FIG. 3). De este volumen, en su aplicación cinematográfica, destaca por la claridad de la jerarquía en el reparto de funciones y contar con numerosas fotografías (especialmente de Carlos Toussaint, aunque documenta en menor medida a Fontanals, Xavier Torres Torija y Kinf Vidor). Entre sus líneas localizamos una reflexión que, como pretendemos aquí, estrecha el espacio entre esta práctica y lo más puro del arte: “Los grandes maestros de la escenografía fueron también profundos conocedores del arte. La especialidad exige estudio. De todo: de arquitectura, de pintura, de estética, de perspectiva, de geometría... Sería una lista interminable. Este es su mayor aliciente, su razón de ser” (Artís-Gener, 1947: 143).

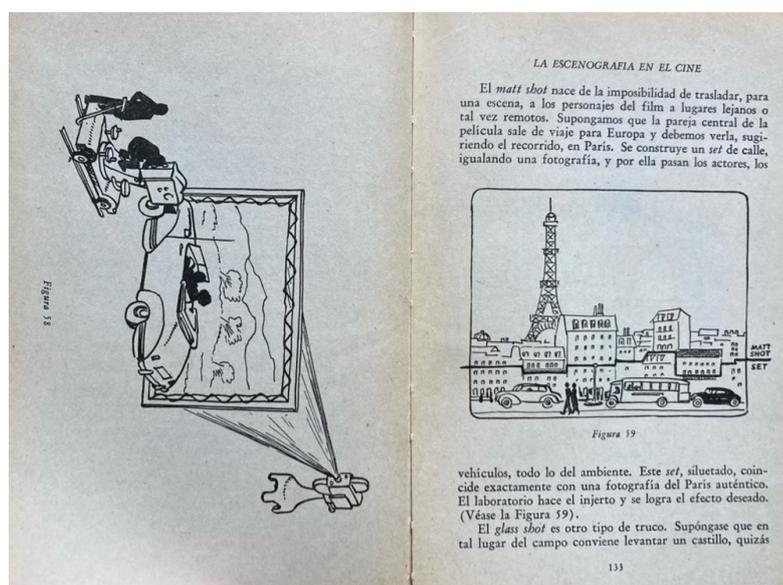


Figura 3. Diseños de Tísner dentro de su libro *La escenografía en el teatro y el cine*

Hasta la fecha, el autor que más se ha centrado en él desde la historia del cine ha sido Ángel Miquel (Miquel, 2024a). La primera vez que se emplea como escenógrafo en teatro fue en 1942, junto al famoso Luis Moya, que es quien lo introduce en el STPC como ayudante, con la promesa de que ocuparía el primer puesto que quedara desierto entre los titulares. *Tísner* aguantó ahí seis años, aunque por lo secundario del cargo solo está en los créditos de *La hija del payaso* (Joselito Rodríguez, 1945) y dos películas dirigidas por otro refugiado, Miguel Morayta, en 1947, *El secreto de Juan Palomo* y *Écija*. A la muerte de Vicente Petit quedó liberada una de las plazas de escenógrafo principal, pero la cogió Marco Chillet, ya que era mayor que él, continuando así con una política sindical que restringía el acceso de los más jóvenes a cargos importantes. Esa desilusión hizo que abandonara la institución, por lo que al mismo tiempo rechazaba la posibilidad de participar en largometrajes, que eran competencia exclusiva de la misma. Pasó a entrar en las líneas del STIC, que gestionaba los corto y medimetrajes, donde lo esperaron con una gran carga de trabajo, que desarrolló, entre tantos lugares, en los conocidos Estudios América.⁴ Antes de su vuelta a Cataluña, en el año 1965, hizo varias contribuciones al cine fuera de la ambientación, como la técnica de animación de “marionetas planas”; algunos cortometrajes como director, entre los que figura el animado *La sabiduría maya* (1964), que fue proyectado en el Museo Nacional de Antropología; o la interpretación y guion de *Robachicos*, un corto no profesional donde su cuñado, Pere Calders, fungió como realizador (Miquel, 2024b).

