

RECONSTRUCCIÓN DEL RECUERDO DECONSTRUIDO

La dirección artística y la recuperación de la memoria



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA

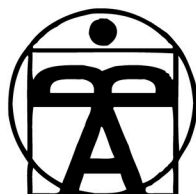
UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA
FACULTAT DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS
TRABAJO FINAL DE MÁSTER EN PRODUCCIÓN ARTÍSTICA
Tipología 1

RECONSTRUCCIÓN DEL RECUERDO DECONSTRUIDO

La dirección artística y la recuperación de la memoria

Autora: Sandra Martorell
Director: Fernando Canet

Valencia, Septiembre de 2012



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



MÁSTER OFICIAL
EN PRODUCCIÓN
ARTÍSTICA

A tu, iaia, que vas viure els escenaris de misèria
i barbàrie que ara retrata el cinema.

“Filosóficamente hablando, la dirección artística es una disciplina fascinante. Tiene un componente verdaderamente espiritual. Porque entraña mirar muy atentamente el mundo, ver las cosas como realmente son y no como quisieras que fuesen, y luego recrearlas con fines totalmente imaginarios y ficticios. Cualquier trabajo que te exija mirar tan cuidadosamente el mundo tiene que ser un buen trabajo, un trabajo que es bueno para el alma”.

Paul Auster.

RECONSTRUCCIÓN DEL RECUERDO DECONSTRUIDO

La dirección artística y la recuperación de la memoria

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	2
1.1 Objeto de estudio	3
1.2 Marco teórico	6
1.3 Objetivos e hipótesis de trabajo	10
1.4 Metodología y recursos	12
2. DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN	15
2.1 Antecedentes de la dirección artística en la reconstrucción histórica	15
2.2 Fase de documentación. A la caza de referentes	31
2.3 Erigiendo decorados. La reconstrucción del espacio que fue	50
2.4 Realidad y ficción. La legitimidad de la falta de rigor histórico en la dirección de arte y su posterior valor como documento	67
3. CONCLUSIONES	78
4. BIBLIOGRAFÍA	85
5. FILMOGRAFÍA	91
6. ANEXOS	92

1. INTRODUCCIÓN

"En cierta ocasión mi padre me preguntó:

- ¿Cómo es el marco de las Meninas?

- Mmmm, no lo sé...

- Pero ¿a que si no hubiese habido marco hubieras dicho que falta? Eso es la dirección de arte en el cine".

Estas palabras pertenecen a Edou Hydalgo recordando una conversación que a corta edad tuvo con su padre. Una anécdota que nos abre las puertas a una investigación que tiene como tema central la dirección de arte cinematográfica como forma de producción artística que es, y muy especialmente su protagonismo en el cine histórico. Para ello hemos querido centrar nuestro interés en la recreación contemporánea del periodo de la Guerra Civil Española, que aconteció entre 1936 y 1939, analizando cómo la función de la dirección de arte va más allá de la mera estética del filme para adentrarse en el terreno del imaginario colectivo. Así pues, dirigimos nuestra mirada a un cine que se convierte en la memoria de una sociedad ligera de recuerdos que necesita nutrirse de un sólido pasado con el fin de poder mirar hacia el futuro 75 años después. Y para ello acude, ávida de saber, a las salas de proyección en busca de un amparo capaz de desvelarle lo que aun hoy, los pocos que quieren recordar se atreven a contar.

Una voluntad de no olvidar reflejada en este caso en los espacios a través de los cuales la dirección de arte conforma el universo diegético, convirtiéndose así en ese gran bastidor que arma el lienzo narrativo, proporcionándole los escenarios, los colores y los detalles objetuales que necesita para convertirse en una ventana que se abre al pasado y que de esta forma nos hace partícipes de las experiencias y sensaciones antaño vividas por otros.

Siegfried Kracauer¹ en su *Theory of Film*² (1960: 77-79) condenaba las

¹ Defendía un cine realista austero, de acercamiento a la realidad más cercana, en contraste al cine recargado que intentaba recrear otras épocas en los grandes estudios.

² Versión española del título: *Teoría del cine*.

películas de época por ser una imitación del pasado y no el pasado mismo. Un reproche que indirectamente también atañe al departamento de arte, el cual si bien trata de ser lo más verosímil posible a menudo carece de rigor histórico, como iremos desvelando. Algo que por exigencias de diferente índole, entre las que destacan las limitaciones presupuestarias y los requerimientos dramáticos, se hace de forma consciente. Porque de hecho, en ningún momento el rigor es una condición sine qua non para el cine histórico de ficción, sino que en él los diferentes departamentos se deben principalmente al servicio del guión, brindándole lealtad por encima de cualquier otra consideración.

A pesar de ello, ha habido a lo largo de la historia del cine ejemplos donde la imagen que se consigue recrear es tal, que los textos fílmicos acaban convirtiéndose con el tiempo en documentos dados por válidos en el imaginario colectivo. Esto ya lo dilucidaba Robert A. Rosenstone en palabras de R.J. Raack (1983: 416 – 418), según el cual sólo el filme puede darnos una adecuada "reconstrucción empática que transmita la forma en la que los personajes históricos observaron, entendieron y vivieron sus vidas. Sólo el filme puede recobrar toda la vitalidad del pasado". Porque el cine cuenta con recursos únicos y con la capacidad indefectible de poder transmitir hechos a través del sentido considerado el más fehaciente, la vista, para lo cual es fundamental la construcción meticulosa de lo que el ojo otea con diligencia pero que, paradójicamente, conscientemente no ve, gracias a una esmerada labor de transparencia por parte del equipo de arte.

1.1 Objeto de estudio

La guerra civil se ha convertido en un tema recurrente en la cinematografía nacional desde el fin de la dictadura franquista hasta el cine nacional más reciente. Incluso algunos teóricos hablan del sub-género de la guerra civil dentro del género histórico. Tanto es así que nos hemos visto con la obligación de acotar nuestro objeto de estudio con la finalidad, por un lado, de no perdernos en el largo sendero que construye el metraje sobre la Guerra Civil

Española y, por otro, de garantizar un análisis más preciso que nos permita llegar a un punto donde establecer conclusiones sobre el mismo.

Ante tales premisas de partida nuestra decisión encauza la investigación tomando como objeto de la misma las producciones españolas de los últimos 25 años cuyos directores de arte fueran también españoles y que hubieran realizado dos o más películas del trienio bélico a lo largo de su trayectoria profesional. Esto nos limita a un terreno cuyos actores principales pasamos a presentar.

El primero de ellos es Edou Hydallgo (Madrid, 1965) con quien arrancábamos el párrafo preliminar. El padre de Hydallgo ya fue director de arte; desde pequeño se lo llevaba a los rodajes donde aprendió las virtudes del oficio pero también los gajes, las horas incesantes de trabajo hasta bien entrada la noche y desde bien temprana la mañana. No obstante, acabó dedicándose a ello. Una carrera laboral con la que coqueteó desde pequeño pero que quiso complementar con estudios universitarios afines. De este modo hoy, Eduardo Hidalgo hijo como se le conoce en el mundo del cine, Edou Hydallgo como él mismo firma y se hace llamar en la esfera profesional, tiene el título de arquitecto, poderosa arma que le ha permitido resolver más de un conflicto no solamente en el día a día a la hora de diseñar y erigir espacios sino también a nivel burocrático, cuando se han de presentar tediosos dossiers a las instituciones con el fin de ser evaluados por expertos en la materia, lo cual le ha abierto la puerta a permisos y licencias por su pulcritud y precisión técnica.

Gracias a esa doble vertiente de arquitecto y precoz conocedor de la materia, con el tiempo aquel niño que no sabía de qué color era el marco de la obra por antonomasia de Velázquez acabó aportando su esmerado trabajo en la dirección de arte de películas como *Las 13 Rosas* (Emilio Martínez Lázaro, 2007) o *Balada Triste de Trompeta* (Álex de la Iglesia, 2010), filmes que hemos tomado de referencia.

El segundo de los directores de arte cuyo trabajo hemos analizado ha sido Josep Rosell (Trempe, 1950), el cual empezó a estudiar la titulación de diseño

que finalmente no terminó pero que le permitió entrar de aprendiz de dibujante de muebles de estilo en una fábrica de Barcelona, y de ayudante del artista plástico Jaume Xifra en París. Pero la mili truncó proyectos y tuvo que ir a Madrid, donde los azares de la vida le llevaron a conocer al director de cine Paco Betriu, con el que inició su andadura en el mundo del celuloide, animado por su condición de cinéfilo y sus incesantes ganas de trabajar. Años de meritorio que tiempo después lo llevaron a ambientar películas como *La pasión turca* (Vicente Aranda, 1994), *Juana la Loca* (Vicente Aranda, 2001) o *El Orfanato* (Juan Antonio Bayona, 2007). Vasta es su trayectoria también en lo que al cine acerca de la Guerra Civil respecta, entre la que se encuentran filmes a los cuales apelaremos tales como *En brazos de la mujer madura* (Manuel Lombardero, 1997), *La lengua de las mariposas* (José Luis Cuerda, 1999) o *Libertarias* (Vicente Aranda, 1996). El último de los directores de arte elegidos es Félix Murcia (Aranda de Duero, 1945). Cinco Goyas y un Premio Nacional de Cinematografía avalan su experiencia con directores tan dispares como Berlanga, Saura, Buñuel o Almodóvar y un trabajo que ha sabido también reflejar la Guerra Civil Española a través de películas como *Dragon Rapide* (Jaime Camino, 1986) o *La luz prodigiosa* (Miguel Hermoso, 2003) de las cuales hablaremos en apartados posteriores.

También ha forjado su carrera a base de trabajo y estudio. Es titulado en arquitectura de interiores, artes aplicadas, escenografía y diseño superior. A ello se le suma su formación como guionista y director, lo cual le ha dotado de gran versatilidad no solamente en el mundo del cine sino en el arte en general, llegando a exponer en ciudades como Madrid, Barcelona, Berlín o Tokio. Pero es como director artístico como más se le conoce. Aquel joven que pintaba y decoraba escenarios de Televisión Española en los sesenta requirió escasos diez años para convertirse en una de las figuras más reconocidas en el mundo del cine. Hoy lleva más de cincuenta largometrajes a sus espaldas y sigue sumando a la vez que los compagina con su trabajo como docente, compartiendo lo que le ha costado una vida aprender con jóvenes que como él

aspiran a vestir el universo de la diégesis con sus mejores galas³.

Con todo, estamos ante tres directores de arte con sus correspondientes propuestas para abordar un tema en común. Una compilación de experiencias que relatan su misión dentro del mundo del celuloide.

1.2 Marco teórico

"[...] Es la hora, así, de que la democracia española y las generaciones vivas que hoy disfrutan de ella honren y recuperen para siempre a todos los que directamente padecieron las injusticias y agravios producidos, por unos u otros motivos políticos o ideológicos o de creencias religiosas, en aquellos dolorosos períodos de nuestra historia. Desde luego, a quienes perdieron la vida. Con ellos, a sus familias. También a quienes perdieron su libertad, al padecer prisión, deportación, confiscación de sus bienes, trabajos forzosos o internamientos en campos de concentración dentro o fuera de nuestras fronteras. También, en fin, a quienes perdieron la patria al ser empujados a un largo, desgarrador y, en tantos casos, irreversible exilio. Y, por último, a quienes en distintos momentos lucharon por la defensa de los valores democráticos [...]. En este sentido, la Ley sienta las bases para que los poderes públicos lleven a cabo políticas públicas dirigidas al conocimiento de nuestra historia y al fomento de la memoria democrática".

Este texto reza, bajo la firma del Rey Juan Carlos I, la ley 52/2007, de 26 de diciembre⁴, por la que se reconocían y ampliaban derechos y se establecían medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura.

Hoy, cinco años después de la fecha que data la ley, la guerra contra la

³ Entre las escuelas donde imparte docencia se encuentran la ESCAC (Escola de Cinema i Audiovisuals de Catalunya), la ECAM (Escuela de Cinematografía y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid), y la Universidad Politécnica de Valencia, dentro del título propio de *Especialista universitario en diseño de espacios escénicos y publicitarios*.

⁴ La ley completa se adjunta como anexo.

memoria sigue abierta. Los mismos bandos que protagonizaron la contienda del 36 al 39 continúan enfrentados, criticando, ultrajando al adversario. La guerra civil sigue vigente siete décadas más tarde de su acontecer, habiendo creado todo un marco teórico en torno a ella en el cual participan no solamente los estudiosos, sino también los políticos, los medios de comunicación y más que nunca el pueblo, siendo este último quien más tiene que decir. En este marco los protagonistas son los recuerdos y el pasado de miles de personas que sobreviven reclamando justicia para los suyos.

Así se creó la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH), cuyos objetivos se resumen en un decálogo entre los que se encuentra el velar por el cumplimiento del marco jurídico nacional e internacional para la búsqueda de desaparecidos (tanto del periodo de guerra civil como de la posguerra), promover oficialmente las investigaciones, exhumaciones e identificaciones de acuerdo con los protocolos internacionales elaborados por arqueólogos, antropólogos y forenses o crear una comisión de historiadores que, con los esquemas de una comisión de la verdad, generen una gran investigación de la guerra civil y de la dictadura que posteriormente sea admitida como una versión oficial de los hechos ratificada por el Parlamento.

Pero mientras que no se cumplen tales objetivos por parte del gobierno, diferentes instituciones y sectores hacen su pequeña aportación a la causa. Uno de ellos es el cine. Estudios sobre la función de éste en la recuperación de nuestra memoria histórica se han hecho muchos, la mayoría de ellos abanderados por Vicente Sánchez-Biosca, catedrático de Comunicación Audiovisual en la Universidad de Valencia y ex director de la revista *Archivos de la Filmoteca*. De su trayectoria académica nacen libros como *Cine y Guerra Civil Española. Del mito a la memoria*, *Cine de historia, cine de memoria*, *El pasado es el destino. Propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil o España en armas*. *El cine de la guerra civil española*, así como un grupo de investigación liderado por él como investigador principal, encargado de desarrollar la web *imagen y guerra civil* que se formó en torno a un proyecto de I + D titulado *Función de la imagen fotomecánica en la memoria de la guerra*

civil española cuyo objetivo es estudiar la misión de la imagen (fotografía, prensa ilustrada, cartel, cine, pero por extensión también televisión, Internet...) en la construcción de la memoria de la Guerra Civil Española, desde la forja de los mitos que circularon en plena contienda hasta su transformación en memoria.

De este proyecto también forman parte estudiosos como Rafael Rodríguez Tranche, Ángel Quintana o Sonia García López entre muchos otros, los cuales también han publicado de forma paralela sobre este mismo tema.

Lo mismo ocurre con otros autores como Marc Ferro, prolífico en lo que respecta a estudios sobre el cine y la Guerra Civil Española, Vicente J. Benet, José Luis Castro de Paz, José Enrique Monterde o el mismo Roman Gubern, del cual recordamos *1936-1939: La guerra de España en la pantalla: de la propaganda a la historia*, entre la gran variedad de títulos de diferentes vertientes dentro del campo cinematográfico.

Son autores españoles a los que se les suman otros extranjeros que, como si de los tiempos de la contienda se tratase, están atentos a lo que ocurre en nuestro país en relación, en este caso, al universo fílmico. Ejemplo de ello son los trabajos de Nancy Berthier, como *De la guerre à l'écran: Ay Carmela! de Carlos Saura*⁵, o los de Marcel Oms, como *La Guerre d'Espagne au cinéma : mythes et réalités*⁶.

La relación de todos y cada uno de los estudios e investigaciones es tan vasta que difícilmente podríamos enunciarlos sin olvidarnos de alguno. Pero a pesar de que el número de publicaciones sobre la contienda es amplio ninguno se centra particularmente en la dirección de arte en nuestros días sino que optan por teorizar sobre otros aspectos tales como la historia en sí, las formas narrativas o el montaje. Así pues, la dirección de arte, en cuanto que pretende pasar desapercibida con el fin de que el espectador esté inmerso en la historia

⁵ Sin versión en español. La traducción del título sería: *De la guerra a la pantalla: ¡Ay Carmela! de Carlos Saura*.

⁶ Sin versión en español. La traducción del título sería: *La guerra de España en el cine: mitos y realidades*.

y no pendiente del mecanismo discursivo, acaba convirtiéndose en invisible también para los estudiosos del propio cine. Esto por un lado, y por otro y según Murcia, debido a que está considerada como una disciplina técnica, lo cual la aparta injustamente de ser considerada un proceso intelectual cuando en realidad combina ambas vertientes. No obstante, una excepción a la norma es el libro de Jorge Gorostiza, *Directores artísticos del cine español*, el cual en palabras de Gubern escritas para el prólogo, y con las que comulgamos absolutamente, "es un texto rico y sin precedentes en nuestro país, y con muy pocos en el extranjero, que arroja nueva luz y aporta claves decisivas acerca del devenir de nuestro arte cinematográfico" (1997: 8).

No obstante, aunque dicho libro sea de gran calidad documental e investigadora, finaliza el análisis en los años noventa, y por tanto no tiene en cuenta los filmes realizados en los últimos veinticinco años, y aun menos que recreen la guerra civil más de cinco décadas después.

Con todo ello podemos afirmar que, hasta donde llega nuestro conocimiento, no hay ningún trabajo académico que aborde específicamente nuestro objeto de estudio, lo cual confiere al presente proyecto pros y contras, ya que si bien sirve para abrir camino a futuras investigaciones, el material con el que se cuenta es escaso y se ha de ir a buscar el testimonio directamente, sin la posibilidad de que la información sea filtrada a través de libros o artículos. No obstante, esto no es sino un reto como el del propio cine: usar nuestras humildes armas con el fin de rendir homenaje al pasado.

