

ASTURIAS, 1936-1937: UN MODELO REGIONAL DE CARTELISMO POLÍTICO*

Miguel Ángel Gamonal Torres

Enmarcada en una situación político-militar muy peculiar, aislada tras las montañas del resto de la España republicana, rodeada por territorios nacionalistas (no hay que olvidar que su capital, Oviedo, permanecerá cercada pero en poder nacionalista), Asturias tiene un carácter enorme particular, incluso en el conjunto de la propaganda gráfica de guerra, que le hace constituir un auténtico modelo regional, índice y exponente del cantonalismo de la zona republicana en el primer período de la guerra que termina con la institucionalización de los gobiernos de Largo Caballero y Negrín.

Sin duda, la producción gráfica asturiana, alejada de los centros decisorios de la España republicana, con una peligrosa proximidad a los nacionalistas, no tiene ni remotamente una importancia comparable a las de Barcelona, Valencia y Madrid, pero no por ello deja de ser digna y mucho más homogénea que la del resto de la zona norte, pese a la extremada penuria de medios a la que se vio sometida. Pero hay otro factor muy a tener en cuenta que es la dimensión mítica de Asturias en el imaginario colectivo de la izquierda española republicana. La revolución de 1934, el Octubre asturiano, toma valor de referencia mitológica en una serie de imágenes, reiterativas y tópicas, que sobre todo van a funcionar en la propaganda icónica de solidaridad con el Principado. A este respecto no deja de ser tremendamente significativo que el organismo de ayuda y solidaridad más caracterizado de la izquierda española de inspiración comunista, el Socorro Rojo, sitúe sus llamadas a la solidaridad en unos niveles simbólicos, muy codificados, que se convierten en fácilmente accesibles. Así, en los carteles de Cheché y J. Tomás, es toda una operación nostalgia la que se lanza a la hora de convocar a la fraternidad de los restantes pueblos de España: la salvaguardia del santuario de la revolución española. Y esto por una terminología visual que se revela a través del paradigma del héroe: el minero asturiano (con una serie de rasgos somático-raciales y costumbristas) que se enfrenta sólo con la dinamita (un instrumento de trabajo, no lo olvidemos) ante las fuerzas de la reacción. A todo esto, no se puede pasar por alto el carácter de guerra de la Independencia con que la propaganda republicana invistió la guerra civil, y la llamada al inconsciente colectivo, o a las imágenes culturales, a la hora de presentar Asturias como solar de la Reconquista, aunque este último dato no esté claramente expuesto.

Pero, de cualquier manera, después —como veremos— del extremo cantonalismo al que asistimos en los primeros meses de la guerra, son poco a poco los organismos de propaganda institucionales los que

*Este trabajo, en una primera elaboración más breve, fue presentado como comunicación en el *III Congreso Español de Historia del Arte*. Sevilla, 8-12 Octubre 1980.

emitirán los signos más relevantes de la propaganda de guerra asturiana que precisamente se hacen más evidentes y eficaces con la unificación de las instancias político-militares del Principado. El grado de cantonalismo al que se llegó en Asturias fue absurdo, y cuando el Presidente de la República en sus memorias decía que la política que se había desarrollado en esta zona era de las que creaba fascistas, recogiendo el apelativo cómico-despectivo de “gobiernín”, estaba constatando una triste realidad.¹ Se llegaron a organizar nada menos que dos “gobiernos” regionales: el Comité Provincial de Asturias del Frente Popular, en Oviedo y luego en Sama de Langreo (dominado por los socialistas), y el Comité de Guerra en Gijón, de carácter anarquista, presidido por Segundo Blanco, que con el tiempo sería el último Ministro de Instrucción Pública de la República. Hasta diciembre de 1936 no se formó el Consejo Provincial de Asturias, posteriormente Consejo Interprovincial de Asturias y León, presidido por Belarmino Tomás, que tenía en Antonio Ortega, de Izquierda Republicana, a su consejero de Propaganda.² Ortega, que al parecer no creía en la efectividad y suficiencia de una propaganda exclusivamente regional, fue uno más de los militantes del partido de Azaña que llegaron a detentar las riendas, al menos formalmente, de la propaganda republicana;³ José Carreño España en la Junta de Defensa de Madrid y Carlos Esplá en el gobierno central, eran dos correligionarios suyos, lo cual podría verter un poco de sombra sobre la repetida afirmación de que la propaganda de la República española estuvo dominada, dirigida y confeccionada por comunistas.