Recuperando esa filmografía del STIC, en sus memorias *Tísner* comenta cómo, ante tantos encargos, consiguió que su hermano Arcadi entrara en la organización. Terminaron siendo las dos únicas personas que se responsabilizaron de esta tarea y, con la aparición de los films televisivos, también se multiplicó la faena, lo que llevó a que fuera el principal sustento de Arcadi, que se mantuvo hasta los años setenta (Romaguera i Ramió, 2001). Su carrera está bastante menos documentada, lo cual no es extraño en este oficio. Del mismo modo, hemos visto algunas ocasiones en las que un Toni Sbert (entendemos que el director y guionista) ha sido incluido en la nómina de escenógrafos, aunque no hayamos encontrado que apareciera con este cargo en los créditos de ningún film (Lozano, 2020).⁵

3.3. ESCENOGRAFÍA PARA CINE EN EL CONO SUR

Algo comparable a lo que supuso *La barraca* al contexto mexicano lo ocasionó *La dama duende* (Luis Saslavsky, 1945) dentro de las fronteras argentinas. En cuanto a los puntos en común con su homóloga azteca: partió de una obra literaria española, en este caso de Calderón de la Barca; en el proceso de adaptación del guion localizamos grandes escritores *transferrados*, como fue la dupla conformada por María Teresa León y Rafael Alberti; trató los retrasos sociales ocasionados por el conservadurismo; en sus créditos hubo una amplísima presencia española; y, en definitiva se izó como un “arma cinematográfica contra franco” y elemento de reafirmación cultural. En el campo que nos interesa, el escenográfico, su diseño recayó en el exiliado Gori Muñoz y, como sucedía con algunos ejemplos en el país anterior, se pasó en el I Congreso Cinematográfico Hispanoamericano de 1948, donde el valenciano obtuvo un galardón, aunque por otra de las proyecciones de la sesión, *Dios se lo pague* (Luis César Amadori, 1948) (Peralta Gilabert, 1999). Nacido en el barrio de Benicalap, tuvo un periplo vital bastante disperso, pues se formó en las Academias de Bellas Artes de San Carlos y de San Fernando, además de visitar Francia, Holanda y Bélgica gracias a la Junta de Ampliación de Estudios. Practicó la decoración, pintura y cerámica. Sus estancias en el extranjero le permitieron conocer a Alexander Trauner, de quien se proclamó pupilo, un seguidor de la línea realista de Lazare Meerson (Lara, 1989). También influyó en él Salvador Alarma, conocido escenógrafo del Liceo Catalán al que ayuda en los años treinta. Durante la Guerra Civil trabajó disciplinas muy diversas, muchas veces vinculadas a las labores de propaganda de Renau y la dirección

4 A través de su obra *Tísner* mencionó en numerosas ocasiones el vínculo que tuvo con el que fue su país de asilo. Para una mayor atención sobre el tema consúltese (Noguer Ferrer y Guzmán Moncada, 2001).

5 Otro catalán al que se ha situado en la pantalla nacional ha sido Carles Fontserè. No es raro encontrar en varias de sus semblanzas biográficas que llegó a México invitado por Cantinflas para desarrollar escenografías teatrales y cinematográficas. Sin embargo, en el tercer volumen de sus memorias (Fontserè, 2004), donde debería de aportar información al respecto, solo se refiere a los escenarios diseñados para *Bonjour México*, revista parisina ideada por el conocido actor mexicano, representada en el teatro Iris.

de Bellas Artes, como carteles republicanos para la Guerra Civil y piezas para el pabellón de la República en la exposición de París de 1937.

Con todo este bagaje, no es raro que al poco de desembarcar en Argentina participara en *Los cuernos de Don Friolera*, representación de Valle Inclán dirigida por Paco Aguilar. Tras esto pasa rápidamente al cine y en 1941 se encarga de la escenografía de la famosa película de Gregorio Martínez Sierra, *Canción de cuna*, iniciando una prolífica trayectoria que concluye con casi doscientos títulos a sus espaldas (Pérez Perucha, 1989). En su legado sobresale la colaboración con Pierre Chenal en *Sangre negra* (1951). En relación con su país de origen, subrayamos su dilatado trato con los Estudios San Miguel, propiedad de Miguel Machinandiarena, oriundo de Navarra. Ahí cooperó con grandes del audiovisual español como Juan Antonio Bardem, José Luis García Berlanga o Mario Camus (Peralta Gilabert, 1989). Asimismo, tiene un apartado propio dentro de la historia del cine argentino por motivar una renovación plástica y modelos de producción-filmación más prácticos, eficaces y con capacidad de aprovechar los recursos prefílmicos.