Como decía José M^a Pedreño, presidente de la Federación de Foros por la Memoria, "conocer cómo fuimos nos ayuda a conocer cómo somos, a mejorar y potenciar nuestras cualidades, a aminorar o hacer desaparecer nuestras carencias, a conocer al enemigo y saber valorar sus puntos fuertes y débiles; además, ese sentimiento humano respecto al pasado supone un muelle de impulso para conquistar el futuro" (2002). Un futuro en el que, dentro de este marco teórico, la dirección de arte también tiene un papel de relieve al cual le damos la oportunidad de verse reconocido.

1.3 Objetivos e hipótesis de trabajo

Esta investigación se justifica por la necesidad de ofrecer a la dirección de arte su pequeño espacio en el mundo académico, por sus méritos y por su papel dentro del universo fílmico, algo que puede interesar no solamente a los que estudian el cine sino también a los que velan por la memoria, a los que trabajan en la dirección de arte o a los que tengan una mínima sensibilidad por saber cómo los espacios se convierten en imágenes del pasado. Todos ellos están invitados a traspasar las puertas desde este momento abiertas por estas líneas, que no hacen sino plantear una hipótesis cuya razón de ser radica en la cuestión de si la dirección de arte de una película es capaz de crear un imaginario colectivo sobre un periodo concreto del pasado, en este caso, el de la Guerra Civil Española. Un planteamiento para el cual se ha de hacer un estudio de la materia con el objeto de llegar a un punto en el que el interrogante pueda convertirse al fin en una respuesta.

En este proceso hay implicados también una serie de objetivos, unas metas a alcanzar a base de tesón que pasamos a describir.

En primer lugar, de lo que se trata es de hacer una reflexión en torno al tema elegido tras la bases teóricas sentadas durante el período docente del Máster de Producción Artística en su línea *Pensamiento contemporáneo y cultura visual*. Una propuesta que queda abierta al futuro en vistas a una tesis doctoral.

Pero en relación a los objetivos concretos del objeto de estudio, con este trabajo se pretende conocer cómo la dirección de arte reconstruye un hecho o un momento histórico, así como cuáles son sus recursos para poder llevar a cabo tal cometido. Por otra parte, estudiar la importancia de ésta dentro del cine de época, con el fin de ver si se confirma la teoría de que realmente es capaz, a través del espacio, objetos y demás menesteres, de hacer su aportación a la memoria histórica. Esto supone a su vez analizar la responsabilidad civil del director de arte y relatar la apreciación de éste sobre tal cuestión, dado que dicha responsabilidad a ojos del bisoño consiste en encorsetar la dirección de arte al acontecer riguroso de los hechos.

En otro orden de asuntos es conveniente mencionar que otros de los objetivos expuestos en segundo término pero fundamentales para llegar al final del camino son, por un lado, establecer un preámbulo que abarque los antecedentes a dicha dirección de arte y por otro establecer los referentes que nutren el trabajo de los directores de arte de las películas seleccionadas.

Hacemos pues una recapitulación esquematizada de los objetivos:

- Aplicar los conocimientos adquiridos en el máster llevando a cabo una investigación en el campo de la producción artística.
- Abrir camino a una investigación que pueda seguir desarrollándose en un futuro en una tesis doctoral.
- Conocer cómo la dirección de arte reconstruye el pasado.
- Analizar los recursos de la dirección de arte para reconstruir una época.
- Estudiar la importancia de la dirección de arte en la recuperación de la memoria y la construcción de un imaginario colectivo.
- Analizar la responsabilidad del director de arte en la construcción del imaginario colectivo.
- Estudiar los antecedentes de la dirección de arte en el cine de época.
- Estudiar los referentes en los que los directores de arte se basan para llevar a cabo su trabajo.

Es pues en base a todo ello como vamos a ir canalizando este trabajo, que en última instancia pretende desembocar en un resultado exitoso como la victoria del sublevado, con el fin de que las metas se vean cumplidas y las cuestiones planteadas queden libres de interrogantes. Un trabajo que en ningún caso pretende hacer un análisis fílmico sino más bien plantear toda una reflexión en torno a cómo la dirección de arte reconstruye el pasado, al arte en el cine de memoria y, en particular, al que habla de la contienda que mutiló el espíritu de un pueblo aun hoy sumido en la ruptura.

1.4 Metodología y recursos

No estamos ante un estudio de campo de conocimiento empírico que requiera de un método científico de corte positivista, sino que, contrariamente, en este trabajo, como en otros muchos pertenecientes al ámbito de las humanidades, se busca una metodología diferente, aunque no por ello menos válida ni rigurosa.

En este caso estamos, por un lado, ante una investigación bibliográfica y documental y por otro, ante una investigación de campo.

En relación a lo primero hemos analizado las fuentes visuales como fotografías, pero en especial los textos fílmicos, haciendo un vaciado de todas aquellas películas españolas de ficción de los últimos veinticinco años que hubieran abordado la Guerra Civil y cuyos directores de arte fueran también españoles con una trayectoria profesional de dos o más filmes de esta índole y que no estuvieran exánimes.

Del mismo modo trabajamos de manera considerable las fuentes bibliográficas, haciendo una meticulosa revisión de éstas. No obstante, como hemos mencionado en párrafos anteriores, ésta es una investigación muy concreta de la cual no existe material específico más allá de escasas tímidas apelaciones a nuestro objeto de estudio por parte de algunos autores u otras informaciones vinculadas al asunto en cuestión sin concreciones, con lo cual, nos vimos ante la necesidad de combinar este método con la investigación de campo tal y como lo hizo ya en su libro Gorostiza.

Para ello, contactamos con los directores de arte seleccionados y procedimos a hacerles entrevistas en profundidad que serían posteriormente transcritas literalmente con el fin de tratar la información de forma rigurosa y objetiva, las cuales se encuentran adjuntas al presente trabajo como anexos.

Para llevarlas a cabo nos desplazamos al lugar donde desarrollan su trabajo mayoritariamente. En oposición a posibles creencias, éste, en general, no es el set de rodaje, sino su lugar de estudio, ya que si bien están presentes en los

primeros, la mayor parte de su labor es de carácter documental y conceptual.

Son pues, entrevistas para las cuales se han tenido en cuenta una serie de consideraciones.

En primer lugar, ha habido un trabajo previo de recolección de información acerca del entrevistado y así como el visionado de su trabajo para poder a continuación hacer una estructuración de las diferentes preguntas en base a los temas que nos interesaba tratar para nuestra investigación.

A continuación, nos hemos desplazado a su lugar de trabajo con el fin de encontrar un ambiente relajado donde el entrevistado se sintiera cómodo y pudiera atendernos sin prisas ni estorbos. Además es donde normalmente el guarda la documentación necesaria para nuestro proyecto, como esbozos, recuerdos de escenografías, libros donde documentarse y demás.

Así pues, estuvimos en el estudio que Murcia tiene en la primera planta de su casa, dedicado a trabajar y donde guarda centenares de archivos que puso a nuestro alcance. También nos desplazamos hasta Tremp, el municipio de Lérida donde vive Rosell. Si bien éste también tiene alojamiento en Barcelona es en Tremp donde cuenta con mayor espacio y por tanto donde guarda su material de trabajo apilado, gran parte del mismo, en cajas durante años cerradas que fue abriendo para la ocasión.

El caso de Hydallgo fue diferente. Su situación personal y laboral hacen que continuamente esté viajando y se albergue en hoteles llevando siempre consigo un disco duro con todo lo que necesita para trabajar. En el momento de la entrevista se encontraba en Alicante, pero la impersonalidad del hotel hizo que prefiriera que le realizáramos la entrevista en el set de rodaje, que era lo que había más suyo en aquella ciudad ajena a él, así que fuimos hasta la Ciudad de la Luz para ello.

La entrevista partía con preguntas más triviales para romper el hielo, dado que si en algo coincidían era en cuánto les intimidaban este tipo de situaciones. Así pues, las primeras cuestiones giraban en torno a su afición al cine y a cómo

empezaron a trabajar en él, para entrar posteriormente en materia. Una vez en ello, se seguía el orden de preguntas establecido pero con gran margen de modificación en base al azar y a sus respuestas que podían ser más explicativas o más concretas, siempre prestando suma atención para evitar repetir temas ya tratados y conseguir un mayor aprovechamiento del tiempo que se nos brindaba.

Con todo ello se consiguió una información valiosísima que, en combinación de otras sacadas de libros y otros documentos académicos así como de textos fílmicos nos ha servido para llevar a cabo este trabajo que pasamos a desarrollar en los siguientes apartados.

2. DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN

2.1 Antecedentes de la dirección artística en la reconstrucción histórica

La dirección de arte no corresponde solamente al universo del cine sino que, llamada de ésta u otra forma ha ido relacionada a las recreaciones que las diferentes artes han llevado a cabo desde hace, más que siglos, milenios. Ésta estuvo, originariamente, ligada al teatro que los diferentes pueblos desarrollaban desde tiempos inmemoriales (aunque el origen de la palabra sea posterior). Póngase de ejemplo el caso de los Incas, cuyas escenificaciones y rituales contaban con cuidadas decoraciones hechas con flores, plantas, maderas, cueros. Todo circulaba en función de una misma idea: La vida "recreada" para poder ser comprendida, para poder otorgarle un sentido a lo inexplicable (Carlos Coccia, 2009: 23).

Del mismo modo otras culturas y civilizaciones han intentado explicar la existencia y muy particularmente la historia, para lo cual nos remitimos a la antigua Grecia, con las prolíficas representaciones sobre mitología que era, en la época, el pasado, los propios orígenes. Si bien éstas en su génesis eran más bien austeras, con el tiempo fueron requiriendo un montaje más elaborado a la par que lo hacía la propia dramaturgia y el ansia por sorprender a un público que ya no se conformaba con la obra en sí, sino que necesitaba de otros alicientes, entre ellos, una ambientación capaz de acompañar a los discursos. Esto dio lugar a la creación escenográfica y con ello a la aparición del escenógrafo, término que fue acuñado en el siglo IV a.C y que significa "dibujante de escena". El escenógrafo, que vendría a ser el equivalente del director artístico cinematográfico, nació de la necesidad de dar forma a una idea y volumen a un concepto y cuyo trabajo implicaba la creación de un *paisaje dramático*. Paisaje que era marco y contenedor de diversos tipos de manifestaciones artísticas. Paisaje inverosímil, realista u onírico, pero siempre en función de las emociones en juego (Coccia, 2009: 24). Con todo, es la base visual sobre la cual la narración establecía su propia cartografía emocional y la transmitía al espectador a través de la retórica de los escenarios y sus objetos,

de los volúmenes y los colores. Una misión nada sencilla y con gran responsabilidad escénica que con el tiempo se vio alimentada de los más variopintos ingenios entre los que destacan juegos de poleas, trampillas o dispositivos giratorios que permitían diferentes cambios de decorado en función de la escena a interpretar. Estos recursos evolucionaron a lo largo de los siglos, crecieron con la historia, se fueron perfeccionando. Francisco Nieva en su *Tratado de escenografía*, habla del caso del siglo XVII, el cual supuso, según éste, una imaginación sin fronteras en cuestiones relativas en escenografía, creando una maquinaria que aunque hoy nos parezca ingenuo, debería de causar estupor en los espectadores de la época (2000: 54).

Y así era; a falta de la existencia del cine el mundo asistía a los teatros que pretendían ser cada vez lo más realistas posible, también en referencia a los espacios en los que se ubicaban las ficciones. En ello tuvo un papel clave el teatro italiano durante el Renacimiento, gracias al cual los decorados vivieron un giro hacia la realidad propiciada por la perspectiva en la pintura, materia sobre la que se han realizado numerosos tratados a lo largo de la historia de notable repercusión en las diferentes artes, como el de Leon Battista Alberti (*Della Pittura*⁷), el de Piero della Francesca (*De Prospectiva Pingend⁸*) o el de Leonardo da Vinci (*Tratato della pittura*⁹). Algunas de las técnicas que en ellos se describen son las que se utilizarían para pintar los diferentes decorados teatrales. Inicialmente la perspectiva era de carácter regular y simétrico, modo en que se mantuvo durante años; pero el público avanzaba en materia teatral e iba exigiendo más, de forma que este tipo de perspectiva acabó resultando convencional, propiciando un cambio. Es en este punto cuando aparecieron, de la mano del florentino Giovanni Niccolò Servandoni, diseños con perspectivas oblicuas con múltiples puntos de vista; gracias a ello los decorados mostraban una escena con ángulos imprevistos, ante los ojos deslumbrados de los espectadores. En vez de ofrecer la monotonía de las líneas rectas que se hundían paralelamente, se simulaban distintos planos, se hizo posible cortar la escena y se pudo abrir huecos a ambos lados del foro

⁷ Versión española del título: *Sobre la pintura*.

⁸ Sin versión en español. La traducción del título vendría a ser: *Pintando perspectiva*.

⁹ Versión española del título: *Tratado de pintura*.

(Nieva, 2000: 57).

En este caso, cuando hablamos de teatro como uno de los campos que sirven como antecedente en el que se fraguan los orígenes de la dirección de arte como la entendemos en el cine, ni qué decir tiene que en él viene incluida también la ópera. Porque ¿qué es la ópera sino una representación teatral cantada?, así la define también la Real Academia Española de la Lengua en su vigésima segunda edición: "Obra teatral cuyo texto se canta, total o parcialmente, con acompañamiento de orquesta" (2011). En ella destacó, en los siglos XVII y XVIII, una familia italiana por las escenografías en este tipo de montajes escénicos. Eran los Galli-Bibiena, los cuales tomaron este segundo nombre por la ciudad de procedencia del progenitor, Giovanni Maria Galli, que fue quien sentó las bases que llevarían a su hijo, Ferdinando Galli-Bibiena, a crecer como director de arte, trabajo que tras él desarrollarían también las generaciones venideras. Aquello por lo que destacó Ferdinando fue por el gran conocimiento que tenía sobre la perspectiva, lo cual supuso su reconocimiento entre las altas esferas de toda Europa. El propio rey archiduque Carlos III lo hizo llegar a Barcelona para que llevase a cabo la dirección artística de fiestas cortesanas, las cuales normalmente consistían en óperas que se representaban en el salón de la Lonja. Su fuerte consistía en dar a los escenarios un aspecto más realista y diferente a lo que se había visto hasta entonces; tal es así que se considera el inventor de la escenografía que subsiste en la actualidad más o menos abstractizada en los grandes teatros de ópera (Nieva, 2000: 54). Una técnica y un saber hacer que transmitió al segundo de sus hijos, Giuseppe Galli-Bibiena, el cual le acompañó desde bien temprano en sus viajes de trabajo por Europa; esto le abrió un mundo en el que años más tarde se desenvolvería con gran soltura, llegando a dirigir la realización de los decorados de las más grandes solemnidades teatrales de su tiempo, destacando su actuación en el suntuoso teatro abierto, construido en el parque del Palacio de Praga (Nieva, 2000: 55). Asimismo, demostró su gran creatividad también en la Corte de Sajonia, donde su trabajo puso de relieve su talento como director de arte por la habilidad de crear escenografías grandilocuentes hasta la fecha nunca vistas, desarrollando a su vez la

representación de jardines en escena. De este modo puede decirse que, con él, las escenografías barrocas consiguieron sus más grandes triunfos convirtiéndose en el artista más distinguido de los Galli-Bibiena.

Este reconocimiento que se hace a los directores de arte por parte de nobles y reyes demuestra la importancia y el interés que se tenía en la materia; Pedro Pablo Abarca de Bolea, también conocido como el conde de Aranda, que fue presidente del Consejo de Castilla de 1766 a 1773 puso, durante el periodo que duró su cargo, gran empeño en la mejora en los teatros, y en particular de los espacios escénicos donde se desarrollaban las funciones. Se pasó de tener los telones pintados a disponer de bambalinas y diversos telones para la variedad de escenarios, suprimió paños y cortinas e hizo que diariamente se presentasen en escena los bastidores de lienzos pintados con perspectivas; además ordenó que se adelantase hacia el público la orquesta, ya que antes se disimulaba entre los paños (María Mercedes Romero, 2006: 390). Esto supuso un gasto que se compensó subiendo a la entrada dos reales, lo cual servía para alimentar el llamado "fondo de decoraciones", algo muy loable y que contrasta con la dirección de arte que se lleva a cabo en la actualidad, en la que las escenografías son cada vez más austeras, entre otras cosas por la limitación de recursos de los que se dispone. Pero eran otros tiempos, estamos hablando de una época caracterizada por el teatro espectacular, en el cual, más que la historia en sí, lo que primaba eran los decorados, así como las tramoyas o los objetos que acompañaban a los personajes en escena, es decir, la parte externa del espectáculo, la cual era cada vez más elaborada. Se buscaba, en primer término, una actuación escénica intensa, de forma tal que el argumento y los personajes se convertían en una disculpa para la función-espectáculo (Romero, 2006: 98). En la segunda mitad de siglo XVIII, el objetivo principal eran salas amplias donde se pudieran desarrollar el tipo de representaciones demandadas por el público, que solían ser las comedias heroicas o las historias que retrataban la vida de santos. Tales obras, con los escenarios tan cuidados y trabajados, estaban hechas prácticamente a gusto de todos; para los empresarios porque veían las salas llenas, con su consiguiente reporte económico, y para el público porque se ofrecía lo que

éste pedía, sin más fin que pasar un rato agradable y dejarse llevar por la magia del teatro.

De las diferentes obras, que presentamos para este trabajo, las que queremos destacar son las heroicas. Por un lado, éstas, como el cine que nos ocupa (el que recrea la Guerra Civil Española), lo que pretendían era poner en escena hazañas vividas a lo largo de la historia. Por otro, nos permiten darnos cuenta de la gran importancia del director de arte en el montaje de la escena. Un claro ejemplo de cómo, en el pasado, el espacio ya constituía un elemento indispensable a la hora de revivir, a través de la ficción, un periodo o un hecho determinado. Del mismo modo, y siguiendo con la relación con la Guerra Civil Española, este tipo de obras teatrales dieron lugar a otro tipo de género: las comedias militares. Si bien éstas trataban las guerras y batallas de un modo sarcástico y mordaz, no faltaba la sangre, la recreación de espacios y por ende, una cuidada dirección de arte para hacerlas lo más realistas posibles dentro del juego de la ficción, lo cual nos lleva a recordar la película *Libertarias*, que de la misma forma irónica trata la Guerra Civil Española de la mano de un grupo de mujeres anarquistas.