Lo cierto es que Ortega al menos intentó cumplir su deber y lo haría así hasta el fin definitivo del frente norte, que tiene lugar con la caída de Gijón el 21 de Octubre de 1937; y no sólo con la emisión de propaganda gráfica que es lo que más nos interesa como resulta obvio. Desde su semiindependencia, el Consejo Asturiano (que incluso llegó a destituir al General Gámir Ulibarri, Jefe del Ejército del Norte, por el Coronel Prada), a través de su Consejero de Propaganda, mantuvo una activa correspondencia que nos permite conocer sus relaciones con Donald R. Darling, del “Comissariat de Informació a l’Estranger de la Generalitat”, y con otra serie de organismos como la F.U.E. de Santander, el S.R.I. de Asturias, la Comisión Asturiana de Recepción y Distribución de Géneros y Víveres de Asturias y León, la Delegación Soviética de Bilbao..., generalmente pidiendo carteles y otros medios de propaganda, pero también películas, como es el caso de los soviéticos.⁴ La comunicación con Darling, conseguida por medio del periodista del *Manchester Guardian*, Frank Jellinek, corresponsal en España, tal vez sea lo más interesante porque nos muestra los mecanismos de propaganda exterior y los motivos fundamentales utilizados por su mayor afectividad: la destrucción del patrimonio, el sufrimiento de los niños y la evacuación de la población; una mezcla de motivos culturales y sentimentales que informa, en su casi totalidad, la propaganda de guerra:

“En cuanto se trata de la propaganda más eficaz en Inglaterra, no cabe duda que uno de los informes que más ha ayudado a nuestra causa sea el cultural. El pueblo inglés ha leído con mucho interés un reportaje en el “Manchester Guardian” sobre los cuadros del Museo del Prado, el cual incluyemos (sic) aquí. Cada prueba del respeto del pueblo para su herencia de arte y de historia vale más que muchos razonamientos políticos o militares. Los carteles que representan escuelas, niños, monumentos, o que llaman la atención a los objetos de mejoramiento de la vida del pueblo, tal como agricultura, industria, instrucción, etc., no sólo entran con más facilidad en Inglaterra, sino que son más útiles aquí para nuestra causa. El arte de España nos ayuda con un brazo poderoso y los niños ultrajados aún más.

En sus informes radiados, les aconsejamos subrayar toda obra cultural o sanitaria, además de los informes de la guerra. Aquí son de sumo interés los refugiados y las obras de arte. Todo lo que se está haciendo para ambos, y para el porvenir de la raza, impresiona mucho a los ingleses. Por muchos folletos y carteles de esta clase que recibimos, no tenemos nunca bastante para satisfacer a todas las pedidas (sic)".⁵

La comunicación con Darling y Jellinek nos muestra de este modo uno de los modelos arquetípicos de uso de la propaganda republicana española y nos ilustra sobre la actividad de una Consejería de Propaganda que vivía enormemente en precario, dados los problemas de abastecimiento en material básico de ediciones y fotográfico.⁶ Pero de todas maneras, como veremos, trabajaron bajo las órdenes del consejero Ortega (aunque también otras organizaciones políticas), los más importantes cartelistas y grafistas del momento, lo que permitió mantener un cierto grado de calidad. Incluso que sólo fuera a un nivel puramente testimonial, producto tal vez de una militancia no claramente definida, los mayores patriarcas de la pintura regional, Evaristo Valle y Nicanor Piñole, aportaron su grano de arena en la resolución de un concurso de dibujos que sería fallado el 1 de Abril de 1937.⁷ Una Exposición Popular de Arte, inaugurada en el Ateneo Obrero de Gijón el 14 de Abril de 1937, y la decoración de locales para mítines y actos de cualquier tipo;⁸ junto a una Semana Internacional de Propaganda, titulada *La verdad sobre España. Un año de lucha de la juventud española*, cierran en cierta medida, con un inusual tono de autocrítica, el ciclo de la labor realizada, recomendando, ante el peligro corrido por el Norte tras la caída de Bilbao, la labor propagandística para las campañas de fortificación, tan a propósito en momentos delicados para la pervivencia de muchas ciudades y territorios leales al gobierno de la República:

“Ahora bien, antes que nada para hacer propaganda de algo es necesario saber de qué se va a hacer propaganda. Ya hemos dicho antes que éramos singularmente escépticos a tales procedimientos de agitación. Decir: fortificad, fortificad; sin decir cómo y dónde nos parece perfectamente ingenuo. Por eso para realizar esta labor es necesario, antes que nada, que por las junta de fortificación se nos suministren datos sobre constitución de Brigadas, maneras de éstas, medios de trabajo, lugares de fortificación, etc., especificando el trabajo encomendado a cada ciudadano.

Una vez las cosas así se puede realizar una eficaz labor de propaganda, sin teatralerías, que a este Departamento no agradan...”.⁹

Una vez visto el funcionamiento interno de la Consejería de Propaganda, aunque no hay que olvidar la presencia de algunos carteles emitidos por organizaciones confederales, sería conveniente ver cuáles son las líneas maestras de la propaganda gráfica asturiana, imponiéndose a primera vista un hecho diferencial: la cartelística asturiana no va a machacar sus propios mitos que, como hemos visto, son un poco para consumo exterior. En realidad, poco se va a diferenciar en el tratamiento temático e incluso icónico de lo producido en otros lugares de España, algo lógico ya que la propaganda de guerra impone una serie signíca limitada dentro de unos códigos ya de por sí limitados y articulados por sintaxis muy semejantes entre sí. Sólo en una ocasión, con motivo de la campaña “Pro avión postal” de Asturias, se lanza algo específico en un cartel de Germán Horacio, estilizado y de amplio empeño publicitario, casi cassandriano en su formulación, muy en la línea de lo planteado por Espert y Oliver en Madrid, en el Homenaje a Barberán y Collar de unos pocos años antes, expuesto además en unos motivos muy queridos del pseudovanguardismo publicitario de los años 30: el avión como símbolo de la velocidad en un recuerdo más o menos abiertamente futurista.¹⁰

El cartel asturiano combina los tipos de retaguardia y combate. Une las grandes consignas (“España faro que ilumina el mundo”), en un simplista y metafóricamente pobre cartel de Marola, con la temática militar tan frecuente en G. Horacio, ligada a veces a los temas sanitarios (siempre la obsesión por las enfermedades venéreas), y otras a la disciplina, a través de los carteles de este dibujante, tal vez el que con mayor economía de medios, extraída de su pasado publicitario, sabe dar efectividad a los mensajes ideológicos propuestos por el cartel. La fortificación, tan frecuente en la mitología bélica republicana como consecuencia del éxito de la defensa de Madrid, va a aparecer unida consecuentemente a los grandes desastres republicanos: Málaga, Bilbao, Asturias, incluso Barcelona y Valencia, lo que vemos en sendos carteles de Goico Aguirre y Meana, el primero con empaque escultórico, cual corresponden a la formación de su autor, a través de un tratamiento antropomorfo emblemático y estereotipado; el segundo utilizando un sabio vocabulario publicitario, con recursos de oficio, referencias popularistas y un discurso visual fragmentario, con el uso de tropos retóricos como la sinécdoque.

El cartel de retaguardia, por su parte, está representado en algunos de Germán Horacio sobre la manera de combatir el fascismo por el trabajo, mediante la contraposición de dos espacios simbólicos diferenciados; de Meana sobre un congreso de trabajadores del comercio, en clave postcubista, o del mismo Horacio al mostrar los intentos de estimular el cooperativismo por medio de la Alianza Cooperativa Asturiana (A.C.A.). Característico de esta misma retaguardia, en uno de sus frentes de lucha más acre y que produjo mayor cantidad de suspicacias y conflictos internos, es, como no, la lucha contra quintacolumnistas e infiltrados, patente en las llamadas al silencio y a la prudencia, en dos carteles, no muy afortunados, de Goico Aguirre y Díaz Demetrio. Una vertiente específicamente teñida de matices idílicos, nos viene dada por los carteles de congresos regionales cenetistas, con unos particulares fondos fundidos de campos y fábricas, dominados por las banderas unificadoras y entrelazadas de UGT-CNT, según un modelo ya establecido por José María Gallo en la CNT valenciana. La temática campesina está además exenta de dramatismos reivindicadores en un buen cartel de Horacio, en la línea del paisajismo pintoresco de los carteles turísticos de la época, y en tro de Moré, de buena ejecución pero simpleza retórica, en los que se recoge la necesidad de trabajar para el frente; característica lógica si tenemos en cuenta la ausencia de problemas irredentistas campesinos en el Norte.