Volviendo a las investigaciones dedicadas a la memoria histórica, entre las que nos insertamos, podemos afirmar que Gori Muñoz ha sido de los que ha gozado de una mayor puesta en valor. Después de morir en Buenos Aires en 1978 su archivo fue donado a Filmoteca de Valencia, lo que valió la aparición de los primeros artículos científicos sobre él en *Archivos de la Filmoteca*, citados aquí. Su biógrafa, Rosa Peralta, redactó su monográfico y diferentes textos sobre él (2002) e igualmente, junto a sus hijas, ha apoyado en la salida de un espacio web para rendirle homenaje (Peralta Gilabert et al., s. f.) y en la publicación de sus memorias póstumas, *Ni en cap mapa, ni en cap historia* (Muñoz Montoro, 2007).

No podemos cerrar este epígrafe sin tratar brevemente al santanderino Santiago Ontañón, hermano de la montadora Sara Ontañón y muy cercano a La Barraca y la Generación del 27. Aunque viajó por varios países hispanoamericanos y su filmografía se adhiere principalmente a los estudios españoles, su exilio estuvo directamente marcado por la diplomacia chilena. De hecho, gracias a sus amistades quedó refugiado en esa embajada al final de la contienda, hasta que en 1941 pasó a Río de Janeiro en el *Siqueira Campos* y, posteriormente, a Santiago de Chile, donde lo esperaban varios de los compatriotas que habían embarcado en el *Winnipeg*. Ahí se reencontró con Margarita Xirgu, con quien emprendió varias giras teatrales por el continente. Durante este periplo, en Perú le ofrecen la cátedra de escenografía de la Universidad de San Marcos y la dirección artística de la compañía del Teatro Nacional, por lo que se queda en Lima hasta que decide volver a España (Ontañón, 1998). Fue muy prolífico y polivalente en todos los sentidos, en el plástico y en el cinematográfico, ya que figuró como escenógrafo, intérprete, director, guionista y diseñador de vestuario. A día de hoy carecemos de un análisis de su trayectoria fílmica, que sabemos que comenzó durante la II República, con proyectos como la decoración de *La travesía molinera* (Harry d'Abbadie d'Arrast, 1934) y la dirección de *Los claveles* (Santiago Ontañón, 1936), *Por un perro chico, una mujer* (Santiago Ontañón y Ricardo Soriano, 1934) (según figura en "Ficha IMDb Santiago Ontañón", 2024) o la inconclusa *¡Caín!* (López Sobrado, 1992). Hay pocos registros de lo creado dentro del exilio americano, pues casi todo fue concebido para el teatro, aunque sí se recuerda que en Perú estuvo en tres grandes documentales, sin que haya trascendido el cargo que ocupó: *El algodón*, *El azúcar* y *El caucho*, no conservados; también dirigió el corto de no ficción *Lima, ciudad de los virreyes* (1950); e hizo de guionista en el largometraje *Una apuesta de Satanás*. Así, ante una carrera tan polifacética y la falta de datos, se nos hace difícil asegurar qué papel jugó en cada cinta. Lo cierto es que su vertiente como creador de escenarios, tal y como muestra su ficha en IMDb, se vino a propulsar una vez volvió a España a finales de los cincuenta, cuando aparece como decorador, director de arte y diseño de producción en casi un medio centenar de películas (López Sobrado, 2022).

3.4. OTRAS GEOGRAFÍAS Y TRABAJOS EVENTUALES

Por último, existió un pequeño número de escenógrafos dispersos por otros territorios, además de momentos puntuales en los que los artistas participaron en rodajes de forma eventual. Por ejemplo, en el contexto cubano, el caricaturista autodidacta exiliado José Luis Posada hizo escenografías para teatro, cine y televisión, a pesar de que su sustento más importante fueron las

ilustraciones de libros y revistas (Rodríguez Rodríguez y Letamendi, 2011). En cuanto a la URSS, fue bien conocida la labor realizada por Alberto Sánchez en la celebrada adaptación de *Don Quijote* (1957) del director Grigori Kozintsev, que recibió muy buena crítica dentro de este clima cultural. También en el país soviético se refugió José Sancha, que llegó a trabajar para la KGB. Tras un periplo que incluye México, Inglaterra, la República Democrática Alemana y Bulgaria, donde nos constan varias apariciones en el diseño de producción (“Ficha IMDb José Sancha”, 2024), vuelve a España para dedicarse exclusivamente a la pintura de caballete. Desde Francia, a la esfera de los premios internacionales llegó Antoni Clavé con su nominación a mejor vestuario y escenografía en los Oscar gracias a *El fabuloso Andersen* (Charles Vidor, 1953), aunque sabemos que desempeñó sendas funciones en más films (“Ficha IMDb Toni Clavé, 2024”). Siguiendo este ejemplo, aunque en Hollywood y Latinoamérica (mayormente, en México), se adscriben a Josep Bartolí varios escenarios y diseños de vestuario (Romaguera i Ramió, 2001).