Pero volviendo a las comedias militares del teatro del siglo XVIII, en todas ellas su máximo interés consistía en alardear de una cada vez más sofisticada escenografía, derrochando efectos escénicos, incumpliendo las unidades, y sin importarles los errores históricos o la debida caracterización de los personajes (Romero, 2006: 99). Entre los autores de este tipo de obras se encuentra, con especial relieve, Gaspar de Zavala y Zamora. Éste dejó como legado obras como la trilogía sobre Carlos XII, rey de Suecia, cuya fórmula dramática buscaba impresionar al público más que con las aventuras en sí con la espectacularidad en que se contaban, usando para ello todo tipo de recursos de tramoya, pirotecnia, e incluso si la ocasión lo merecía, semovientes. En esta misma línea, y estando aun más próximas a nuestro trabajo, este autor nos dejó también ficciones histórico-nacionales, tales como *La destrucción de Sagunto y Carlos V sobre Dura*. Obras como éstas podían tener, en alguno de los casos, una doble vertiente más allá de la mera distracción del público: por una parte, la de ilustrarles acerca del pasado, por otra, exaltar a la Patria,

sirviendo así de una especie de doctrina sobre el espíritu nacional. Lo mismo que ocurre con algunos de los filmes que tratan la Guerra Civil, cuya misión es, además de entretener al espectador, tomar posición en la tarea de que éste recupere la memoria sobre la contienda así como intentar posicionarle, por lo general tras la caída de la dictadura, a favor del bando de los vencidos durante tanto tiempo oculto entre los escombros que dejaron las bombas, algo que no sólo vemos en lo que a la Guerra Civil respecta sino que ya se dio en guerras anteriores, como la Guerra de la Independencia que tuvo lugar en España, en la cual proliferaron obras teatrales con clara intención de exaltación de la patria durante el periodo bélico que duró de 1.808 a 1.814. Es de interés citar este capítulo de la historia de España por la relación que tiene con la Guerra Civil, en cuanto que, si bien fue un enfrentamiento con la Francia de Napoleón Bonaparte, también tuvo un componente de guerra civil, puesto que supuso la división del país, como es habitual, en dos mitades, las cuales también se vieron abocadas a la lucha cuerpo a cuerpo entre hermanos, siendo éstos para la ocasión, los patriotas y los afrancesados.

Otro punto en común de la Guerra de la Independencia con la Guerra Civil y las artes, bien sea el teatro en la primera o el teatro y/o cine en la segunda, es la prohibición de ciertos temas o géneros, como los sainetes burlescos tras la entrada de Napoleón en 1808. No obstante, a pesar del control sobre los teatros, en mayo de 1812 se representó el sainete *Sancho Panza en su gobierno* que, sólo por su título, fue tomado por los patriotas como una burla hacia el rey intruso (Romero, 2006: 590). En julio de 1813 se representó otro sainete que además tuvo gran éxito, *La arenga del tío Pepe en San Antonio de la Florida*, de Juan Antonio de Castro, el cual hizo, a través de sus descripciones y acotaciones, una contribución importante al estudio sobre la dirección de arte de la época, algunas de las cuales Romero se encarga de reunir:

"Describe el autor con pausa los decorados y los personajes de la escena siguiente: la vista del paseo de la Florida, la fachada de la Iglesia de San Antonio, la fuente del Abanico, los escaños cubiertos de tapices viejos,

guarda-cantones a los lados, un arco de cuadrado forrado de ramaje y algunas grandes cortinas de carmesí liadas, y la corona; mucha gente de todos sexos, clases y edades por la escena: bolleros, aguadoras, mujer con dos niñas en la mano y otra al pecho, algunos agentes de policía, etc., todos sin amontonarse. [...] una madama en un borrico con un lío de equipaje, unas botas y un perro atado a la carga por el pescuezo, una jaula colgada, bota y sartén" (2006: 592-593).

Anotaciones de este tipo nos van dando pistas a la hora de ver cómo trazaban en la época la recreación visual del pasado o de historias varias en general, del mismo modo que contribuyeron algunos periódicos gracias a la publicación de cartas como la *Carta de un español desapasionado que quiere enseñar a ver y sentir* el año 1788 o las *Leyes y reglas teatrales que han de observarse en las decoraciones, mutaciones y tramoyas de los teatros* dos años más tarde, publicadas ambas en el diario de Madrid y recuperadas por Joaquín Muñoz Morillejo.

Como vemos se trataba de un oficio que contaba con grandes profesionales en nuestro país muchos de los cuales años más tarde se adaptarían a la nueva industria cinematográfica como lo hicieron Salvador Alarma o Manuel Fontanals.

Pero volviendo a las recreaciones de las batallas, que si bien las hemos visto en teatro, no podemos obviar los referentes de éstas en la pintura de la época. Para ello, y con la intención de no desviarnos del tema bélico, proponemos un ejemplo de Goya, que es, a la Guerra de la Independencia, lo que el Guernica a la Guerra Civil: el icono que se ha encargado de mantener viva la memoria de los vencidos a lo largo de la historia. Estamos hablando de el *Tres de mayo de 1808 en Madrid: los fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío*, la pintura de 266x345 centímetros, realizada el 1814 y que representa el fusilamiento, por parte de las tropas francesas, de un grupo de madrileños que resistían a la ocupación. En ella, Goya realiza un minucioso trabajo de recuperación de la memoria, ciñéndose a la historia con meticulosidad, a pesar de que seguramente no fue testigo de las ejecuciones. Pero era habitual en él

documentarse para sus trabajos y éste no debió de ser una excepción, atendiendo a las palabras de Manuela B. Mena Marqués¹⁰:

"El enclave del fusilamiento está perfectamente recreado por el pintor, con la exactitud de una vista topográfica de la ciudad. Más allá de la "montaña" contra la que están situados los que van a morir, la fila de los últimos condenados avanza desde los edificios del fondo, derruidos durante el siglo XIX: el cuartel del Prado Nuevo, donde habían estado confinados hasta la hora de la ejecución, y el convento de Doña María de Aragón, cerca de lo que había sido el palacio de Godoy. El cuartel del Prado Nuevo, además, y el cercano cuartel del Conde Duque, eran los centros de acantonamiento de los soldados franceses que actuaron en el piquete de ejecución, cuyo uniforme les identifica perfectamente, a pesar de lo sumario de la pintura, como pertenecientes al Batallón de Marineros de la Guardia Imperial. Lucen todos su sable de *tiros largos* y chacó sin visera, y llevan el capote reglamentario, tal vez porque esa noche había empezado a llover y hacía frío".

Como se puede apreciar, es una concreta descripción visual de los diferentes elementos que dotan a la obra de gran realismo a vez que transmite valores como el miedo, el odio, la desesperación, el rencor o la crudeza de la guerra que conmueven al espectador a la vez que le erizan la piel por la dureza de la escena, marcada, sin duda por la figura central, vestida de blanco; éste se convierte en el punto de luz con el que se identifica el público y que se levanta en medio de los ocres y marrones con los que el espacio entristece un pasado también oscuro tocado con el carmesí de la sangre de los caídos. Un juego de colores que se reflejará años tarde en filmes que recrean la Guerra Civil y su posterior posguerra, tal y como se puede apreciar en trabajos como *Pan Negro*¹¹ (Agustí Villaronga, 2010), que con su particular etalonado confiere aun más dramatismo a la historia.

Pero más allá del teatro y la pintura, la dirección de arte en la recuperación de

¹⁰ Autora de la entrada sobre la obra de la enciclopedia en línea del Museo del Prado.

¹¹ Versión española del título: *Pan Negro*.

la memoria tiene otro antecedente más próximo en el tiempo y más familiar, el cual no es otro que la fotografía. Para hablar de ella en el tema que nos ocupa consideramos de vital importancia la referencia a Edward Sheriff Curtis.

Curtis fue un fotógrafo y etnólogo estadounidense nacido en 1868 que se crió en una región en la que aun vivían indios como los Chippewas (Ojibwas) y Winnebagos. En tiempos de su juventud, cuando tenía veintidós años, tuvo lugar la masacre de Wounded Knee¹², en que, tras duras batallas entre los sioux y el hombre blanco representado por centenares de soldados del Séptimo de Caballería, supuso la muerte de la cultura india, la cual fue blanco fotográfico de Curtis durante décadas. Se trataba de un proyecto en que el fotógrafo trató de recuperar, a través de textos elaborados por él e imágenes, las últimas tradiciones de los indios norteamericanos. Este proyecto acabó durando treinta años llenos de problemas para seguir adelante, pero llenos también de ilusión y tenacidad por documentar el pasado del pueblo indio, que finalmente quedó plasmado en una enciclopedia de veinte volúmenes¹³ titulada *The North American Indian*¹⁴, publicada entre 1.907 y 1.930.

Así, recorrió Estados Unidos y Alaska, recopilando danzas, canciones, ceremonias, leyendas y mitos de ochenta tribus diferentes, las cuales se hallaban en peligro de extinción, tales como los Comanches, los Apaches o los Hopis.

Al inicio de esta aventura Curtis apenas sabía algo de los indios y, como el resto de blancos, estaba lleno de prejuicios e ignorancia respecto a ellos. Pero poco a poco los fue conociendo a base de convivencia y trato respetuoso a su cultura, y creando, a través de su trabajo, una nueva concepción sobre ellos, ya que como su coetáneo Flaherty supo muy bien que la única forma de captar lo verdadero de la realidad es conviviendo con ella.

Pero, tal y como señala Hans Christian Adam, cuando Curtis comenzó a

¹² 29 de diciembre de 1890.

¹³ Ilustrados cada uno de ellos con 75 placas de 14x19 cm.

¹⁴ Versión española del título: *Los indios de Norteamérica*.

fotografiar a los indios ya estaban recluidos en reservas. Su número había quedado reducido a menos de la mitad de la población inicial de las tribus como consecuencia de las guerras, la desnutrición y de enfermedades como la tuberculosis y la varicela y sobre todo por el incesante cercenamiento de su espacio vital (2005: 13). El compromiso que fue adquiriendo con ellos fue tal que, a pesar de la situación de derrota en la que se encontraban, su misión consistió en dotar de cuerpo a la cultura y sus actores, como si de los tiempos gloriosos se tratase, aun si esta historia de un pueblo a través de las imágenes supusiera cierta recreación y puesta en escena. Así pues, encontramos imágenes que nos dan sensación de que son reales pero que en cambio no lo son, como tampoco lo son los ropajes que usan los personajes o la decoración que les rodea. De hecho está documentado que, a los Zuñis, una de las tribus, Curtis les pagaba cincuenta centavos cada vez que posaban (lo que en aquel momento correspondía a medio salario diario) y les hacía vestir con ropas que ya no se usaban pero que evocaban la historia, el pasado que el autor trataba de inmortalizar a través de sus fotografías, sin las cuales hubiera sido una civilización muerta también en lo que a la memoria respecta.

Pero ahí estaba Curtis con su afán de recuperación, como lo están las películas que tratan la Guerra Civil Española. Y para ello era importante evitar cualquier combinación procedente de los conquistadores, cualquier signo de relación con la civilización blanca a pesar de que en ocasiones esto fuera ya una misión imposible, por ejemplo con determinados vestidos, que ya no estaban manufacturados con tejidos tradicionales sino que eran de algodón teñido de vivos colores. Pero en la medida de lo posible lo intentó, desempeñando una gran labor artística a través de la creación de decorados a base de tapices, plumas o incluso mantas que delatan su empresa al usar alfileres que no quedaron disimulados en el arte final de la fotografía. Adam escribía: "En algunas fotografía se pueden ver los imperdibles que empleó para sujetar las mantas en las que Curtis gustaba de envolver a sus modelos y de las que sobresalía el rostro de los retratados, fotogénico y marcado por las inclemencias del tiempo" (2005: 25).

En otras en cambio fue más meticuloso reparando rastros excesivamente visibles de la civilización blanca, como el caso que presentamos a continuación.



Imagen 1. Antes del retoque fotográfico. Edward S. Curtis



Imagen 2. Después del retoque fotográfico. Ewars S. Curtis

Si prestamos atención a la primera fotografía observaremos que entre los dos indios hay un reloj despertador. En la segunda en cambio éste está en la medida de lo posible disimulado y no se aprecia. Según Diego Caballo, coautor junto a Daniel Caballo del libro *Fotografía sin verdad. El poder de la mentira*¹⁵, este objeto le incomodaba en su propósito de reflejar el aislamiento de esta población ajena, supuestamente, a los adelantos de la civilización moderna. Casos como éste vemos que realizó poco más de doce, en algunas ocasiones ayudado por retocadores altamente cualificados, lo cuales más allá de hacer desaparecer algunos elementos podían intensificar un cielo o equilibrar las luces y las sombras entre otros dentro de las posibilidades del fotograbado, que era la técnica usada, lo cual era posible gracias a que era un procedimiento sin retícula y libre de plata, lo que lo mantenía inalterable permitiendo el procesamiento de cada foto de forma individual (2012).

Pero más allá de retoques posteriores a la toma, Curtis, lo que más hizo sin duda fue la recreación de determinados espacios y situaciones.

En cuanto a los espacios, usaba los exteriores como si de un estudio se tratasen, recreando las escenas con mucho cuidado (Alan Thomas, 1981: 77),



Imagen 3. Guerrero de espaldas
Edward S. Curtis, 1908

siempre entablando un juego entre lo nítido y lo difuminado, y haciendo, a menudo, recortes para reencuadrar el original, lo cual era, por otro lado, un medio más para potenciar la fuerza de la imagen. Todo ello con una estética de carácter pictorialista.

Respecto a las escenas, venían pactadas por ambos lados: en primer lugar por los indios, que mostraban lo que les convenía, y en segundo lugar por el fotógrafo, que trataba de recrear situaciones como si pertenecieran a la época precolonial, que si

¹⁵ En la entrevista concedida a Elena Viñas para el periódico *El Imparcial* el día 23 de enero de 2012.

bien en algunos casos éstas podían ser reales, en otros quedaba descubierta la simulación, como es el caso de la imagen que presentamos de un guerrero situado de espaldas, realizada en 1908, en que se aprecia claramente una pose y actitud determinada adoptada expresamente para la cámara fotográfica.

O esta otra, de un kwakiult observando espantado la momia humana puesta a secar, con una elevada dosis de truculencia, realizada en 1910. Éste no es otro que su asistente, medio amerindio, al que a veces utilizaba para escenas rituales que de modo verdadero no le dejaban tomar (Demetrio E. Brisset, 1999). En otra de las imágenes, titulada *Oglala War-Party*, se ve a una decena de indios Oglala con plumas,



Imagen 4. Kwakiult. Edward S. Curtis, 1910

montados en sus caballos. El pie de foto que venía con ella decía que era un grupo de guerreros sioux, como aparecieron en los días de guerra entre tribus, haciendo cuidadosamente su camino por una ladera en las proximidades del campamento enemigo.



Imagen 5. Guerreros sioux. Edward S. Curtis, 1907

En realidad, tales atuendos solamente se utilizaban en ocasiones especiales y, en algunas tribus, sólo por el jefe. La fotografía fue tomada en 1907, cuando los indígenas ya vivían en reservas y la guerra entre las tribus había terminado. De igual forma, en aquellos tiempos, sus chamanes ya no practicaban las ceremonias religiosas, los niños iban a escuelas donde sólo aprendían inglés y se les instaba a olvidar sus tradiciones, sus guerreros tenían prohibido luchar, llevaban el pelo corto y ropas "de ciudadano". A pesar de ello, como se puede apreciar, el fotógrafo apostó por retratar la dignidad de lo que fue y no el pueblo derrotado en que se había convertido. En este sentido, la historia de Curtis guarda cierta relación con las películas objeto de estudio del presente trabajo, en cuanto que también tratan de hacer un retrato de los vencidos, de rescatar un pasado que ya no existe cuando las fotos se realizan, pero que corresponde a sus antepasados (Manuel Delgado et al. 1999: 37).

Nada importa pues si aquellas imágenes eran fruto de la puesta en escena o no, lo importante era recuperar el pasado y que quedaran para siempre en la memoria colectiva, puesto que, aunque las fotos eran una recreación, esas

mismas escenas algún día existieron, y ésta era una forma de recordarlas con bastante rigor descriptivo, aunque esto supusiera cierta manipulación de la que Curtis fue acusado por estudiosos tales como historiadores y antropólogos que consideraban que su trabajo no tenía carácter científico. Pero más allá de ello,

Pero más allá de este carácter no científico, la lección que aporta la vida de este visionario que parece soñado por Werner Herzog es que cuando la ciencia reclama a la fotografía objetividad, la fotografía responde con una clase muy distinta de objetividad: la que se obtiene mediante la simulación (José Homero, 2011).

Así logró dejar testimonio visual de una cultura y así logró cambiar la imagen que la sociedad norteamericana tenía de los indios, de los cuales se consideraba que eran crueles y sanguinarios. A menudo la prensa hablaba de ellos relacionándolos con historias violentas. "Se contribuyó así a convencer a la opinión pública de que sólo un indio muerto es un indio bueno" (Adam, 1998: 23).

Pero Curtis no sólo convenció a la minoría que inicialmente accedió a sus imágenes de que esto no era cierto sino también al mismo presidente de los Estados Unidos, Theodore Roosevelt, que años antes, había escrito sobre los indios¹⁶ que éstos eran mendigos, vagos, sucios, borrachos, despreciados por los *frontiersmen*. También dijo que eran temidos por el hecho de poder convertirse, en cualquier momento, en enemigos a los que nadie ganaba en ferocidad, astucia y crueldad sanguinaria.