Todo esto ¿quiere significar que no existe una cartelística que lleve impresa una especificidad asturiana? Tal vez lo sea su rareza y la coherencia al tocar toda la temática del cartelismo republicano e incidir en la misma iconografía operativa, incluso el bestiario satírico o la didáctico preventiva, de nuevo en sendos ejemplos de Germán Horacio. Tampoco existe el patetismo que sería explicable en un territorio cercado. Puede que sea el no despeñarse por el sendero de una mirada nostálgica, incluso folklórica, ya que sin lugar a dudas Asturias fue vista mucho más folklóricamente desde fuera, puesto que lo que se ventilaba en ella no era para caer en nostalgias revolucionarias, y de este modo los únicos mitos operativos que contemplamos son los de la Guerra de la independencia, utilizados ampliamente por el poder gráfico asentado. ¿Es también la cartelística asturiana un exponente de la uniformidad de la propaganda gráfica de guerra? Probablemente sí: las organizaciones regionales tenían la misma conformación que las estatales, los mismos intereses político-ideológicos, no existiendo por lo demás grandes divergencias, aunque aquí la colaboración anarco-socialista fue más estrecha, quedando en cambio, al margen, los comunistas.

De entre los cartelistas que trabajaron en Asturias merece ser destacado por encima de todos Germán Horacio Robles Sánchez, más conocido por sus dos primeros nombres, el más importante por la calidad

y cantidad de sus contribuciones. Nacido en Gijón en 1902, estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, donde se especializaría como cartelista, haciéndose acreedor de varios premios antes de la guerra. Ilustrador de *Blanco y Negro*, *La Esfera*, *Estampa*, *Nuevo Mundo*, etc., se instala definitivamente en Madrid en 1929, participando como cartelista en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1932 y en la de la Unión de Dibujantes Españoles de ese mismo año.

Como le ocurría a otros españoles, la sublevación militar le debió sorprender, en pleno verano como era, en su Asturias natal, ya que por lo que sabemos trabajaba normalmente en Madrid como dibujante publicitario para los Almacenes Quirós.¹¹ En Gijón entra en contacto con Antonio Ortega, ya al frente de la Consejería de Propaganda, o Propaganda Frente Popular de Asturias, donde se convierte en el más importante cartelista e ilustrador de la zona norte. Su estilo como cartelista es bastante deudor del impuesto en Madrid por José Espert y Amado Oliver, utilizando en ocasiones motivos semejantes, aunque también se decante por un mayor pictoricismo en parte de su producción. También conocido como ilustrador, esto le llevó a la elaboración de una serie de litografías, concebidas una vez más como la típica operación prestigio, en una carpeta lujosamente editada y más reflexiva que propagandística, en una vertiente que me atrevería a calificar de alegórico-surrealista¹². Sin duda tiene una mayor dificultad que otras series con respecto a su interpretación, pese a usar un realismo de raíz académica en la figuración, y en ella Horacio evoca lírica y simbólicamente los desastres, miserias y grandezas de la guerra. La figura de la mujer es dominante en un contexto alegórico: asistida por un monstruo que caricaturiza beatería y capital, coarta la libertad de expresión cosiendo la boca de una cabeza abierta de cuyo cerebro emergen la hoz y el martillo; eleva a las alturas de la gloria al héroe muerto, identificado con el comisario político por sus insignias; es el germen del nuevo monstruo, nacido de la “semilla del diablo” en una nueva Encarnación bendecida por la Iglesia; la compañera del luchador, mancillada por los enemigos, destruido el fruto de sus entrañas (unido a ella por el cordón umbilical) y que en su dolor de mujer humillada con el hijo muerto rechaza las propuestas de Paz; la personificación de la República, nueva Vía Lactea que hace surgir de sus pechos una corriente de estrellas que equilibra la balanza de la muerte, que un Hitler, desnudo y ridículo, contempla absorto; la proveedora del placer al burgués... Por otro lado, la caricatura de los nacionalistas que arrojan de su particular paraíso al hombre justo; la crucifixión del rebelde, en este caso por un clérigo y un ángel que parece pedirle resignación, y una extraña pesadilla representando, tal vez, la posibilidad de una paz de compromiso, cierran el conjunto de la serie.