Sin embargo, nuevamente, el ámbito mexicano es el más prolífico e investigado. En este sentido, dentro de las relaciones esporádicas entre pintores y cine durante la diáspora republicana conocemos algunas piezas de Ramón Gaya, aunque no tengamos constancia de que este mencionara nunca este tipo de encargos. Así, se sabe que se empleó para Films Mundiales, posiblemente gracias a Xavier Villaurrutia (Lozano, 2024a) y que elaboró parte de la publicidad e ilustraciones que introducían *La guerra de los pasteles* (Emilio Gómez Muriel, 1944) (Lozano, 2024b). Más tarde realizaría los retratos del atrezo de *La diosa arrodillada* (Roberto Gavaldón, 1947) y los de *Un cuerpo de mujer* (Tito Davison, 1949). Más efímero fue José Bardasano, que solo pinta el retrato de Conchita Martínez expuesto en la ambientación de *La morena de mi copla* (1945, Fernando A. Rivero). Por su parte, el poco conocido José Agut sí mantuvo una relación bastante duradera con el telón de plata, donde se le señala, principalmente, como escultor y fabricante de objetos de utilaje. En una entrevista se le adscribe la creación de la nave de *800 leguas por el Amazonas* (Emilio Gómez Muriel, 1959) y, aunque no esté documentado, se sospecha que fue abundante su actividad en este tipo de empresas. Asimismo, de su mano viene el vestuario de la saga de *Caperucita* de Roberto Rodríguez (filmada entre 1959 y 1960) y, aunque no está en los títulos, algunos investigadores lo engloban en el grupo que trabajó en *Los cañones de San Sebastián* (Henri Verneuil, 1968) y en los decorados de *El escarabajo de oro* (Maurice Ronet, 1981). Al igual que Gaya, hizo algún papel interpretativo, en *Dr. Alt* (Jaime Kuri Aiza, 1982) y *El día que murió Pedro Infante* (Claudio Isaac, 1982) (Lozano, 2019). No podemos olvidar tampoco lo hecho en este sentido por Manuel Fontanals y Peinador en *Cristóbal Colón*, cinta en el que hay más exiliados, como el propio director José Díaz Morales o el compositor Rodolfo Halffter. Concluyendo esta nómina, un caso poco conocido es el del guionista Julio Alejandro que, aunque en algún artículo le han atribuido erróneamente la escenografía de *Pedro Páramo* (como hemos visto, de Fontanals), aparece en varios films de Julio Angulo como ambientador (Angulo, 1996).

Para cerrar, recientemente Elisa Lozano se ha encargado de la revisión de los diseñadores de vestuario en el cine azteca, donde ve como representante del exilio republicano a Alberto Vázquez Chardy. No obstante, en el apartado de vestuaristas se sitúan otros, como Salvador Bartolozzi, que esbozó los textiles de *Pepita Jiménez*, así como algunos nombres a los que ya hemos hecho referencia más arriba, pero que también participaron en esta actividad: Manuel Fontanals, Josep Bartolí, Francisco Marco Chillet o Ramón Peinador. Del mismo modo, en su monográfico cita a otros tantos españoles, aunque la escasez de información no permita adscribirlos directamente a la diáspora (Lozano, 2024c).

4. CONCLUSIONES

Como se ha demostrado, las tareas derivadas del mundo de la cinematografía fueron abundantes y, según la disciplina, merecieron una estimación u otra, por lo que asistimos a una gran desigualdad en la autovaloración de los artistas según la práctica que ejecutaron. Por ejemplo, queda claro que el diseño de afiches cinematográficos y las labores menores de ornamentación no fueron muy celebrados por los creadores. Fue una ocupación casi tomada por “nutritiva” de la que apenas queda constancia, a excepción del caso cubano, donde parece que este arte de masas sí ha merecido una mayor atención o, por lo menos, al tener una his-

toria más corta, sus artífices no han caído en el olvido. No sucede lo mismo con el ámbito de la decoración, que atrajo a numerosos refugiados republicanos, a destacar Manuel Fontanals, que tuvieron un recorrido ampliamente reconocido. Muy posiblemente, estas diferencias entre unos y otros, al menos en México, provengan de la misma ordenación sindical, pues mientras los escenógrafos pertenecían, en su mayoría, al STPC (lo que garantizó durante varios años un estatus y coto de mercado constantes), el resto de los profesionales se insertaban en el STIC, lo que daba buena cuenta de que su relación con el cine no era del todo directa. Llama la atención también cómo en el mundo de la ambientación ha nacido un considerable número de memorias que, a falta de un temprano estudio de esta faceta fílmica, se erigen como una de las principales fuentes para este tipo de investigaciones.