Pero Curtis tuvo la oportunidad de ofrecerle una imagen de los indios muy diferente de la que él tenía. Esto se dio en una ocasión en que tuvo que fotografiar al hijo de Roosevelt a raíz de haber ganado un premio nacional. Aprovechó para mostrarle su visión de la historia a través de las fotografías, las cuales dejaron al presidente tan impresionado que las consideró como obras de arte y decidió escribir lo siguiente:

¹⁶ En su libro *The Winning of the West*.

"Mr. Curtis es las dos cosas: un artista y un observador experimentado. Sus reproducciones [...] poseen mucho más que precisión porque son veraces. [...] El indio, tal y como hoy existe, se extingue. Su vida se desarrolló en circunstancias que nuestra propia raza dejó tras de sí hace ya tanto tiempo que no ha quedado ningún recuerdo. Sería un verdadero desastre que esas condiciones de vida no se transmitieran de modo verídico y vivo. [...] (Mr. Curtis) ha convivido estrechamente con muchas tribus indias distintas, en las amplias llanuras de la pradera y en las montañas. Sabe cómo cazan, cómo viajan y cómo trabajan. [...] Con la publicación de este libro, Mr. Curtis nos presta un gran e importante servicio, no sólo para nuestro propio pueblo, sino para la investigación en todo el mundo".

Estas líneas forman parte del prólogo de *Los indios de Norteamérica*¹⁷, en el que se observa un giro de 180 grados en la postura de Roosevelt, que ya no habla con desprecio ni apela a la minusvalía de los indios sino que los considera parte de la historia, llegando a usar el término "desastre" en caso que dichas comunidades no dejaran rastro de lo que fueron.

Las palabras del presidente sin ninguna duda tuvieron gran influencia en la sociedad blanca norteamericana y por ende las propias imágenes de Curtis, que empezaron a cobrar valor. Para ello fue fundamental el tratamiento que les daba, puesto que ofrecían una visión que nadie había mostrado hasta entonces. Nos referimos tanto a las fotografías como a las tomas en movimiento que también realizó. En este sentido fue uno de los pioneros del documental etnológico, anterior incluso a Flaherty y su *Nanook, el esquimal* (*Nanook of the North*, 1922) con el trabajo *In the Land of the Head Hunters* o también llamado *In the Land of the War Canoes*¹⁸ (1914), de más de 43 minutos de duración en el que reconstruye la vida de los indios kwakiutl, y en el que, como en las fotografías, elaboró un minucioso trabajo de dirección artística ayudado por los mismos indios que contribuyeron a confeccionar adornos, canoas u otros elementos para el espacio escénico.

Se trataba de un filme basado en leyendas y tradiciones orales de los indios

¹⁷ Se adjunta como anexo.

¹⁸ Versión española del título: *En la tierra de los cazadores de cabezas*.

pero con cierto planteamiento comercial en cuanto a que Curtis trató de hacerla atractiva para el público, de lo cual habla Adam: "quiso amoldar la película a los clichés fílmicos, con lo que se alejó de la realidad, añadiendo una buena dosis de violencia y romanticismo" (1998: 17-18) para lo cual como decíamos la adornó a través del atrezzo, la indumentaria y los escenarios.



Imagen 6. Fotograma del filme *In the Land of the War Canoes*

Con todo consiguió tanto en cine como en fotografía, y aun a pesar de su carácter en cierta forma ficticio, unas imágenes que el propio presidente Roosevelt definió como veraces, capaces de transmitir de modo verídico y vivo, que preservaban una imagen amplia de la historia y que servían a la investigación en todo el mundo. Imágenes válidas para recuperar la memoria a pesar de su condición de "manipuladas", a pesar de tener en contra a la comunidad científica, a pesar de gozar de cierto carácter artístico; lo mismo que ocurriría años más tarde con el cine.

2.2 Fase de documentación. A la caza de referentes

En el trabajo del director de arte un paso esencial previo a la recreación en sí misma es la fase de documentación. En ella se inicia un proceso de investigación que parte del propio guión para adecuar cada escenario a las exigencias del mismo y dotarlo de personalidad visual.

Se da el caso de que, en el cine que recrea la Guerra Civil, los encargados del arte de los diferentes filmes cuentan con las más variadas fuentes donde buscar, tal y como podremos apreciar líneas más adelante, pero esto no

siempre es así. Dependiendo del tema o de la historia en concreto a narrar nos encontramos con que, a menudo, no tenemos fuentes válidas, fuentes fidedignas donde acudir, un marco de referencias donde partir; ocurre a menudo en películas de épocas sobre las cuales es muy escasa la información que ha llegado a nuestros días, del mismo modo que les sucedía a los pintores de antaño al tratar de plasmar en sus obras temas mitológicos, para lo cual nos sirve de ejemplo un maestro de la pintura como lo fue Velázquez, con *El triunfo de Baco*, o con *La fragua de Vulcano*, realizados en 1628-1629 y 1630 respectivamente.



Imagen 7. *La fragua de Vulcano*. Diego Velázquez, 1630

La fragua de Vulcano, por poner un caso, representa la anunciación a Vulcano por parte de Apolo, de la infidelidad de su mujer, Venus, con Marte. Para ello el artista, como cualquier director de arte, se informa y documenta para después dar su visión. No son pocas las teorías que avalan que, para llevarla a cabo, se inspiró, entre otros, en uno de los grabados de Antonio Tempesta de 1606.



Imagen 8. Grabado de la serie *Las metamorfosis de Ovidio*. Antonio Tempesta, 1606

Así lo apunta sin ser el único Escardiel González Estévez (2008: 419), según el cual, a la hora de estudiar las fuentes gráficas en las que se basó Velázquez los empeños se centraron en la búsqueda de claras analogías formales, subrayando generalmente los grabados de Tempesta y de Salomón como los más directos, por sus interesantes paralelismos, aduciendo su inclusión en el volumen de *Las Metamorfosis* que circulaba en la época. Del mismo modo, se ha señalado todo un repertorio de partes anatómicas individualizadas, que van desde Pollaiuolo y Rafael a la influencia veneciana o Miguel Ángel, poniendo el acento sobre el Greco, como si de una prosaica compilación de anatomía se tratase (2008: 419-420). Ciertamente hay grandes posibilidades de que éstos hubieran sido referentes del autor, no obstante de lo que no cabe la menor duda es que también hay una parte sustancial procedente de sus deducciones personales y de cómo él imaginó la situación. En esto los artistas, según

Murcia, se pueden permitir más licencias conforme la escena esté más alejada en el tiempo. Por poner un ejemplo, la historia nos ha dejado menos referencias de la era prehistórica que de la Edad Medieval, con lo que en la primera podemos improvisar más que en la segunda, lo cual como vemos no solamente se aplica al cine sino que históricamente lo han hecho las diferentes artes. En el caso de Velázquez puede que buscara referencias, pero en última instancia fue una situación creada sin base científica puesto que de los referentes de los cuales partió ninguno había presenciado aquella situación o había visto algún documento que la pudiera acreditar. Si Apolo hubiera avisado hoy en día a Vulcano de la infidelidad de su esposa tal vez hubiera quedado documentado mediante una carta, un correo electrónico, una fotografía, una grabación o el expediente de un investigador privado. Pero como es una escena que, de haber ocurrido, se situaría mucho antes de la existencia humana, se pueden permitir representaciones en base a una percepción imaginaria de lo que fue, sin que nadie lo ponga en tela de juicio, porque, como indicaba Murcia, a mayor lejanía en el tiempo, se dan más licencias para recrear las diferentes escenas. Esto que parece una máxima incontrovertible, no obstante es un arma de doble filo si tratamos de aplicarla rigurosamente a casos como el que nos ocupa de la Guerra Civil Española.

Sin duda, el trienio bélico nos dejó un legado documental de gran valor a la hora de llevar a cabo una reconstrucción fílmica del mismo, a diferencia de otras guerras precedentes de las cuales apenas existe material escrito, fotográfico o fílmico de primera mano. En la Guerra Civil las cámaras de cine y sus operadores acamparon en calles y trincheras y muchos de los fotógrafos de la época se convirtieron en reporteros de guerra armados con las revolucionarias Leica¹⁹ que les permitieron adentrarse en la contienda mostrando, con más proximidad, la batalla y cuanto de ella derivaba. Las ondas hertzianas a su vez contaban historias, los rotativos escribieron a favor y en contra y la gente compartía su día a día. Pero la posguerra pronto amordazó a aquellas voces que alguna vez osaron a hablar. Durante los casi cuarenta años que duró el franquismo, el silencio soterró un sinfín de acaecimientos de

¹⁹ Eran cámaras de 35 milímetros, mucho más ligeras que las que se usaban anteriormente.

guerra, sobre todo del bando vencido. Hasta que por fin, con la muerte del dictador Franco y la posterior instauración de la democracia, se profanó aquel tabú que empezó a narrar el recuerdo de cuanto se vivió y sintió en los tiempos del horror.

Podemos decir pues que en este caso, la distancia se percibe como favorable en cuanto que nos permite conocer mejor lo que en su día aconteció. Muestra de ello es la conocida como "la maleta mexicana".



Imagen 9. Negativos de "La Maleta Mexicana"

En 1995, cincuenta y nueve años después de la finalización de la guerra cuando el mundo pensaba que todo cuanto quedaba de la contienda había visto la luz, aparecieron cerca de 4.500 negativos inéditos de Robert Capa, Gerda Taro y David Seymour que ilustraban escenas de la batalla de Teruel, de la batalla del Segre o de la movilización

para la defensa de Barcelona en enero de 1939 entre muchas otras imágenes.



Imagen 10. Negativo encontrado en "La Maleta mexicana"

Un verdadero tesoro para la humanidad y en particular para el director de arte en su proceso de investigación. Una muestra de que, en casos como éste, el paso de los años y con ellos la llegada de la libertad, dio la oportunidad de que ciertos hechos pudieran renacer y reivindicar su derecho a sedimentar en la tierra donde tuvieron lugar, gracias a la continua aparición de documentación inédita, la cual ha ido aumentando con el paso del tiempo.

Podemos afirmar que en este caso, el cambio del régimen totalitario a la democracia supuso la emergencia del saber plural, la multiplicidad de versiones en lo que al conflicto refiere, que por primera vez alzaban la voz para dar fe de su presencia. Se empezaron a recuperar y documentar historias, las formas de vida, las miserias y los viejos gozos, los espacios y los recuerdos, que sin duda nutrieron generosamente la cartera de referencias que servirían para erigir los decorados de la memoria en el cine que nos ocupa. Por primera vez se podía contar un periodo de la historia de España desde la misma España, y no desde más allá de nuestros confines, lo cual supuso dotarla, también por vez primera, de un recuerdo sentido, vivido, y no meramente observado desde la distancia que marca el otro lado de la frontera. Con lo cual

la Guerra Civil es uno de esos casos en que, para el director de arte, el tiempo juega a favor, en cuando que cuanto más lejos estemos de los hechos más material hay para documentarlos como merecen. Tal proceso de documentación parte de diferentes fuentes entre las que, paradójicamente, no suelen encontrarse los testimonios orales. En relación a ello esto se debe, según Murcia a que tales testigos son, por un lado, más difíciles de conseguir, aspecto que se acrecienta conforme pasan los años dado que cada vez quedan menos, y por otro, los recuerdos que siguen en pie resultan demasiado sesgados o limitados: muchos de ellos tienen una visión muy distorsionada de los hechos, y en ocasiones, más que recordar el espacio o los objetos tan sólo son capaces de describir la sensación que éstos les dejaron. A ello se suma el trauma de la guerra que perdura en algunos supervivientes que siguen temiendo una posible represalia represalia, que hace que muchos hayan decidido guardar silencio para siempre.

En este sentido, para el director de arte es de mayor utilidad el material gráfico de la época que el testimonio presente que se narra desde el recuerdo; esto se debe a la posibilidad que tal material tiene para fijar los hechos. Como decía Ángel Luis Hueso, "mediante la imagen quedan fijados y perdurables una serie de rasgos de la vida contemporánea que sino se habrían perdido, dado que el cine cuenta con una ventaja sobre las otras fuentes de transmisión de hechos, mientras que la tradición oral o escrita sufren alteraciones de mayor volumen" (1983: 39). Con todo, y a pesar de que las imágenes también están sujetas al sesgo y la manipulación, los directores de arte las prefieren este tipo de documentos a los testimonios orales.

Lo que diferencia la Guerra Civil de las guerras anteriores es que, a pesar de no contar con los medios de los que disponemos en la actualidad, fue filmada en numerosas ocasiones; así, prolífica dentro de sus propias limitaciones, nos dejó kilómetros de celuloide, una crónica bélica de la cual, no obstante, hoy conservamos tan sólo una parte debido al incendio que, en agosto de 1945, asoló los laboratorios madrileños Cinematiraje Riera y con ello los numerosos negativos que albergaban la visión que ambos bandos se habían encargado de registrar durante la contienda pocos años antes. Tales negativos, reunidos allí

por el Departamento Nacional de Cinematografía tras el final del conflicto, se vieron ahogados en las llamas, lo cual supuso también la muerte de un recuerdo que, a pesar de su condición de infausto, se había tratado de inmortalizar a toda costa.

Un capítulo que ha marcado desgraciadamente nuestra cinematografía y por ende la construcción de nuestra memoria visual a partir del medio cinematográfico. En relación a ello, el cine ha representado y modelado el mundo. Este trabajo ha provocado que las imágenes filmadas, documentales o de ficción, se constituyeran como arte de la memoria, de los sueños y de la historia de la propia humanidad (Quintana, 2003: 167). Por consiguiente, sin imágenes, la memoria queda en parte huérfana, y más aún, cuando se trata de la memoria de un país como España, que sigue sin cicatrizar heridas y que más que ningún otro necesita de ella para seguir adelante. De ahí, el carácter dramático del incendio al que apelábamos y que acabó con documentos que conferirían robustez a un pasado sin el cual el camino hacia el futuro sigue cautivo en la niebla. Pero pese a la funesta pérdida, lo que aún se conserva y que yace hoy en la Filmoteca Española, constituye un legado fundamental para la reconstrucción de los espacio en el cine sobre la Guerra Civil.

Además de tales registros fílmicos, otro de los referentes de gran relevancia para el director de arte en su fase de documentación es la fotografía. Ésta, de igual modo que la imagen en movimiento nos ofrece una reconstrucción privilegiada respecto a otras fuentes; además, cuenta con la huella que dejaron grandes reporteros gráficos tales como Agustí Centelles o Francisco Boix en clave nacional o los anteriormente citados Robert Capa, Gerda Taro y David Seymour entre otros, procedentes de países foráneos, que expectantes retrataban la guerra que iba a servir de zaguán para el futuro del orden mundial. Ahora bien, a pesar de su gran valor como documento para el director de arte, conviene recalcar que no es el que ocupa toda su investigación y posterior plasmación escenográfica, dado que en muchos de los casos, más que reconstruir el espacio de la batalla se busca dar forma a la vida cotidiana, y ésta, no fue blanco del disparo fotográfico con tanta asiduidad. En este sentido nos falta mucha información que habita fuera de esos encuadres históricos y

que es fundamental para poder poner en pie un decorado que nos devuelva al pasado; ésta la encontramos en otro tipo de documentación que nos desvela el día a día de las gentes pero también de los espacios que habitan.

Se trata de documentos de diferente índole, como lo pueden ser los conocidos como "los papeles de Salamanca", vitales no sólo para la dirección de arte hoy en día, sino también para los propios actores de la guerra; su valor era tal que llegó a crearse el llamado "Servicio de Recuperación Documental", formado por doce equipos cuyos integrantes sumaban un total de cien hombres liderados por el comandante Navarrés; unidades que nacieron, en abril de 1938, de la "Delegación para recuperar, clasificar y custodiar la documentación procedente de personas y entidades del bando republicano", organismo dependiente del Ministerio de Interior cuyo objetivo no era otro que proporcionar al estado franquista información relativa a la actuación del bando enemigo. Según Martí Marín, en 1939, en función de estos propósitos, y a medida que las tropas nacionales iban conquistando territorio, efectivos especializados procedieron a apoderarse de todo tipo de papeles que los republicanos en retirada no hubieran estado a tiempo de destruir o llevarse (2006: 12). En total ciento treinta toneladas de papel que viajaron a Salamanca y que si bien sirvieron de arma incriminatoria durante el régimen dictatorial, hoy, ya devueltas a su Barcelona natal, dan fe de determinados hechos y reivindicaciones a los que se dedican a estudiar el conflicto. Albergan documentos de todo tipo: La reclamación de cobro por parte de las trabajadoras de la modistería "La Maravilla" (10 de abril de 1937), la relación de nombres y apellidos de los voluntarios franceses llegados a Barcelona (1 de mayo de 1937), la cartas de soldados catalanes del frente de Madrid a sus familias ante la caída inminente de Cataluña (enero de 1939), las fichas de dos niños castellanos acogidos (1936), la notificación de un convenio de separación (16 de junio de 1937) o carnés y recibos de la cuota de los socios de la Federación Catalana de Sociedades de Teatro Amateur (1938). Algunos tal vez no sirvan en la tarea de reconstrucción del espacio, en cambio otros, indudablemente sí; póngase por caso el documento a continuación adjunto:



INFORMACIÓ

del bombardeig sofert a la ciutat de BARCELONA el dia 5 de Març del 1938

JUNTA DE DEFENSA
PASSIVA DE CATALUNYA

ALARMA

Principi: 4 hores 53 minuts
Fi: 5 hores 47 minuts

SECCIÓ D'ENLLAÇOS
SERVEIS D'ORDRE

AIRE: N.º d'avions - MAR: N.º de vaixells

Tend. parcial	NÚMERO DE BOMBES				EMPLAÇAMENT	VICTIMES		OBSERVACIONS	Núm. Forat
	Explo- tades	Sense explotar	Explo- tades	Sense explotar		Morts	Ferits		
	2				Via Laietana			al carrer, enfront nº7	1
	2				Via Laietana (D. Hisenda)			al terrat, destruint pis superior	2
	2				c/ Abaixadora			destruïts els pisos superiors de dues cases	3
	3				c/ de La Nau - Abaixadors			al carrer	4
	1				c/ de Cap de Mont nº 4			a la façana i al 1º pis	5
	1				c/ Comerç nº 33			al terrat de la casa	6
	2				c/ Comerç enfront el nº33			al carrer	7
	1				Av. Maristany enfront nº17			a la via del tranvia	8
	2				Av. Maristany			enfront Estació M.Z.A.	9
	6				Av. Icària 106.			destruïts dipòsits mercantils	10
								parcial	11
	1				part posterior Parlament de Catalunya .			al jardí	12
	1	1			idem. idem.			a l'acera junt a la façana	13
					Parc de la Ciutadella			jardí zoològic	14
									15
									16
									17
									18
									19
									20
									21
									22
									23
									24
									25
	24	1			← Totals de Bombes			← Totals de Victimes	

RESUM:



260/2
M.A. 8:



El Cap de la Secció
d'Enllaços i Serveis d'Ordre.