Toda la representación alegórica está visualizada por medio de una estructura plástica y unos signos sacados directamente de la gran pintura decorativa barroca y la iconografía cristiana: nubes, ángeles voladores, figuras en violentos escorzos, representaciones simbólicas (la cruz, la mano bendiciendo refulgiendo de rayos de luz, la paloma descendiendo luminosa entre la oscuridad) y como signo inquietante la mujer desnuda, roto su vientre como muñeca de porcelana. Seguramente el autor ha querido vaciar los significados por medio de la inversión de los signos, teniendo una dominante razón antirreligiosa, más concretamente anticatólica y anticontrarreformista. Es una colección no expresionista, como era frecuente, ni siquiera mordaz, a pesar de la utilización de algunas expresiones caricaturescas. Reposada y compleja, difícil y hasta moralizante, lírica y trágica a un tiempo, barroca y surrealista. La conclusión es clara: la alegoría como transmisora, por medio de unos códigos establecidos, de un cierto contenido moral y religioso, que quiere ser utilizada con un designio opuesto, aunque resulte poco accesible como obra propagandística por estas alegorías moralizantes y sus contraposiciones compositivas

de antecedente académico, a las que se quiere dar un ligero matiz surrealista. A fin de cuentas, estos códigos, mucho tiempo disponibles, forman parte de la imaginería del culto católico.

Tras la guerra, Germán Horacio partió hacia el exilio mexicano, donde siguió trabajando como cartelista, aunque también expuso en varias ocasiones sus óleos, tanto en el país azteca como en los Estados Unidos.¹³

Faustino Goicoechea Aguirre, más conocido por Goico Aguirre, le sigue sin duda en importancia. Nacido en Oviedo en 1906, obtuvo en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando el título de profesor de dibujo en 1927. Antes de la contienda había expuesto en el Ateneo Obrero de Gijón y en el Ateneo Popular de Oviedo. Acuarelista y pintor, dibujante de *Avance*, diario socialista de Asturias publicado entre 1936 y 1937, destaca en él como cartelista su formación y vocación de escultor en grandes composiciones antropomórficas, pero cuando quiere recurrir a los procedimientos retóricos habituales en la cartelística comercial fracasa estrepitosamente.¹⁴

Tendríamos que mencionar también, entre otros, a Mariano Moré (Gijón, 1899 - Oviedo, 1974), pintor que estudió asimismo en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, donde fue discípulo de Cecilio Plá. Tras viajar por Italia y Francia, el contacto con Evaristo Valle y Nicanor Piñole marcó su pintura que, a partir de entonces, discurriría por los senderos del costumbrismo asturiano, con escenas portuarias de Gijón, pinturas de caballos, etc. Su primera exposición la celebró en el Ateneo Obrero de Gijón, en 1921. En 1977, un homenaje a su memoria fue realizado en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Colaborador de la Propaganda del Frente Popular de Asturias, el único cartel que de él conocemos, muy bien resuelto en cuanto a técnica pictórica, no es muy brillante sin embargo en lo que se refiere a conceptualización, al intentar sugerir un similitud visual entre los cilindros del cañón y los brazos, torso y piernas del campesino.¹⁵ Manuel Marola, por su lado, sólo sería pintor con trayectoria pública a partir de los 57 años, ejerciendo sus aptitudes con anterioridad como caricaturista del diario *La Prensa* y escenógrafo de la Compañía de Arte Asturiano.¹⁶ Como viene a ser característico en toda la gráfica propagandística de la guerra civil española, también en el Principado de Asturias, son pintores o escultores, artistas tradicionales en definitiva metidos en estas nuevas labores, y grafistas publicitarios, los que monopolizan el cartelismo de guerra. Goico Aguirre, Marola y Moré son una buena muestra de los primeros; Germán Horacio y Adolfo Meana de los segundos. Este último (La Riera, Parroquia de Santa María de Trubia, 1884 - Gijón, 1966), tras estudiar en el Instituto Jovellanos de Gijón, en el Ateneo Obrero de esta misma localidad y en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, se trasladará a México y Estados Unidos, donde expone y trabaja como publicitario. En 1917 se establece en Cuba, donde colaborará en la revista *Bohemia* y permanecerá hasta 1934, año en el que regresa a Gijón,¹⁷ Como cartelista, y en contacto con sociedades más avanzadas como es el caso de la americana, es, junto a Horacio, el de más amplio sentido publicitario, el que está más en contacto con la publicidad comercial que se hacía en la época a través de las influencias postcubistas, pasadas y deglutidas por un tamiz que hace llegar al establecimiento de un lenguaje original para la gráfica publicitaria en torno a los años 20 y 30 de nuestro siglo, aunque con frecuencia llevado por los límites de las repeticiones y los manierismos. Esta doble circunstancia, pintura tradicional y lenguaje de la cartelística comercial, sin entrar en valoraciones, nos vuelve a confirmar la hipótesis inicial: en Asturias se nos presenta un ciclo de gráfica política, de una gran coherencia, que supone una reducción provincial, en las grandes líneas iconográficas, temáticas, retóricas y lingüísticas, en definitiva, del conjunto de la cartelística española republicana de los años 1936 a 1939.