Otra de las sorpresas que trae el diseño de producción en el destierro es su amplitud en lo geográfico, atravesando un amplio abanico de países, sin que por ello podamos olvidar que varias de esas aportaciones fueran puntuales. Aunque en términos numéricos la Época de Oro convirtió a México en un país referente, no es baladí lo acontecido en el Cono Sur, donde Gori Muñoz dejó un legado que no ha pasado desapercibido. De igual manera, en esta misma materia hemos visto eventualidades repartidas por todo el globo, donde sobresale el trabajo de los exiliados para la recreación de universos fílmicos de inspiración española. También cabe preguntarse por qué en la coyuntura francesa, pese al número de pintores acogidos, no tenemos documentada la participación de estos en el séptimo arte. En este sentido, a falta de una investigación que lo sustente, lanzamos la hipótesis de que el país galo ofrecía un contexto bien diferente al del resto, con unas características que no propiciaron estas imbricaciones. Así, mientras antes hablábamos de una simbiosis entre arte e industria cinematográfica, motivada por la necesidad de sustento para unos y de trabajadores especializados para otros, Francia contaba con una larga trayectoria profesional y sindical en este terreno (con mano de obra autóctona muy cualificada), lo que, sumado a un mercado de galerías fuerte, no facilitó este tipo de interferencias entre ambos polos.

Por otro lado, una de nuestras aportaciones principales es la estructuración de esta situación, con una panorámica que presenta una idiosincrasia no exenta de complejidades de toda índole: culturales, administrativas, políticas, ideológicas, etc. Ya se ha expuesto la asociación sindical de los supuestos en los que ha sido posible y los diferentes tipos de organización humana que hemos podido conocer, a destacar el grupo de cartelistas que giró alrededor del taller de Renau de una u otra forma. No obstante, se abre una puerta que ha sido cruzada, mayormente, por Elisa Lozano, en la que se ponen encima de la mesa trabajos de muy diversa condición elaborados por *trasterrados* y destinados al rodaje o difusión de películas. En el elenco localizamos a aquellos que encontraron en la producción cinematográfica un puesto poco visible, pero con posibilidades de una dedicación continuada, como Agut, y pintores o escultores de reconocido prestigio que recurrieron al cine en momentos muy contados. Véanse las realizaciones de Renau, sobre las que él mismo aportó escasa información, o las de Gaya, que tampoco hizo alarde de los ejemplos señalados más arriba. En su caso, la relación con el cinematógrafo ni tan siquiera se cerró en lo que aquí comentamos, llegando a filmar él mismo varias imágenes familiares que serían reutilizadas, como las que dieron pie a la película de no ficción *La Serenissima* (Gonzalo Ballester, 2006), que supuso todo un juego de texturas, al utilizar materiales de diversa naturaleza conservados en el archivo del murciano (Sánchez Bernal, 2022, 2024). Todo esto nos lleva a pensar que lo aquí presentado no es más que un pequeño esbozo que se verá continuado más adelante, dando pie a un mayor conocimiento sobre nuestros autores, a la vez que se profundiza y afianza en esa misma dimensión artística del telón de plata.

5. FINANCIACIÓN

Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto de I+D+I “Puentes creativos. Desplazamientos, retornos, disidencias y adhesiones en el arte español contemporáneo” (ref. PID2022-138643NB-I00, financiado por MICIU/AEI/10.13039/501100011033/FEDER), así como al amparo de la ayuda para la formación del profesorado universitario FPU19/03451, concedida por el Ministerio de Universidades.