[Signature]

Imagen 11. Informe sobre los daños causados por el bombardeo del 5 de marzo de 1938

Éste no es sino un informe de la Junta de Defensa Pasiva de Cataluña que hace una relación de los daños causados por un bombardeo, concretamente el que tuvo lugar en la madrugada 5 de marzo de 1938. Vemos que dicho bombardeo destrozó varias casas, así como jardines o varias calles. Esto es de gran valor para el director de arte a la hora de recrear una escena, cuya acción se ha visto afectada por un bombardeo, dado que son situaciones de las cuales

no tenemos referencias directas; del mismo modo es importante también para los propios historiadores, ya que si bien inicialmente se creía que tales bombardeos tenían objetivos concretos, documentos como éste nos hicieron reparar en que no era así; este informe pone de manifiesto que las bombas que los aviones lanzaban eran dejadas caer aleatoriamente, con la voluntad únicamente de generar terror entre la población civil, algo en lo que la Guerra Civil destacó notablemente, no en vano fue en esta contienda cuando, por primera vez se aplicaron los bombardeos sistemáticos sobre poblaciones urbanas. Y no de otro modo podría retratarlo el cine ayudado documentos como éste o como otros relacionados que pueden ser de interés ya no tanto en la creación del espacio en sí, sino más bien a nivel de atrezo, como mapas y demás como el que vemos a continuación:

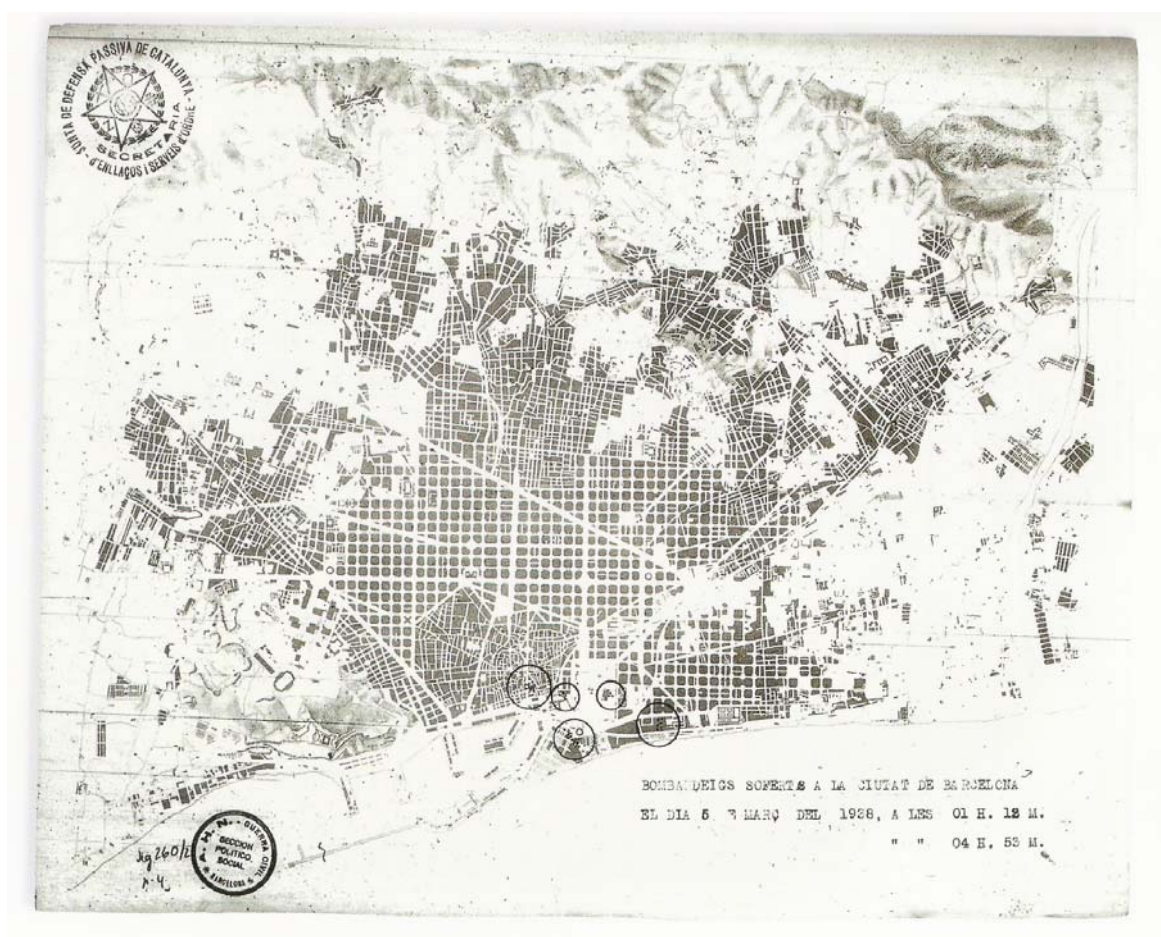


Imagen 12. Mapa de Barcelona con información sobre el bombardeo del 14 de agosto de 1938

Como podemos apreciar, la documentación que sirve de referente no sólo nace en los medios de comunicación sino también en otro tipo de lugares. El anterior ha sido sólo un ejemplo de los miles, que a menudo nos pasan desapercibidos pero que sin los cuales sería muy complicado que el director de arte se acercara al día a día en tiempos de guerra, lo cual, no obstante, es una de las misiones más comunes dado que muchas de las películas alusivas al trienio bélico se centran, más que en las propias batallas, en el día a día de los personajes de la calle.

La historia se cuenta pues también a través de espacios como un comercio, una cantina o una casa, para lo cual es imprescindible saber lo que se compraba, lo que se consumía, las marcas que había de los diferentes productos, o cómo se pagaba. En este caso último Murcia nos habla de la relación de la dirección de arte con los negocios numismáticos: "el dinero está siempre presente en la cotidianidad [...] forma parte del ser humano, va con él y por tanto suele aparecer en el cine", incluso cuando más escasea, como suele ocurrir en tiempos de guerra. Lo vemos claramente en *En brazos de la mujer madura*.



Imagen 13. Fotograma del filme *En brazos de la mujer madura*

Para recrear situaciones como ésta los directores de arte rebuscan en libros, negocios numismáticos, coleccionables, u otros.

Pero más allá del dinero estamos rodeados de cosas de las cuales apenas tenemos consciencia. Trasladar una época conlleva esfuerzo y perspicacia en la caza de referencias. Así pues, el director de arte invierte los cinco sentidos para no perder detalle. Menús de restaurantes, entradas de cine, botellas vacías de licor, todo vale cuando de dar forma al pasado se trata. Un ejemplo es el que proponemos seguido a estas líneas.



Imagen 14. Salvoconductos expedidos por el comité de Milicias Antifascistas, 1936

Se trata de salvoconductos, que, como podremos apreciar en la imagen siguiente, puede tener un peso importante en un determinado plano o escena.



Imagen 15. Fotograma del filme *En brazos de la mujer madura*

Veamos otro ejemplo de esta misma película, en el cual Josep Rosell se tuvo que enfrentar a una escena en que el protagonista iba al Palau de la Música Catalana. Para la ocasión, si bien se contaba con referencias del espacio en sí, faltaba información de detalles de la época, tales como los libretos, necesarios para unos planos concretos.

Un rastreo tenaz hizo que finalmente pudiera conseguir uno. Éste en particular no correspondía al trienio bélico sino que era del 18 de enero de 1942, pero la escasa distancia que había en relación al año exacto hizo que se tomara de modelo. El libreto, al igual que el salvoconducto del ejemplo anterior, tiene bastante peso en el plano como podremos observar en la imagen que presentamos a continuación; si bien no se llegan a apreciar los detalles, da la sensación de pertenecer a la época. Son precisamente estos detalles los que confieren al conjunto del filme una valoración positiva sobre la dirección de arte del mismo.



Imagen 16. Fotograma del filme *En brazos de la mujer madura*

Pero no siempre damos con el objeto en particular, sino que a menudo el director de arte se sirve de la publicidad que los anuncia; así la cartelística de la época ha constituido una fuente de valor incalculable para estos profesionales. Suelen ser carteles litográficos que se fijaban en calles y negocios o que en ocasiones aparecían en publicaciones. Éstos nos sirven para, en base a los productos que anunciaban, determinar cuáles se usaban, cómo eran, qué funciones tenían... en este sentido y habiendo hecho un repaso a más de dos mil carteles antiguos, podemos afirmar que los creados durante la guerra relacionados con la publicidad de productos alimentarios son más bien limitados. Esto se debe, en primer lugar, a que no eran tiempos fulgurantes para la venta de alimentos dada la escasez que había en cuanto a recursos para adquirirlos pero también para venderlos, y en segundo a que, en lo que al cartel se refiere, todos los esfuerzos estaban puestos en la creación con fin propagandístico, dado su poder como herramienta política. Con todo



Imagen 17. Publicidad Caldo Maggi, 1936

ello nos encontramos con que, mientras que los carteles de propaganda de carácter político se cuentan por centenas, los que publicitan comida se limitan a escasas decenas.



Imagen 18. Publicidad Licor Calisay, 1939

Ejemplo de estos pocos son el de la empresa Maggi, con sus cubitos para caldo, del año 1936, cuando aun la guerra no había dejado daños económicos irreparables durante décadas o el de el Licor Calisay, del 1939, claramente destinado a los pudientes vencedores de la contienda.

En los anuncios de productos para ingerir como éstos conviene que el director de arte sea meticuloso en la fecha de publicación dado que un año de diferencia puede marcar el uso

o no del producto. No obstante hay otros casos en que hay más margen de movimiento, dado que no son productos perecederos y pueden tomarse los aparecidos años antes a los desastres, tales como automóviles, como el que vemos a la derecha.

Esto le permite ver al director de arte cómo eran los automóviles, también en tiempos de la Guerra Civil, puesto que se usaban los comprados (y por ende anunciados) antes, no podían comprarse nuevos fabricados en la época puesto que no había capital para ello.

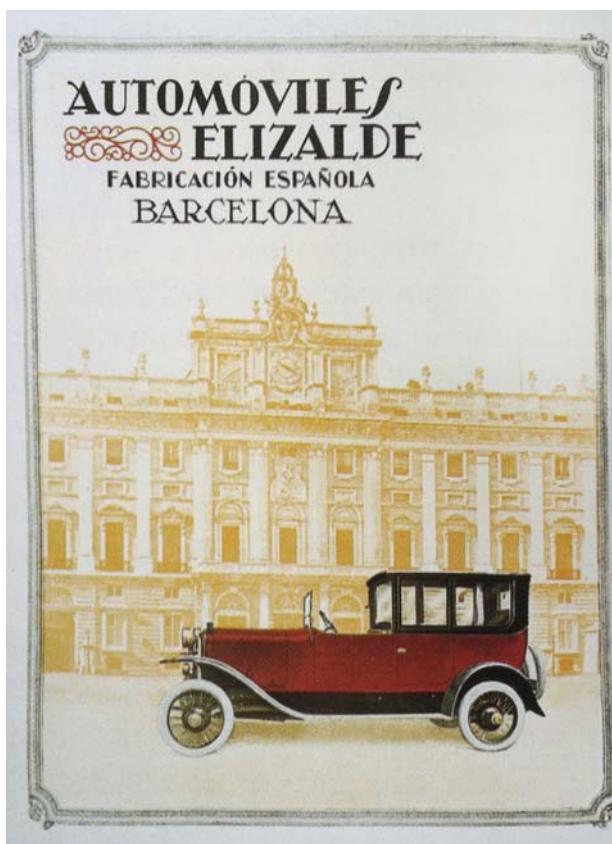


Imagen 19. Publicidad Automóviles Elizalde, 1921

Otro ejemplo podría ser el de los espectáculos como el circo. Para ello hay muestras de los años 30 que podrían inspirar decorados como los de *Balada Triste de Trompeta*, independientemente que posteriormente el director de arte le diera su toque particular, espeluznante y grotesco a la vez.



Imagen 20. Cartel de circo, 1941



Imagen 22. Cartel de circo, 1945



Imagen 21. Cartel de circo, 1945

Pero no sólo de estos referentes beben los directores de arte, hay una influencia, bastante relacionada con la ilustración, que es tal vez una de las más antiguas, pero que sigue funcionando aun con el paso incesante de los años. Hablamos de la pintura. De ella se sirven con asiduidad, aun cuando la época a recrear está perfectamente documentada fotográfica u objetualmente. Es uno de los referentes de mayor consideración. José Luis Borau escribía: "A veces, bien por dirección propia o del director, los decoradores olvidaron criterios personales para ponerse al servicio de aquellos maestros de la pintura cuyo estilo parecía el más indicado a la hora de reflejar el ambiente, casi siempre de otra época" (2003: 51). Así cita ejemplos como el de Lazare Meerson y la recreación de la pintura holandesa se los siglos XVI y XVII en *Kermesse héroïque*²⁰.

Lo mismo ocurre al ambientar la Guerra Civil Española. Los tres directores de arte que nos ocupan coinciden en el hecho de que la pintura es una pieza clave para conformar su puzle de referencias, especialmente ante la necesidad de representar el esperpento. Si bien este género literario vino de la mano del escritor de la Generación del 98 Ramón del Valle-Inclán, esa deformación de la realidad, recargando los rasgos grotescos, ya se había dado con anterioridad en el campo pictórico y seguía más vigente que nunca en tiempos de guerra, porque como apostilló Hydallgo "¿hay algo más esperpéntico que la guerra?". Así pues acuden indudablemente a Goya y Gutiérrez Solana, como referentes pictóricos del esperpento nacional.



Imagen 23. *Saturno devorando a un hijo*. Francisco de Goya, 1820-1823

²⁰ Versión española del título: *Kermesse heroica*.

En *Balada triste de trompeta* (en particular en el fragmento que abre el filme), Hydallgo asegura que el esperpento no fue buscado inicialmente, pero que acabó floreciendo de forma espontánea, ya que "cuanto ahondas un poco en la España menos clara salen las pinturas negras de Goya, o sale Solana, todo ello sin querer; convirtiéndose en una especie de estación de término, quizás porque el esperpento es como una especie de debilidad espiritual como en definitiva lo fue esa España".



Imagen 24. Fotograma del filme *Balada triste de trompeta*



Imagen 25. Fotograma del filme *La lengua de las mariposas*

De la misma forma el esperpento aparece en la recreación carnavalesca en *La lengua de las mariposas*, que al igual que en el caso anterior tiene a Solana y Goya como sus referentes. Imágenes oscuras y tenebristas, como el tormentoso pasado, como la memoria del superviviente y como el recuerdo

creado a través de este tipo de cine que hoy tienen los que por ventura llegaron en tiempos más tardíos.

Como vemos, el abanico a lo hora de documentar los años de la contienda es variado en opciones, sin olvidar incluso en alguna ocasión el material únicamente sonoro de carácter descriptivo. Pero más allá de éstas, cabe indicar que el departamento de arte, encabezado por su director, en última instancia se debe al guión escrito; a partir de éste se inicia la andadura que, tras el proceso documental, se concentra en el diseño y la construcción espacial que pasamos a abordar en sucesivas líneas.

2.3 Erigiendo decorados. La reconstrucción del espacio que fue

Tras el proceso de documentación el director de arte empieza a enzarzar un puzle a base de la información obtenida con la que procede a diseñar los espacios. En relación a ello consideramos de gran importancia hacer unas puntualizaciones previas que comentamos a continuación.

En la pirámide de cargos del departamento de arte es habitual encontrarnos con algunas divergencias en lo que a la cúspide de ésta se refiere. A menudo veremos que este lugar lo ocupa el director de arte, en cambio en otras ocasiones lo hará el diseñador de producción.

De lo que se encarga el responsable de dicha cúspide es de armar el aspecto visual de la producción, es decir, de confeccionar gráficamente los diferentes escenarios donde se desarrollarán las acciones así como los elementos técnicos y artísticos que los componen, expuestos generalmente, mediante dibujos, fotografías explicativas o story boards entre otros, que después compartirá con los responsables de fotografía, vestuario o producción, todos ellos unidos a través de la figura del director.

Aquí vemos por ejemplo algunos bocetos de *Balada triste de trompeta*, presentados por Hydallgo, para la escena inicial de la batalla.