ASTURIAS, 1936-1937: UN MODELO DE CARTELISMO POLITICO

NOTAS

1. Manuel Azaña: *Memorias políticas y de guerra*, Barcelona, Crítica, 1978, vol. II, págs. 353-354.

2. Sigo, en lo fundamental, a Gabriel Santullano, "Guerra Civil en Asturias", en *Gran Enciclopedia Asturiana*, Gijón, Silverio Cañada Editor, 1970, vol. VIII, págs. 62-72; Oscar Muñiz: *Asturias en la Guerra Civil*, Salinas, Ayalga, 1976 y Hugh Thomas: *La Guerra Civil Española*, Barcelona, Grijalbo, 1976, págs. 785-788.

3. Una de las primeras cosas que hizo, por carta de 4 de Enero de 1937, fue ponerse a disposición de Carlos Esplá, al que pide orientaciones y promete enviar todos los trabajos que se realicen en su consejería. Archivo Histórico Nacional. Sección Guerra Civil. Politico-Social, Gijón, Legajo K-62 (en adelante, A.H.N.-s.G.C.).

4. Según cartas de Mayo de 1937, 12 de Febrero de 1937 y Febrero de 1937 (A.H.N.-s.G.C. Politico-Social, Gijón, Legs. K-61 y K-62).

5. Carta de Donald R. Darling al Consejero de Propaganda asturiano, fechada en Londres el 3 de Febrero de 1937 (A.H.N.-s.G.C. Politico-Social, Gijón, Leg. K-62).

La comunicación con Darling se establece por carta de 25 de Enero de 1937, a sugerencia de Frank Jellinek. Darling escribe el 3 de Febrero pidiendo carteles y exponiendo las directrices dadas en el texto citado. Los carteles son enviados, y el 22 del mismo mes Darling acusa recibo, manifestando que, a excepción de Menorca, había recibido de todas las regiones españolas y que los carteles asturianos habían llamado la atención en una exposición española celebrada en Londres. Posteriormente, el 9 de Marzo, notifica el recibo de envío de carteles que serían exhibidos en un mitin esa misma noche y reproducciones de un discurso del Presidente de la República, añadiendo: "Siempre nos gusta recibir carteles, etc. de ustedes, ya que la gente nos pide noticias de Asturias".

En otra carta de 7 de Abril, fechada en Barcelona, Jellinek agradecía un envío de carteles, de los que pensaba remitir ejemplares a Inglaterra. Acusa también al gobierno británico de poner dificultades a los periodistas de aquel país para entrar en España y esperaba ir pronto a Gijón. (A.H.N.-s.G.C. Politico-Social, Gijón, Legs. K-61 y K-62).