BIBLIOGRAFÍA

- Agrasánchez Jr, R. (2009). Carteles para el cine mexicano: La obra de los artistas españoles. En *Abismos de pasión: Una historia de las relaciones cinematográficas hispano-mexicanas*. Madrid: Filmoteca Española, 71-88.
- Agrasánchez Jr, R., y Fernández, X. (2014). Manuel Fontanals: El revolucionario de la escenografía cinematográfica. En *Manuel Fontanals. Escenógrafo del cine mexicano*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 27-64.
- Agustí, L. (2021). La obra de Ernest Guasp y el exilio mexicano. *Migraciones & Exilios: Cuadernos de la Asociación para el Estudio de los Exilios y Migraciones Ibéricos Contemporáneos*, 20, 51-74.
- Aliaga Cárceles, J.J. (2018). Félix Murcia y su faceta de historiador. En *La realidad imaginada: la dirección artística de Félix Murcia en el cine español*. Madrid: Akal, 19-26.
- Aliaga Cárceles, J.J. y Martínez Fernández, J. (2018). La materialización fílmica del periodo tardomedieval en Los señores del acero (Paul Verhoeven, 1985): dirección artística y diseño de vestuario. *BSAA Arte*, 84, 379-396.
- Angulo, J. (1996). Filmografía de Julio Angulo. *Nosferatu. Revista de cine*, 22, 110-119.
- Artís-Gener, A. (1947). *La escenografía en el teatro y el cine*. Ciudad de México: Centauro S.A.
- Artís-Gener, A. (1991). *Viure i veure* (Vol. 3). Barcelona: Editorial Pòrtic.
- Ballester, M. (2022). *Mis días en México. Diarios (1939-1953)* (C. Gaitán, Ed.). Sevilla: Renacimiento.
- Bartra, A. (2010). *Sueños de papel. El cartel cinematográfico mexicano en la época de oro*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana/Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- Cabañas Bravo, M. (2008). Las artes plásticas y el exilio republicano en México. En *Las huellas del exilio. Expresiones culturales de la España peregrina*. Madrid: Ediciones Tébar, 291-354.
- Cabañas Bravo, M. (2009). Renau y el pabellón español de 1937 en París, con Picasso y sin Dalí. En *Josep Renau (1907-1982): Compromiso y cultura*. Valencia: Universidad de Valencia, 140-170.
- Cabañas Bravo, M. (2014). Lazos y ensanches del arte español a través del exilio de 1939. El caso de Cuba. En *Las redes hispanas del arte desde 1900*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 89-106.
- Carretero Rebés, S. (1999). *Francisco Rivero Gil (1899-1972)*. Santander: Museo de Bellas Artes/Ayuntamiento de Santander.
- *Carteles de Ramón Peinador Checa*. (s. f.). [Fundación Gladys Palmera]. <https://cutt.ly/OeWP00tI>
- Chaumel Fernández, J. (2016). *Los profesionales cinematográficos republicanos exiliados en México en los años cuarenta y cincuenta*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Chillet, F. M. *Expediente E-05907*. Ciudad de México: Cineteca Nacional de México.
- Egaña Casariego, F. (2019). Vanguardia artística y publicidad comercial en la revista *Obras* (1931-1936). *Liño: Revista Anual de Historia del Arte*, 25, 63-74.
- El exilio español en el cine mexicano. (s. f.). *Centro Cultural de España en México*. <https://cutt.ly/2e1qixMB>
- Eligio Portas, R. (Ed.). (1955). *Publicistas*. En *Enciclopedia cinematográfica mexicana 1987-1955*. Ciudad de México: Publicaciones Cinematográficas, S. de R. L, 995-996.
- *Ernest Guasp (1901-1984). Cent anys en la memòria*. (2001). Ajuntament d'Alzira.
- Fernández, M.A. (2007). *Las imágenes de Carlos Velo*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Fernández, X. (2015). *Invicta luz: Ramón Peinador, artista y republicano*. Harlingen: Agrasánchez Film Archive.
- Ficha IMDb José Sancha. (2024). *Internet Movie Database*. <https://cutt.ly/IeYgG6Sx>
- Ficha IMDb Santiago Ontañón. (2024). *Internet Movie Database*. <https://cutt.ly/He9vmEJI>
- Ficha IMDb Toni Clavé. (2024). *Internet Movie Database*. <https://cutt.ly/5e2iBIIR>
- Fiesco Trejo, R. (2017). Apuntes para una historia de *La barraca*. En *La barraca de Roberto*