Imagen 26. Esbozo para la escena de la batalla inicial del filme *Balada triste de trompeta*



Imagen 27. Esbozo para la escena de la batalla inicial del filme *Balada triste de trompeta*

Como vemos es un montaje hecho con fragmentos de imágenes diferentes de las cuales ha tomado determinadas partes u objetos. El resultado no es preciso en cuanto a la calidad técnica pero sí da una visión del concepto que se va a representar, una buena aproximación a la estética que se pretende conseguir. Los fotomontajes, al igual que las imágenes mediante software de 3D (aunque sea básico) son los recursos más habituales en el caso de Hydallgo. Pero

estos es cuestión de gustos y puede cambiar de un profesional a otro; hay directores de arte que son más descriptivos, o que prefieren los dibujos, esquemas u otros. Otro recurso de Hydallgo, por ejemplo, es presentar los escenarios con diferentes opacidades, para una mejor comprensión espacial:



Imagen 28. Esbozo para escena de circo del filme *Balada triste de trompeta*

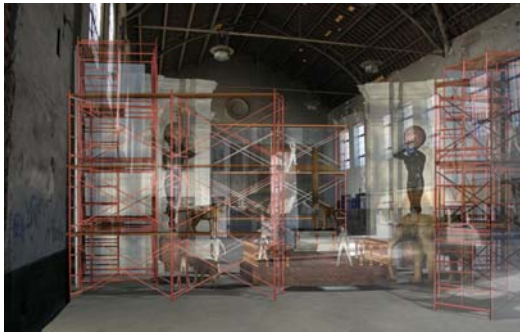


Imagen 29. Esbozo para escena de circo del filme *Balada triste de trompeta*



Imagen 30. Esbozo para escena de circo del filme *Balada triste de trompeta*

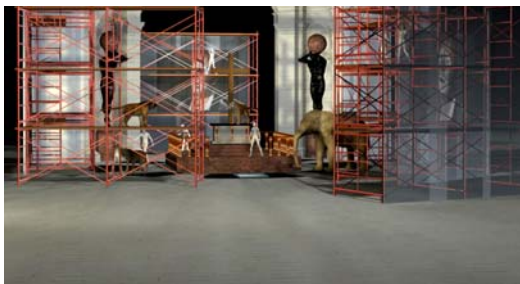


Imagen 31. Esbozo para escena de circo del filme *Balada triste de trompeta*

Al director de arte también le corresponde la pormenorización de los diferentes elementos que intervendrían en cada escena y de dirigir al resto del equipo que conforma el departamento de arte.

Este cargo, anteriormente era el de decorador, pero a raíz de una reunión que tuvo lugar en los años setenta se decidió cambiar el nombre por el de "director de arte".

En el mundo cinematográfico estadounidense, donde hay una pirámide mucho mayor de rangos, el trabajo del diseño conceptual corresponde al Production Designer (diseñador de producción), y está por encima del director de arte, decoradores y demás miembros de los diferentes estamentos inferiores. Es la denominación que se usa también cuando hay coproducciones en las que alguna de las partes usa esta nomenclatura, con el fin de evitar confusiones. Pero la pirámide cuando hablamos de cine europeo y más aun el cine español, es mucho más simple, la jerarquía se reduce a escasos cuatro escalones y el director de arte es quien se encarga del diseño; así lo entiende Murcia, para el cual el diseño de producción en Europa no se ha planteado tal vez como una especialidad, debido probablemente a que no surgió nunca esa necesidad ni conflicto alguno que la originase, como ocurrió en Estados Unidos. La figura del diseñador de la producción, por lo tanto, no ha existido ni existe como tal en nuestro continente (2002: 103). Es por ello por lo que a la hora de tratarla en el presente trabajo siempre hablamos del director de arte y no de diseñador de producción. Éste, una vez trazada la fase de documentación sobre la cual hemos teorizado anteriormente y del diseño conceptual, hará construcción de los escenarios en los que tendrá cabida la historia dispuesta a ser narrada, los cuales pueden ser, según Murcia (2002: 45) "construidos artificialmente (decorados), totalmente naturales (paisajes), artificiales preexistentes (edificaciones), o adaptados (paisajes y edificaciones reales y decorados artificiales)".

Un ejemplo de lo que podía haber sido un escenario construido artificialmente es la propuesta planteada por Edou Hydallgo para *Las 13 rosas*.

Consistía en una glorieta que albergaba diferentes escenarios. Así, en un mismo lugar, y modificando detalles como una marquesina, carteles, o supliendo la piel de un edificio para convertirlo en otro se iba cambiando la fisonomía espacial y dando forma a una ciudad que contenía todos los espacios que requería la narración.

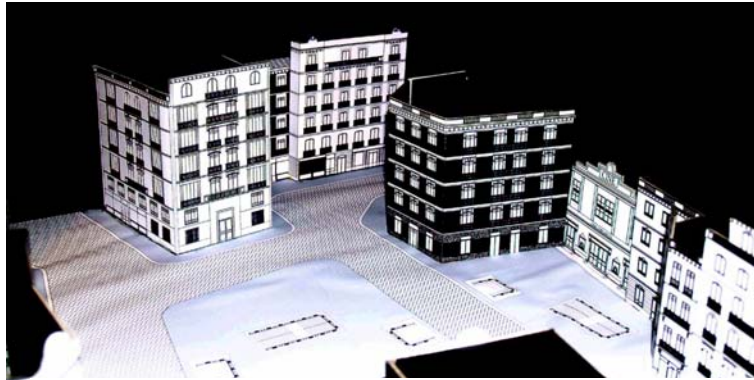


Imagen 32. Maqueta de la glorieta diseñada para el filme *Las 13 Rosas*

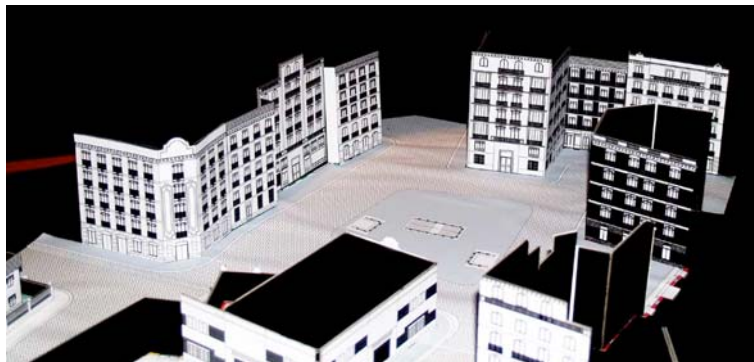


Imagen 33. Maqueta de la glorieta diseñada para el filme *Las 13 Rosas*

Pero finalmente los ajustes presupuestarios hicieron que este proyecto no se pudiera llevar a cabo, quedando así abortada la idea y tomándose la decisión de rodar en escenarios naturales y edificaciones reales, alterándolos mediante decorados artificiales. Es lo que suele pasar, según Rosell, cuando no hay dinero, ya que se recurre a interiores naturales, porque son más baratos que los platós. Pero es más fácil trabajar en un plató, porque se puede ambientar de día o de noche, en invierno o en verano, con lluvia o sin ella. Puedes tirar una pared y no pasa nada ni tienes problemas de sonido porque pase una

carretera cerca (Jorge Castillejo, 2006: 152)²¹. Así se hizo durante años siguiendo el modelo americano, también en España donde se encontraban los Estudios CEA (Cinematografía Española y Americana) que estuvieron en funcionamiento de 1933 a 1966²² albergando el rodaje de películas como *El agua al suelo* (Eusebio Fernández Ardavín, 1934), *Nobleza Baturra* (Florián Rey, 1935), *El bailarín y el trabajador* (Luis Marquina, 1936) e incluso *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1941).

Pero con el tiempo y buscando soluciones a los altos costes de los estudios el cine salió a la calle en busca de escenarios naturales (paisajes), lo cual resulta ser una paradoja ya que precisamente, los paisajes fueron los primeros escenarios en el mundo de la ficción, y no solamente en el cine. "El hombre, antes de llegar a desarrollar un espacio teatral definido (por ejemplo, el *theatron* en Grecia), ya estaba manifestando y recreando la vida, los dramas y las comedias en la guerra, los cortejos y los sacrificios rituales en este tipo de escenarios" (Coccia, 2009: 24).

No obstante, en el mundo del celuloide y desde la aparición del cine sonoro, la opción de los estudios es la primera que se contempla, ahora bien, por falta de presupuesto son los escenarios naturales los elegidos para tal fin la mayoría de las veces. En otras ocasiones, es decisión del director y el tipo de cine que busca; esto se dio sobre todo a principios de los años cincuenta con directores como Luis García Berlanga²³, que decía que "apostaban por el neorrealismo, por el cine de autor lo que implicaba el rodar en la calle" (1996: 168), lo cual solía tener la aprobación de los productores, ya que como decíamos, hacía bajar el coste total del filme.

Hoy en día, lo que se hace en la mayoría de los casos es tomar los escenarios naturales como punto de partida para convertirlos en decorados. Esto, que como avanzábamos en líneas anteriores Murcia lo llama "escenario adaptado", para Hydallgo supone una forma de trabajo "a la traumática", porque no

²¹ Son las palabras de Rosell en la entrevista realizada por Jorge Castillejo para su libro *Vicente Aranda. El cine como compromiso*.

²² Se constituyeron como S.A en el año 1932 pero no se inauguraron hasta el 28 de octubre de 1933.

²³ En la entrevista concedida a *Cinemanía* en mayo de 1996.

siempre se encuentra el escenario ideal como sí se dio, por ejemplo, en *En brazos de la mujer madura* en relación a la estación de ferrocarril de Canfranc (Huesca), que sigue aun hoy parada en el tiempo.



Imagen 34. Estación de Canfranc. Fotograma del filme *En brazos de la mujer madura*

Lo habitual es tenerse que enfrentar a ciudades modernas que han cambiado considerablemente en el transcurso de las décadas, una tarea nada fácil atendiendo a las palabras de Rosell: "Encontrar calles y edificios para rodar películas de época es complicado. [...] Tienes que buscar calles y transformarlas, quitar las farolas modernas y poner las antiguas. En todo eso hay una complicación" (Castillejo, 2006: 152).

En el caso de *Las 13 rosas* que se pretendía un Madrid destruido, triste y gris, Hydalgo se encontró con una capital cosmopolita y renovada, con lo que decidió recrearla en otro lugar. Así recorrió kilómetros ávido de edificios que irradiaran historia, pasado: Andalucía, Valencia, Granada,... fueron sólo algunas de las ciudades que visitó; "pero llegó un momento en que Martínez-Lázaro me dijo: 'Eduardo, vámonos a Madrid'". Así que volvió al punto de partida, se armó de coraje y decidió convertir aquella capital europea en un espacio de los tiempos de la guerra, cargado de fuerza y a la vez desdicha. Tal

fue el resultado que en las horas de descanso del rodaje, en pleno mes de agosto y ubicado en la misma zona de la feria de la Paloma, el set se convirtió en una especie de parque temático de la Guerra Civil donde los ancianos iban a recordar y los más jóvenes a hacerse fotos jugando a estar en otra época.



Imagen 35. Fotograma del filme *Las 13 Rosas*

Así pues, a pesar de los impedimentos que van surgiendo en el camino, nada es imposible para el director de arte; otra muestra de ello la tenemos en *Libertarias*, en la recreación que Josep Rosell nos propone de la columna Durruti. Ésta no era sino una formación de alrededor de tres mil milicianos



Imagen 36. Columna Durruti, 1936

republicanos entre los cuales había una nutrida representación de mujeres (al igual que en el filme de Vicente Aranda) que salió desde Barcelona el 24 de julio de 1936 para liberar Aragón de los fascistas. Un momento de la historia que fue documentado y que aun puede verse gracias al archivo de la Filmoteca Española. Son imágenes que acontecieron en lo que hoy es el punto de convergencia del Paseo de Gracia y la Diagonal de Barcelona, donde había, además de los milicianos que participaban en la expedición, miles de ciudadanos que fueron a despedirles inmersos en un clima de euforia y exaltación colectiva. En el momento que Rosell vio tales archivos su reacción

inmediata osciló entre el estupor y el pavor repentino: "¿Es esto lo que tenemos que hacer? Esto es imposible; [...] ni lo sabremos hacer, ni tenemos dinero, ni capacidad, ni gente". El resultado fue una recreación que a su manera ubica al espectador en el lugar donde acontecieron los hechos a pesar de tener una estética más renovada y haber sido rodado en un lugar diferente con una cantidad mínima de gente y recursos (concretamente ochenta personas, tres camiones y ocho coches).



Imagen 37. Fotograma del filme *Libertarias*

En este aspecto, Rosell apunta que la clave radica en hacerlo "en pequeño", puesto que así es el cine español, un cine sin aires de grandeza, limitado en la mayoría de los casos técnica y económicamente, pero a su vez digno y entregado a la historia que cuenta.

En este caso, como en el de *Las 13 rosas*, fue necesario adaptar la decoración al espacio urbano; es lo habitual cuando se trabaja con escenarios que ya existen y que no han sido contruidos expresamente. Incluso los naturales requieren intervención en la mayoría de los casos. Así lo manifiesta Félix Murcia al recordar su labor en *El corazón del bosque* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1979): "hubo que hacer árboles artificiales, rocas e incluso trasplantar un maizal de Córdoba a Santander; cantidad de cosas que el espectador no percibe, lo cual es el mayor halago que podemos recibir los directores de arte, que el espectador no sepa qué hemos hecho". En esta ocasión la intervención se hizo por varios motivos: por un lado, por una necesidad discursiva, dado que

el bosque que se requería en el guión era frondoso y, por otro, debido a una necesidad técnica, ya que se iba a hacer un travelling y las vías de éste tenían que quedar escondidas, resultado de lo cual fue la creación de un campo artificial.

Estamos viendo soluciones tradicionales dentro del campo de la dirección de arte, a lo que se le solían sumar maquetas pintadas sobre superficies como cristal o aluminio recortable, corpóreas en miniatura, u otros. En la actualidad, además, se cuenta con la tecnología digital para, bien recrear escenarios, o bien complementar funcional y estéticamente espacios ya existentes. Es un recurso con el que no tanto se busca la espectacularidad como la recreación de situaciones que de otra forma difícilmente se podrían filmar. Un ejemplo de esto último lo podemos encontrar en *La luz prodigiosa*, donde el uso de los efectos especiales nos permite viajar de la Granada en plena Guerra Civil a la Granada de los ochenta a través de una vista panorámica de la ciudad, eliminando edificios y otras marcas del paso del tiempo.



Imagen 38. Granada años ochenta. Fotograma del filme *La luz prodigiosa*

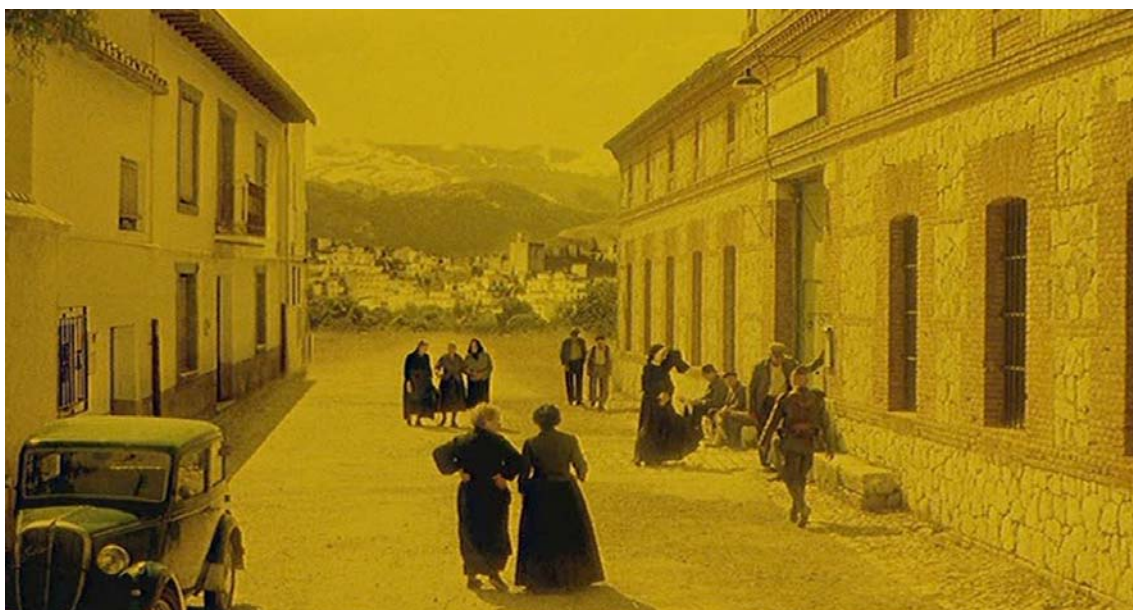


Imagen 39. Granada años treinta. Fotograma del filme *La luz prodigiosa*

Todo ello con la intención de dar forma a los espacios y a los diferentes elementos que intervienen en él, especialmente en aquellas situaciones en que subyace la pretensión de ser lo más fiel posible, como en el caso de *Dragon Rapide*. En este filme, Murcia como director de arte, trató de reproducir de forma exacta el avión (*Dragon Rapide*), del cual fue pasajero Francisco Franco. Si bien el director de arte no siempre busca el rigor absoluto, este caso fue diferente, ya que, como comenta el propio Murcia, debido a la repercusión mediática que el viaje tuvo en su día, se consideró necesario ajustarse lo más fidedignamente a lo acontecido. Así pues se lanzó a la búsqueda del avión. Descubrió que el modelo de dicho avión seguía en uso y consiguió dar con él, pero raramente el director de arte no encuentra imprevistos por el camino, y este caso no fue una excepción. Se trataba de un avión destinado para vuelo acrobático el cual, para una rigurosa recreación, tenía que pintarse igual que en la época de la contienda; pero el fuselaje de tales aviones estaba hecho de tela de lona y pintarlo suponía acumular un peso que impediría que volviera a volar en condiciones normales, por lo que, y a pesar de la popularidad del avión no se tuvo más remedio que prescindir de su reproducción exacta.



Imagen 40. Avión Dragon Rapide



Imagen 41. Fotograma del filme *Dragon Rapide*

Y como éste, son otros muchos los obstáculos con los que se ha de lidiar en cada rodaje. En *Libertarias* por ejemplo, hubo unas localizaciones en Aragón que prometían un rodaje tranquilo y sin complicaciones, en cambio saltaron las alarmas al ver que algunos espacios los habían llenado de pintadas. "Es que nos amenazaron. Estuvimos buscando por Huesca, donde hay muchos pueblos abandonados, pero no encontramos nada. Luego vi unas fotos en un libro sobre Aragón y encontré unos pueblos en Teruel. Cuando llegué a Calaceite y La Fresneda vi que eran perfectos. Y, efectivamente, en uno de esos pueblos aparecieron paredes pintadas con disparates. Pero fueron tan burros que encima se equivocaron de paredes y pintaron las que no íbamos a rodar" (Castillejo, 2006: 154).