6. Carta al Consejero de Comunicaciones de 29 de Marzo de 1937; petición de una cámara fotográfica al Sr. Rosal, del laboratorio municipal, por carta de 29 de Enero del mismo año; carta de 29 de Marzo de 1937, a la Casa Tintoré de Barcelona, pidiendo material (A.H.N.-s.G.C. Politico-Social, Gijón, Legs. K-61 y K-62).

7. Evaristo Valle acepta, por carta del 4 de Marzo, su presencia en el jurado. El concurso se falla el 1 de Abril, declarando desiertos los dos primeros premios y concediendo el tercero al lote de dibujos presentado bajo el lema "Joven refugiado", por Ignacio Martínez Gonachetegui, de Lequeitio. Al pie de la resolución del jurado se estamparon las firmas de Goico Aguirre, Germán Horacio, Marola, Nicanor Piñole y Evaristo Valle. (A.H.N.-s.G.C. Politico-Social, Gijón, Legs. K-61 y K-62).

8. La Exposición la conocemos por carta de 15 de Abril de 1937, dirigida por el Comité Municipal de Izquierda Federal a Antonio Ortega, lamentando no poder asistir a la inauguración. Una carta de 15 de Enero, portada por Goico Aguirre y dirigida al control de pintura, nos muestra la solicitud de dos pintores que preparasen un teatro para el mitin que se iba a celebrar por la tarde. (A.H.N.-s.G.C. Politico-Social, Gijón, Legs. K-61 y K-62).

9. Estas dos últimas cifras son, respectivamente, de 15 y 28 de Junio. Otra, de 3 de Julio, al Secretario General de la UGT, incide en la necesidad de fortificación y de su propaganda (A.H.N.-s.G.C., Politico-Social, Gijón, Legs. K-61 y K-62).

10. Vid. Francisco García Ruescas: *Historia de la publicidad en España*, Madrid, Editora Nacional, 1971; Rafael Santos Torroella: *El cartel*, Barcelona, Argos, 1949; *100 años del cartel español. Publicidad comercial (1875-1975)*, Centro Cultural del Conde Duque, Marzo/Abril 1985, Madrid, Ayuntamiento, 1985.

11. Carta de los Almacenes Quirós a la Consejería de Propaganda de Asturias, asegurando el trabajo a Germán Horacio. (A.H.N.-s.G.C., Politico-Social, Gijón, Leg. K-62).

12. *10 estampas antifascistas de la Guerra Civil Española y de la Guerra de Invasión*, Gijón, PFP, Departamento de Propaganda del Frente Popular de Asturias, 1937.

Tenemos constancia del encargo de la serie por un oficio de la Compañía Asturiana de Artes Gráficas al Departamento de Propaganda del Frente Popular de Asturias y León con fecha de 15 de Junio de 1937 (A.H.N.-s.G.C., Politico-Social, Gijón, Leg. K-62), aunque la edición parece que no vio la luz hasta septiembre.

MIGUEL ANGEL GAMORAL TORRES

G. Horacio, por su parte, ilustró algunos libros como el de Ovidio Gondi, *Guerra Civil en Asturias (Nuestros enemigos entre nosotros. Vida, crítica y exterminio de una quinta columna)*. Prólogo de Javier Bueno, Barcelona, Ediciones Antifascistas, 1938.

13. Vid. “Germán Horacio Robles Sánchez”, en *Gran Enciclopedia Asturiana*, op. cit., vol. XII, pág. 257; *El exilio español en México, 1939-1982*, México, Salvat, Fondo de Cultura Económica, 1982, pág. 792 y José María Ballester, “El exilio de los artistas plásticos”, en *El exilio español de 1939. V. Arte y Ciencia*, Madrid, Taurus, 1978, pág. 52.

14. “Faustino Goicoechea Aguirre”, en *Gran Enciclopedia Asturiana*, op. cit., vol. VII, pág. 265.

15. “Mariano Moré”, en *Gran Enciclopedia Asturiana*, op. cit., vol. X, pág. 107 y Enrique Lafuente Ferrari, *Mariano Moré*, Gijón, Ayuntamiento-Museo Jovellanos, 1975.

16. “Marola”, en *Gran Enciclopedia Asturiana*, op. cit., vol. IX, pág. 239.

17. “Adolfo Meana”, en *Gran Enciclopedia Asturiana*, op. cit., vol. IX, pág. 253.