- Gavaldón. Ciudad de México: Filmoteca de la UNAM.
- Fontserè, C. (2004). *París, Méxic, Nova York memòries*. Barcelona: Proa.
 - Forment, A. (1997). *Josep Renau. Historia d'un fotomontador*. Valencia: Afers.
 - Forment, A. (2009). Josep Renau. Vida y obra. En *Josep Renau (1907-1982): Compromiso y cultura*. Valencia: Universidad de Valencia, 38-72.
 - Gubern, R. (1976). *Cine español en el exilio*. Barcelona: Lumen.
 - Lara Chávez, H. (2014). Fontanals y la morada del utopista. En *Manuel Fontanals. Escenógrafo del cine mexicano*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 177-188.
 - Lara, J. (1989). Gori Muñoz: Regreso del olvido. *Archivos de la Filmoteca: Revista de Estudios Históricos Sobre la Imagen*, 1, 48-53.
 - López Sobrado, E. (1992). Santiago Ontañón, un escenógrafo en el exilio. *HC Historias de Cantabria*, 2, 127-153.
 - López Sobrado, E. (2022). *Las pasiones de Santiago Ontañón*. Sevilla: Renacimiento.
 - Lozano, E. (2014). Vencido sin derrota: Vicente Petit, escenógrafo indispensable del cine mexicano. *Corre Cámara*. <https://cutt.ly/leTcxRu0>
 - Lozano, E. (2019). Bardasano, Gaya y Agut: Presencias extraordinarias del exilio español en el cine mexicano. En *Identidades y tránsitos artísticos en el exilio español de 1939 hacia Latinoamérica*. Madrid: Doce Calles, 195-215.
 - Lozano, E. (2020). De la escenografía al diseño de producción en el cine mexicano: Un largo y sinuoso camino. *Diccionario de directores del cine mexicano*. <https://cutt.ly/ieTxx7ko>
 - Lozano, E. (2022). Francisco Marco Chillet, obra y memoria de un artista transterrado. En *Francisco Marco Chillet. Cicatrices del cautiverio*. Ciudad de México: Museo Kaluz, 11-27.
 - Lozano, E. (2024a). El acervo y sus demonios: Ramón Gaya y sus viñetas cinematográficas. Parte I. *Corre Cámara*. <https://cutt.ly/BeQNDgcK>
 - Lozano, E. (2024b). El acervo y sus demonios: Ramón Gaya y sus viñetas cinematográficas. Parte II. *Corre Cámara*. <https://cutt.ly/ieQNDQAC>
 - Lozano, E. (Ed.). (2024c). *Vestuario 1931-1981. 50 años de creación en el cine mexicano*. Ciudad de México: Secretaría de Cultura.
 - Martínez Montón, R. (2011). Tras los pasos de Juan Renau. En *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*. Sevilla: Renacimiento, 1059-1067.
 - Memoria Histórica de Altuna nº 15. Francisco Marco Chillet. (2015). *Izetacomunicación*. <https://cutt.ly/JeTMDYk3>
 - Miquel, Á. (2024a, abril 27). *Tísner en el cine mexicano (1)*. *angelmiquel.com*. <https://cutt.ly/eeYtsAYV>
 - Miquel, Á. (2024b, mayo 5). *Tísner en el cine mexicano (2)*. *angelmiquel.com*. <https://cutt.ly/leYtdtYc>
 - Molins Pavía, J. (2014). *Investigación y recopilación de los artistas que crearon obras de arte en los guetos y campos de concentración nazis, catalogación de las obras y estudio del estado de conservación de las mismas*. Valencia: Universidad de Valencia.
 - Morante, R. (2000). Rafael Morante: memorias de un cartelista de cine. *Visual: magazine de diseño, creatividad gráfica y comunicación*, 86, 34-49.
 - Muñoz Montoro, G. (2007). *Ni en cap mapa, ni en cap historia*. (R. Peralta Gilabert, Ed.). Valencia: Universidad de Valencia.
 - Noguera Ferrer, M., y Guzmán Moncada, C. (2001). Avel.lí Artís-Gener testimonio de un catalán de México. *Estudios Jaliscienses*, 46, 60-71.
 - Ontañón, S. (1998). *Unos pocos amigos verdaderos*. Madrid: Fundación Banco Exterior.
 - Otaola, S. (1952). *La librería de Arana*. Ciudad de México: Aqualarre.
 - Parés, L.E., (inédito). Josep Renau, cineasta.
 - Peralta Gilabert, R. (1989). El cine argentino en la escenografía de Gori Muñoz, 1941-1973. *Archivos de la Filmoteca: Revista de Estudios Históricos Sobre la Imagen*, 11, 12-19.
 - Peralta Gilabert, R. (1999). Tres escenógrafos del exilio republicano en el primer Certamen Cinematográfico Hispanoamericano, Madrid 1948. *Archivos de la Filmoteca*, 33, 60-74.
 - Peralta Gilabert, R. (2002). *La escenografía del exilio de "Gori Muñoz"*. Valencia: Instituto Valenciano de Cinematografía.
 - Peralta Gilabert, R. (2007). *Manuel Fontanals, escenógrafo. Teatro, cine y exilio*. Madrid: Fun-