En lo que a Hydalgo refiere, como el resto, también se ha visto en el compromiso de contender con el fin de resolver los problemas que atañen a diario a la dirección de arte, y si bien en algunas ocasiones ha ganado la batalla, en otras no, tal y como ocurrió en una escena de *Balada triste de trompeta* para la cual había previsto un cementerio con los restos de un avión estrellado, tal y como se puede apreciar en sus bocetos. "El avión caído era una idea que tenía y no la pude tener aquí en España porque es caro".



Imagen 42. Esbozo para el filme *Balada triste de trompeta*

De nuevo vemos el impedimento que supone el tema presupuestario. Pero a pesar de ello los directores de arte logran unos resultados verosímiles fruto de su incombustible empeño por conformar el espacio y sus elementos, los cuales pueden ir desde los más voluminosos y con una función protagonista en el filme, como el avión de *Dragon Rapide*, hasta los objetos aparentemente más irrelevantes o con menos peso narrativo: los "extras" (haciendo una analogía

con los personajes), éstos que suelen pasar desapercibidos a los ojos del espectador pero que sin ellos el relato visual sería pobre y descuidado.

Libertarias es una muestra de la labor de los objetos en fomento de la narración en cuanto que este filme va subrayando a través de los elementos religiosos la historia de su protagonista, una monja que huye del convento y que por las circunstancias del relato acaba unida a un grupo de milicianas anarquistas. Tal subrayado objetual lo vemos desde el comienzo, en el mismo plano de arranque, en que se pasa de los títulos de crédito iniciales al argumento propiamente dicho. En él se ve como arrojan una cruz desde lo alto de una iglesia, siendo éste el primer ejemplo que marcará la línea que seguirá el filme en relación a los objetos.



Imagen 43. Fotograma del filme *Libertarias*

A penas tres minutos más tarde, la monja protagonista busca asilo tras huir del convento en un prostíbulo en cuya puerta la recibe un Sagrado Corazón de Jesús.



Imagen 44. Fotograma del filme *Libertarias*

Allí dentro tiene un encuentro con el obispo que llega también para salvaguardarse de los anarquistas. Si prestamos atención, en la habitación en que ambos se encuentran vemos un biombo de cuatro caras en las cuales aparecen representadas las cuatro estaciones acompañadas por unos ángeles.



Imagen 45. Fotograma del filme *Libertarias*

A pesar de que el espectador no es totalmente consciente de tales detalles, éstos van dotando de cuerpo al escenario como un elemento más que va narrando la historia. Muestras como éstas las encontramos a lo largo de toda la película convirtiéndose en una continua apelación a motivos religiosos que aportan lo necesario para nutrir de matices el espacio escénico.

En este cometido también tiene gran relevancia el uso del color, que para

algunos teóricos supone una aproximación más perfecta, más total, a la realidad (Jean Mitry, 1999: 118)²⁴.

Éste puede presentar una gama variadísima de posibilidades; desde el color pictórico que intenta recrear el de los cuadros hasta el simbólico, basado en los convencionalismos sociales, pasando por el llamado "histórico" que intenta recrear la atmósfera de una época (Hueso, 1976: 45-46), algo que tienen muy en cuenta los directores de arte que saben darle a cada escena el color que requiere la narración, por lo que juegan con diferentes paletas y gamas de color incluso para el mismo espacio pero en diferentes escenas, como por ejemplo éstas que plantea Murcia.

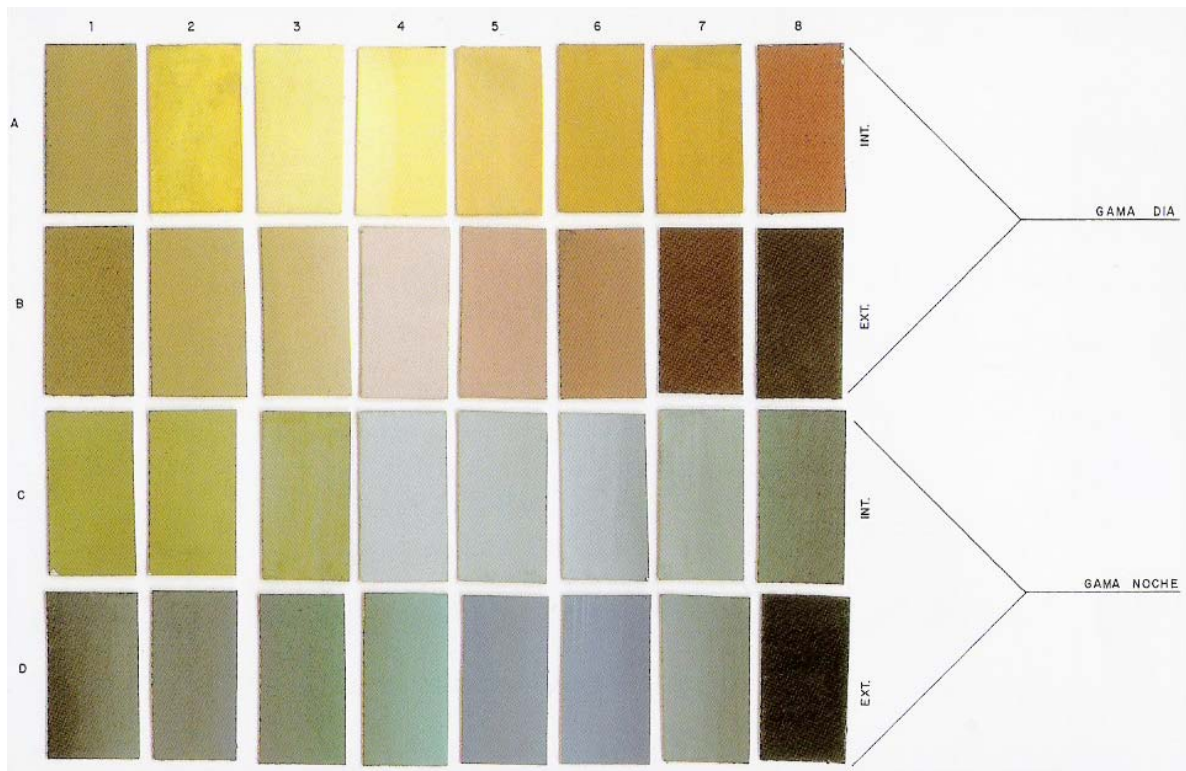


Imagen 46. Gamas de colores que Murcia establece para el día y la noche

²⁴ Otros en cambio prefieren el blanco y negro, como en *Schindler List*, (Steven Spielberg, 1992), o la combinación de ambas opciones como en *Nuit et Brouillard* (Alain Resnais, 1955).

En el color sin duda también tiene gran importancia la dirección de fotografía. En *La luz prodigiosa*, por ejemplo es de relevancia la diferencia del color en las diferentes épocas, no solamente en lo que al arte refiere, sino que, como apunta Magí Crusells, "el trabajo de Carlos Suárez es espléndido por que utiliza una fotografía especial, en el pasado a través de unos filtros amarillentos y en 1980 a través de un color muy realista" (2006: 319); es por ello por lo que ambos departamentos han de trabajar de la mano para poder llevar a cabo el mejor resultado posible. Gil Parrondo²⁵, uno de los directores de arte históricos de nuestro país, decía²⁶: "Con los directores de fotografía se comentan los colores, las luces de todo... y también con los del vestuario, es obvio que no puede haber una señora que sale vestida de rojo y va sobre un decorado rojo, hay que tener un sentido especial para crear un ambiente" (Gorostiza, 1997: 145).

Lo mismo ocurre con el resto de equipos, ya que, en palabras de Rosell, "el cine es un oficio de pactos, y ya no sólo con el director. El director tiene que pactar con cada uno de los jefes de equipo y con el productor. Y nosotros tenemos que pactar con el director, pero también con el productor, el director de fotografía, vestuario, etc." (Castillejo, 2006: 151). La misma opinión tiene Vicente Aranda, con quien Rosell ha trabajado en varias ocasiones:

"cada uno de los componentes y de los cabezas de equipo tiene su importancia. La conjunción de todos ellos conmigo es lo que da la película, indudablemente, y no tengo el menor empacho en que sea otro el propietario del plano que voy a hacer, siempre que se corresponda con lo que la película pide. Me siento muy cómodo con mis colaboradores, porque es algo que se ha ido formando con el paso de los años y que establece una economía expresiva. [...] A veces nos entendemos por signos, con un simple gesto. Hay unos códigos entre nosotros que facilitan enormemente el trabajo. Es así de sencillo" (Castillejo, 2006: 18).

Y es que Rosell y Aranda no solamente han coincidido en *Libertarias*, sino que

²⁵ Ganador en dos ocasiones del Oscar de Hollywood.

²⁶ En la entrevista concedida a Gorostiza el 19 de junio de 1995 para su libro *Directores artísticos del cine español*.

ya lo había hecho anteriormente en *La pasión turca* y después en otros filmes como *Juana la Loca*. Según Rosell:

"Como ya he trabajado mucho con él, tenemos cierta complicidad. Yo ya sé interpretar en la lectura del guión lo que quiere. Después de leerlo, tengo una conversación con él, que me da una idea de lo que busca. A partir de ahí, empezamos a buscar las localizaciones, si hay decorados de interior, a enseñarnos. Antes de empezar, Vicente suele pasarme una planificación técnica, que luego puede variar, porque las películas están vivas y van cambiando conforme se van grabando" (Castillejo, 2006: 151).

Como vemos el cine es un trabajo en equipo en el que ningún cargo está exento de valor, puesto que si una de las piezas fallara el engranaje dejaría de funcionar, aun a pesar de que muchos de estos cargos, como el del director de arte, a menudo pasan desapercibidos. En relación a ello y parafraseando a Saint-Exupéry en *El Principito*, "lo esencial es invisible a los ojos" (2006: 100). El arte en el cine es una gran muestra de ello.

2.4 Realidad y ficción. La legitimidad de la falta de rigor histórico en la dirección de arte y su posterior valor como documento

Para Stanley Kubrick "Las películas históricas tienen en común con las películas de ciencia ficción que intentan recrear algo que no existe" (Michel Ciment, 2000: 167). En efecto se trata de películas que a menudo cuentan historias de personajes que no fueron reales, que imaginan espacios y situaciones, que describen detalles supuestos, pero no obstante, que pudieron ser. Así ocurre también en *Barry Lyndon*, del mismo Kubrick, que dibuja con cuidado una época, con sus correspondiente vestuarios, sus espacios y sus ambientes (apélese de paso al Oscar que mereció a la mejor dirección artística, encabezada ésta por Ken Adam, Vernon Dixon y Roy Walker), una historia que nace a partir del libro de William Makepeace Thackeray, que también es una ficción a pesar de que se basara en un personaje real.

Y lo mismo ocurre con muchas de las películas acerca de la Guerra Civil

Española, ya que son fórmulas universales que igualmente sirven a nuestra cinematografía como los referentes de los cuales hablábamos en apartados anteriores. En el caso de la película de Kubrick, muy especialmente se aprecian influencias de la pintura; vemos recreaciones de algunas obras pictóricas, según Luis Laborda, de Thomas Gainsborough, William Hogarth, George Stubbs o Sir Joshua Reynolds (2007: 295-296).

Pero pinturas como éstas, que se pueden tomar de referencia para llevar a cabo el arte de un filme, no tiene porque ser la muestra exacta de la realidad de la época, ya que éstas suelen estar mediadas por la visión del autor. En relación a ello Quintana escribía: "Ninguna pintura estará nunca constituida exclusivamente a partir de la semejanza con la realidad, ya que ésta se halla condicionada por el acto creativo, por las marcas de subjetividad del artista que se ponen de manifiesto mediante el estilo" (2003: 33). Lo mismo ocurre en otros ámbitos como la literatura en que, siguiendo con las palabras de Quintana, la representación de la realidad no se halla determinada por la verdad del mundo que actúa como referente, sino por las convenciones representativas, por los recursos estilísticos que caracterizan los modelos de imitación de cada cultura y cada período histórico (2003: 35). Por supuesto el cine no es una excepción de ello, al cual, en cambio, es habitual reprocharle la falta de rigor histórico aun cuando se trata de ficción.

Uno de los aspectos en los que más insisten los directores de arte entrevistados es que, más que dicho rigor en la recreación, lo importante es que el mensaje, sea narrativo o visual (en lo que a escenarios respecta), llegue al espectador y que éste lo dé por válido. Después ya, tal vez la verosimilitud cruce la frontera de la diégesis para adentrarse en el mundo del imaginario colectivo, aunque ésta no sea a priori la intención. Así lo anuncia por ejemplo Félix Murcia: "Nosotros hacemos ficción, [...] yo cuento una historia, pero no soy notario, ni tampoco historiador", o Josep Rosell: "Yo siempre he dicho que no soy notario de ninguna época. Lo que tengo que hacer es que la historia resulte creíble" (Castillejo, 2006: 152); con lo cual no se responsabilizan de posibles disfunciones en lo que al rigor histórico refiere. No obstante, eso no quita para que la sociedad tome por válidos los espacios que presentan, los

objetos, los diferentes escenarios, los colores, las texturas. Estos filmes en ocasiones acaban siendo de referencia para determinadas disciplinas, tales como la sociología y la historia.

Esto es algo como lo que ocurrió con el mítico rinoceronte de Alberto Durero; como sucede en las películas de época (en las que no se ha vivido lo que se narra y por tanto no siempre se puede conocer con exactitud cómo fue), Durero creó el grabado del perisodáctilo sin haberlo visto.

Corrían los primeros años del siglo XVI²⁷ cuando Manuel I de Portugal mandó traer a la corte portuguesa un rinoceronte procedente de la India con el que obsequiar al Papa León X. Así pues lo embarcó hacia Roma, con tan mala fortuna que el barco naufragó y el animal pereció. Pero alguien que lo vio se encargó de documentarlo a través de un escrito²⁸ que llegaría a las manos de Durero y a partir del cual éste haría el grabado.

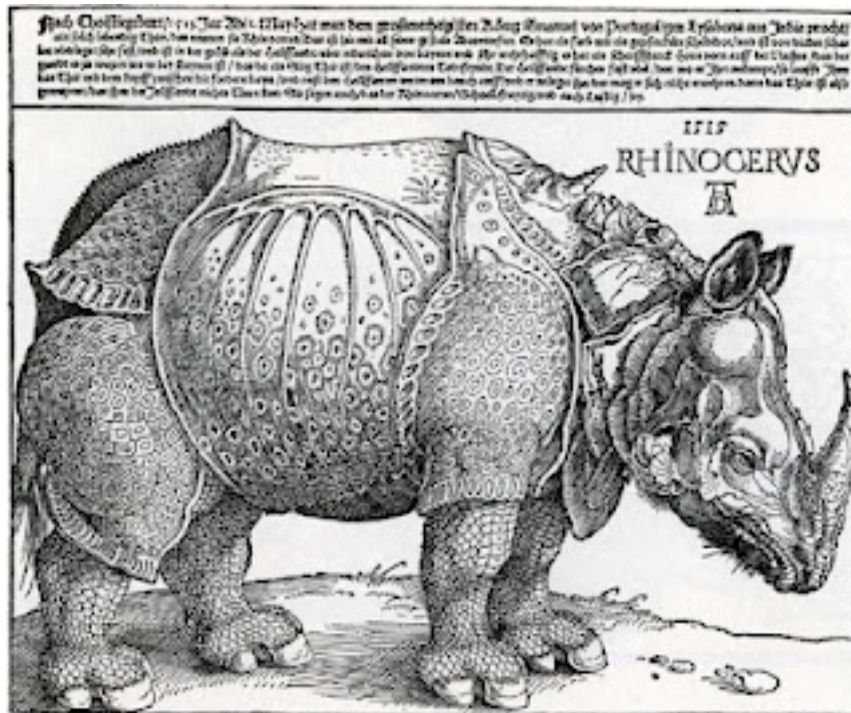


Imagen 47. Grabado de rinoceronte. Alberto Durero, 1515

²⁷ 1515.

²⁸ Lo que aún se conserva de éste se adjunta como anexo.

Aquel animal del tamaño de un elefante que tenía el color de una tortuga, el cuerpo cubierto de escamas, y un cuerno en su nariz fue interpretado por el artista de forma bastante imprecisa, pero fue dado por válido, también en el campo de la ciencia hasta el siglo XVIII. Esto se debió, según la teoría de Palmira Fontes da Costa, por un lado, a que "este artista fue un experto en las convenciones de estilo naturalista". Y por otro a que fue "un excelente grabador que rápidamente permitió obtener copias de gran calidad del diseño original" (2006: 250). Tal fue así que nadie cuestionó su modelo; cada vez que se pretendía representar un rinoceronte era éste el que se tomaba de referencia, era el que se había instaurado en el imaginario y el que se usó a lo largo de casi tres siglos; la fuerza de la convención impidió que se cuestionara la verdad (Quintana, 2003: 31). Es lo que Gombrich llama los *schemata* cuando habla, siguiendo con Quintana, sobre los fundamentos de la imagería popular. Éstos no son sino esquemas configurados para la constitución de las diferentes formas de representación pictórica, que bien pueden servir también cuando se trata de la representación en el mundo cinematográfico. Tanto en el ejemplo del rinoceronte como en las películas sobre la Guerra Civil, "las leyes culturales de cada época imponen unas formas concretas de construcción de la realidad" (Quintana, 2003: 31). Lo mismo que ocurría en otras artes, como el teatro de la Guerra de la Independencia del cual ya hemos hecho algunos apuntes y en cuya época también se buscaba la verosimilitud más que la verdad, entendida la primera, según Romero, como todo lo que es creíble conforme a nuestras opiniones, y hace referencia a Muratori cuando habla de la relación entre lo verosímil y lo real:

"Muratori distinguía una verosimilitud popular, que es aquella que parece tal al vulgo y a las personas legas; y otra noble que sólo parece tal a los doctos. Es decir, que una misma cosa podía caer en lo posible y no en lo creíble, y otra en lo creíble y no en lo posible. El precepto que dio Aristóteles fue comúnmente aceptado por todos: los poetas debían anteponer lo verosímil y creíble a la misma verdad. El poeta siempre busca lo extraordinario, lo nuevo, lo maravilloso, y para esto es mucho mejor la verosimilitud poética que la verdad histórica. De hecho, muchas veces es

preciso que el escritor se aparte de las verdades científicas para seguir las opiniones vulgares" (2000: 564).