- damentos.
- Peralta Gilabert, R., Muñoz-Bernand, C., y Muñoz-Malajovich, M. A. (s. f.). Gregorio Muñoz Montoro. *gorimuñoz.com*.
 - Pérez Perucha, J. (1989). Gori Muñoz: Una semblanza fílmica. *Archivos de la Filmoteca: Revista de Estudios Históricos Sobre la Imagen*, 1, 60-63.
 - Petit, V. Expediente E-05906. Ciudad de México: Cineteca Nacional de México.
 - Renau García, C. (2024, septiembre 6). *Entrevista a Calos Renau* [Comunicación personal].
 - Renau García, C. (2014). *Josep Renau. Carteles de cine mexicano*. Ciudad de México: CONACULTA.
 - Renau, J. (1932a). Cinema: América y Europa. *Orto: Revista de Documentación Social*, 2, 31-35.
 - Renau, J. (1932b). Cinema: El camino de la vida. *Orto: Revista de Documentación Social*, 5, 50-51.
 - Renau, J. (1933). El cinema y el arte futuro. *Nuestro Cinema*, 8/9, 28-31.
 - Renau, J. (1946). *Técnica aerográfica. Brocha de aire*. Ciudad de México: Centauro S.A.
 - Renau, J. (1953). *Pasos y sombras. Autopsia*. Ciudad de México: Aquelarre.
 - Ripstein, A. (2014). Manuel Fontanals. En *Manuel Fontanals. Escenógrafo del cine mexicano*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 21-26.
 - Robles, G., y Crabiffosse, F. (2006). *Germán Horacio. Artista republicano*. Gijón: Ayuntamiento de Gijón.
 - Rodríguez Rodríguez, J. (2002). La aportación del exilio republicano español al cine mexicano. *Clío: History and History Teaching*, 25. <https://cutt.ly/Ge1qt9o3>
 - Rodríguez Rodríguez, J., y Letamendi, M. (2011). La segunda generación del exilio y la gráfica cubana: Rafael Morante, Eduardo Muñoz Bachs y José Luis Posada. En *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*. Sevilla: Renacimiento, 407-430.
 - Romaguera i Ramió, J. (2001). Presencia del exilio catalán en el cine mexicano. *Estudios Jaliscienses*, 46, 38-59.
 - Sánchez Bernal, F. (2022). El documental de arte en la obra de Gonzalo Ballester: Ramón Gaya y Pedro Serna. En *El documental de arte en España*, Madrid: Akal, 199-214.
 - Sánchez Bernal, F. (2024). Gonzalo Ballester: estrategias dentro de su filmografía social y la dedicada al patrimonio inmaterial en la Región de Murcia. *epsir: European Public & Social Innovation Review*, 9, 1-17. <https://doi.org/10.31637/epsir-2024-400>
 - Sánchez González, A. (2017). *Los humoristas gráficos y el exilio en México*. Madrid: Turpín Editores.
 - Southard, D. (2011). Francisco Rivero Gil (Santander 1899-México 1972): Dibujante de vuelta del olvido. *Laberintos: Revista de Estudios Sobre los Exilios Culturales Españoles*, 13, 1963-1973.
 - Southard, D. (2012). *Francisco Rivero Gil: A Tale of Graphic Othring*. University of California.
 - Toro Aguilar, D. (2024). *Francisco Rivero Gil: Caricatura política-editorial para El Tiempo. La Segunda Guerra Mundial y la caída de Mussolini, 1941-1944*. Medellín: Universidad de Antioquía.
 - Uribe Solórzano, L. P. (2020). *Josep Renau, artista político en México (1939-1958): De Retrato de la burguesía a The american way of life*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
 - Vázquez Mantecón, Á. (2014). Manuel Fontanals y el horror de los sesenta. En *Manuel Fontanals. Escenógrafo del cine mexicano*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 137-152.
 - Vega Alfaro, E. (2014). Escenografías para un México trágico e idílico: La aportación de Manuel Fontanals a la obra de Emilio Indio Fernández durante la Época de Oro. En *Manuel Fontanals. Escenógrafo del cine mexicano*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 77-103.
 - VVAA. *Cartel cubano de cine*. (1974). Ciudad de México: Cineteca Nacional.