Y de igual modo, el director de arte. De entre los entrevistados, Rosell habla de que se intenta, en la medida de lo posible, ajustarse al rigor histórico, pero que a veces esto puede llevar a confusión, con lo que en según qué casos es mejor crear pensando en la gente y el imaginario que ésta comparte que reproducir la realidad con exactitud; y habla con conocimiento de causa, especialmente tras el rodaje de *Libertarias*.

En este filme hay unas escenas que se desarrollan en las trincheras, en el año 36, con las correspondientes banderas de ambos bandos. "La diferencia que hay entre la bandera republicana y la fascista es la banda de abajo (en la primera es morada y en la otra roja) así como el escudo: una lleva el escudo de España con la corona mural y la otra lleva el escudo de España que en el fondo lleva una águila y pone *Non plus ultra*". En la película se ve en el bando fascista una bandera con el escudo de la corona mural (el mismo que llevaba la bandera republicana) en vez de la del águila, característico de la rojigualda franquista. Muchos de los que participaron en el rodaje y otros que a posteriori vieron el filme criticaron el "error" acusando a Rosell de ello.

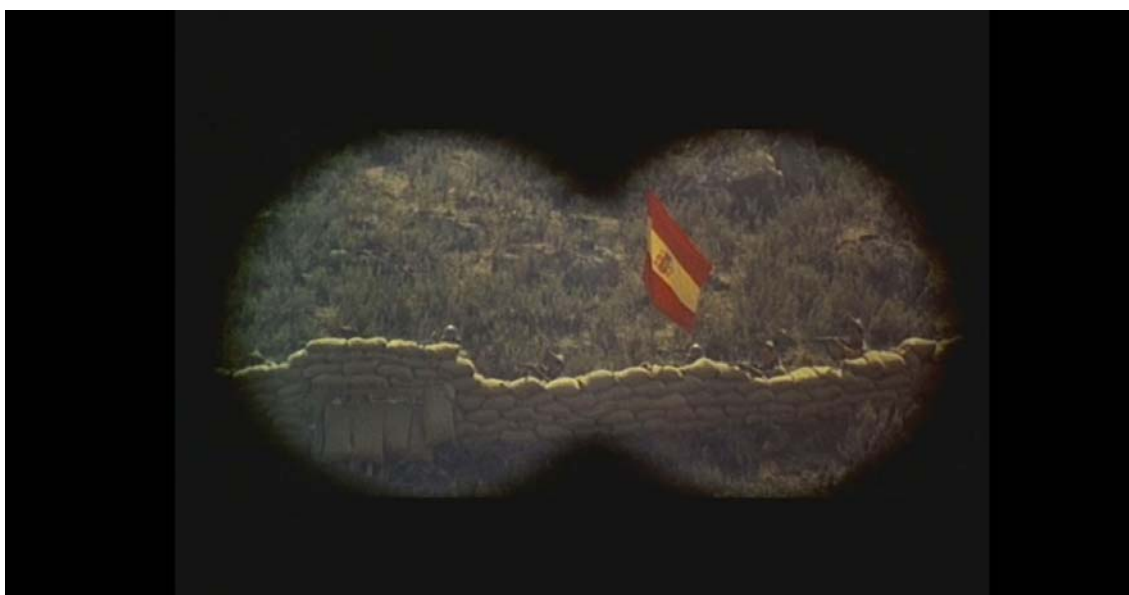


Imagen 48. Fotograma del filme *Libertarias*

Lo que no sabían es que el escudo del águila no fue inventado ni propuesto de una forma oficial hasta finales de 1937 y la escena de *Libertarias* estaba ubicada un año antes, tiempo en que lo que se hacía era coger las banderas republicanas y coserles sobre el morado una banda roja, con lo que el escudo continuaba siendo el de la República, con la corona mural. Rosell quiso en aquella ocasión ser fiel a la historia, pero "la verdad" llevó a confundir al público, que tenía la percepción de que el escudo estaba equivocado, lo cual es un inconveniente teniendo en cuenta que la dirección de arte debe pasar desapercibida, estar sin que se note, hacer fluir la historia y no permitir que el público se distraiga con ella que es lo que en esta ocasión ocurrió, con lo que Rosell aprendió que "pese a que la película está basada en un documento histórico lo que tiene que aflorar es la ficción". Esto lo podemos apreciar también en otra escena de la película, en que se ve cómo un grupo de republicanos sacan unas obras de arte de Sert de la catedral de Vic a la plaza para quemarlas. Esto en la realidad no fue posible porque tales pinturas eran frescos. Ahora bien, hacía falta sacar elementos religiosos y llevarlos a quemar por una cuestión de efecto dramático. El guionista dijo "Hagámoslo de noche y que los quemen" [...] "Él también sabía que aquello no era cierto del todo, pero el guionista tampoco es notario", comenta Rosell.



Imagen 49. Fotograma del filme *Libertarias*

Una doble falta de rigor ya no sólo porque como decíamos, eran frescos sino porque además en Vic, donde transcurre dicha acción, si bien durante la guerra sacaban los objetos religiosos de las capillas, iglesias y de las casas particulares y los llevaban a la plaza (tal y como lo avalan textos y fotografías de la época), éstos nunca se quemaron como ocurre en la película sino que se limitaban a romperlos. De igual modo se ven pintadas en las calles de Vic. Una de ellas es una frase famosa de los anarquistas: "Ni Dios, ni patria ni amo", la otra no estaba prevista: "Dios se ha ido". Ni tan sólo es de la época. Cuando fueron a buscar localizaciones vieron que delante de lo que iba a ser la librería "Alma Ácrata" había una iglesia. Fue una casualidad que supieron aprovechar.



Imagen 50. Fotograma del filme *Libertarias*

Pidieron permiso al cura de esta iglesia para poner unas tablas y simular que estaba cerrada, como si los anarquistas la hubiesen clausurado. Encima se pintó esa frase. Puede que no fuera de aquellos tiempos como la de "Ni Dios, ni patria, ni amo" pero resultaba de gran apoyo en ese intento de hacer referencias a la religión que se ve a lo largo de todo el filme; en relación a ello Rosell apunta: "hicimos una gran mentira [...] pero por un efecto dramático". Esto pone de manifiesto que, los directores de arte, a menudo y a pesar de la labor de documentación que realizan, obvian referencias para servir a la narración, con el fin de dramatizar el material en pos de la espectacularidad o de la estilización de los contenidos. Y aseguran la legitimidad de ello; en

palabras de Murcia: "si he de poner un elemento que quizás no es exactamente de aquella época pero la explica muy bien y el público se lo cree, yo el elemento lo pongo". Según Hidalgo "los directores de arte somos responsables de un imaginario común, ése que tiene la gente. Y como tal tenemos que establecer este imaginario como la verdad. Mientras que la gente crea que una cosa es de una forma creo que todos tenemos que creer que es así. Eso es la ficción".

Y para muestra clara de ello Rosell pone otro ejemplo que, aunque se aleja de la Guerra Civil, es muy gráfico: "Si hacemos una película del siglo XV (como fue el caso con *Juana la Loca*) seguro que la reina de España tenía todos los dientes negros y carcomidos porque no iban al dentista y a penas se lavaban. Ahora bien, prueba a hacerlo... Creo que no lo haremos, porque la reina tiene que estar guapa, porque en el imaginario colectivo la reina siempre está guapa". Al final, estamos hablando de cine y se pueden permitir ciertas licencias dentro de un marco escenográfico, si bien no tanto fidedigno, sin duda verosímil.

Así pues, en otra escena de *Libertarias*, se ve el casino de Vic, cuya puerta los guionistas escribieron que daba a la plaza. "Cuando fuimos a Vic con el director nos dimos cuenta que no estaba en la plaza sino en una calle de al lado y que además era un primer piso". De nuevo por cuestiones narrativas se burló al rigor de la historia.

Tampoco fue como lo cuenta Hydalgo el escenario circense de la escena inicial de *Balada triste de trompeta*, pero como los ejemplo anteriores lo pudo ser, y más cuando hablamos de la guerra, de lo absurdo, de la sinrazón. Y así lo entiende el público que acata la propuesta visual. ¿Por qué no debería hacerlo? Con toda seguridad se dieron escenas y espacios así y aun más disparatados, atroces, macabros. Porque la realidad a menudo supera a la ficción, lo cual hace recordar la anécdota que Luis Buñuel cuenta en su libro *Mi último suspiro sobre Los Olvidados* (Buñuel, 1950). Éste estuvo recorriendo lo que él llamaba las "ciudades perdidas" durante cuatro o cinco meses, arrabales improvisados donde se respiraba pobreza de los alrededores de México DF. Para ello se vistió con ropas viejas y participó en conversaciones con los

vecinos, con algunos de los cuales entabló cierta amistad; aprendió cómo vivían, cómo se relacionaban. "Algunas de las cosas que vi pasaron directamente a la película. Entre los numerosos insultos que recibiría después del estreno, Ignacio Palacios escribió, por ejemplo, que era inadmisibile que yo hubiera puesto tres camas de bronce en una de las barracas de madera. Pero era cierto. Yo había visto esas camas de bronce en una barraca de madera. Algunas parejas se privaban de todo para comprarlas después de casarse" (2003: 234)

Así pues, en el cine, a veces creemos que lo que se muestra no es cierto y lo es o a la inversa, creemos aquello que vemos a pesar de no ser cierto. Esto lo convierte en un arma poderosa. Las películas que refieren a la Guerra Civil sirve tanto en la actualidad por un bando para recuperar la memoria histórica como en su día al otro para controlar a la masa y llevarla a su terreno. Y si no, recordemos el filme *Raza*. Basada en la novela homónima de Jaime de Andrade (pseudónimo de Francisco Franco), cuenta la historia de una familia de bien desintegrada por la Guerra Civil, y cómo la viven los diferentes hermanos. En ella, dicha familia se presenta a través de unas imágenes de carácter bucólico, lugares llenos de poesía que tratan de transmitir el ideal del régimen, sobre lo que Sánchez-Biosca decía: "Todo en este paraje es inmóvil, eterno, y nada parece presagiar la chispa que hará estallar los odios. [...] Tan amable decorado anuncia a las mil maravillas el espíritu calmo, bucólico y carcamal del universo franquista. Frente a los rápidos movimientos tácticos de las tropas, se alza el apacible remanso gallego" (2006a: 47).

De la misma forma que en las películas actuales se retrata un bando republicano heroico, lleno de honrosa ideología, de fuerza y sensatez, amenazado por el gran monstruo; todo ello no solamente en lo que a los personajes refiere sino también en sus decorados que a menudo no son sino epopeyas visuales que trascienden más allá de la pantalla para adentrarse en nuestro imaginario que, como el filme de Sáenz de Heredia en su día, lo damos por válido y veraz, aunque no lo fuera en realidad, aunque sea "solamente" cine. Pero es que precisamente el cine es capaz de hacer algo que otras artes tales como la literatura o la pintura no pueden, como apunta Ruth Marcela Díaz

Guerrero: "crear una nueva realidad a través de imágenes continuas que no eran una producción mental. Eran vistas en realidad y a partir de esa visión, que luego fue también una escucha y al igual que en la percepción (visual) que se tenía al habitar, el espectador efectivamente era testigo de algo que le emocionaba y frente a lo cual no podía negar que aconteciese, aunque fuera en la pantalla" (2001: 154). Así el espectador cree aquellos escenarios que ve, los vive, los siente como reales aunque estén acotados por el medio cinematográfico, hasta el punto que llegan a formar parte de nuestro imaginario y cada vez más de las fuentes donde investigar sobre el pasado, lo cual denota el carácter sociológico que está tomando el cine, ejemplo de lo cual lo vemos en estudios como *La société française (1914-1945) à travers le cinéma* (Annei Goldmann y René Predal, 1972).

Una apuesta por el papel en la sociedad que el cine tiene a pesar de su parcialidad, a pesar de que en ocasiones muestre un retrato incompleto y no totalmente fiable. A pesar de ello, "esas imágenes que ofrecen pueden ser utilizadas mediante una profundización crítica para extraer indicaciones útiles a los especialistas de las ciencias sociales" (Martin A. Jackson, 1974: 240). Una afirmación que puede tener tanto defensores como detractores, pero que sólo por el hecho de plantearse la opción pone de manifiesto que sin duda el cine, y con él la dirección de arte, acaba convirtiéndose en un documento que para muchos servirá de referencia a la hora del recuerdo de tiempos de antaño. Así pues, los decorados se erigirán también en nuestra memoria, el atrezo la amueblará y los objetos darán vida al espacio de lo no vivido pero paradójicamente recordado como si lo hubiera sido. Y en este sentido el trabajo del director de arte a veces resulta tan potente que es capaz de engañar a los propios artífices del filme; en relación a ello Rosell cayó en su propia trampa convirtiéndose él mismo en cazador cazado. Cuenta que durante el rodaje de *Libertarias* un amigo suyo del cual el equipo técnico y artístico tuvo consciencia, visitó el set con el fin de tomar algunas fotografías. Meses después, estando en Aragón, llamó a Rosell para verse y le trajo una caja de hierro vieja, oxidada, que daba sensación de ser muy antigua. Como si de un tesoro se tratara la abrió con cuidado dejando atónito al director de arte. "Mira,

son fotos de la Guerra Civil Española". El valor de aquellas fotografías en relación al filme que estaban rodando era tal que no tardaron en compartirlas con el director, los actores y demás personal. Imágenes de la guerra, algunas con dedicatoria, que incluso olían a pasado. Durante el visionado Rosell se dio cuenta de la celada al reconocer su letra en uno de los camiones retratados donde aparecía escrito "A Zaragoza". Eran imágenes tomadas en la plaza del Rey de Barcelona durante el rodaje de la secuencia de la salida de la columna Durruti hacia Zaragoza para liberarla de los nacionales. Las imágenes engañaron al mismo Rosell que las había recreado, lo cual no fue sino una muestra de la verosimilitud de las mismas, a pesar de que se rodaron en un sitio diferente al real, de que había menos gente y de que el atrezo se había reducido a lo estrictamente necesario por cuestiones presupuestarias. Pero, a pesar de todo ello, la gente lo dio como válido y lo consideró, sin ser conscientes, un documento real; lo mismo que ocurre con otros filmes sobre la contienda que, a falta de otra información sobre la misma, acaban convirtiéndose en la referencia que el público tiene de ella.

3. CONCLUSIONES

El arte ha sido la herramienta que tradicionalmente ha sido utilizada como cronista, que ha servido para gritar las injusticias o que ha retratado de forma maestra incluso lo no tangible, como los son sentimientos, a través de las múltiples disciplinas, entre las cuales se encuentra el cine, encargado en esta ocasión a través de la dirección artística, de mostrarnos los lugares donde acontecieron, alentadas por el horror, el ultraje y la sinrazón las escenas bélicas vividas en España de 1936 a 1939. "Una de las cosas más nobles del cine es, justamente, dar testimonio de la historia inmediata y de aquello que sabemos que ha pasado. Todas las cinematografías han contado y recontado su historia contemporánea docenas de veces. Pero nosotros no. Es como si el tema estuviera prohibido y, desde luego, todavía hay una necesidad de rellenar ese hueco". Lo escribía Castillejo en palabras de Aranda (2006: 85). Desde entonces han llovido unos cuantos filmes más acerca de la contienda. Quizás no los suficientes. Con el tiempo la Guerra Civil sigue necesitando ser contada, por un lado para hacer justicia de tanta injusticia cuanto hubo, honrando a ambos bandos como las víctimas que fueron y a la vez dejándolos en evidencia como verdugos; por otro, para llegar a las generaciones nacidas con posterioridad a la guerra y que viven en un país aun hundido en un resquemor que no puede superarse sino a sabiendas de su pasado, única solución para un futuro capaz de soldar la división entre las históricas dos Españas. En este sentido, el espacio escenográfico, dentro del cine de memoria, ocupa un lugar privilegiado, dado que a través de éste se consigue, respondiendo al planteamiento de nuestra hipótesis, dar forma a las imágenes fílmicas que formarán parte del imaginario colectivo, en gran parte gracias al trabajo del departamento de arte.

Tal cometido se debe a lo completo que es el cine como herramienta de reconstrucción de lo sucedido; a través de él no solamente vemos sino que también oímos y sentimos. Ya lo apuntábamos en el apartado anterior, en relación a lo cual Sánchez-Biosca también da su opinión, considerando que el cine es una maquinaria de pseudohistorización que está funcionando para el

gran público (y su memoria colectiva) en paralelo y sustituyendo a los avances en la investigación histórica (2006a: 15). Y es que según pasa el tiempo, el cine demuestra ser capaz de recordar lo que ya se ha olvidado, y nos lo hace sentir como nuestro, a pesar de que, según los propios actores de la maquinaria cinematográfica, no pretenda arrebatarnos las funciones del historiador, sino tan sólo seguir contando historias (a veces, por mero disfrute, otras desde el compromiso) y hacerlas vivir al público de la forma más cercana posible. El cine que habla de la Guerra Civil Española procura, de este modo, retratar el país de la época, hacernos estremecer por los bombardeos, el espíritu de la calle, la construcción de un espíritu de combate y la destrucción de las esperanzas de un pueblo dividido. Aspectos plasmados también en gran medida a través de escenarios que nos cuentan y que nos lloran. Que nos piden que los escuchemos, que satiricemos lo absurdo de la guerra si cabe y que hemos podido descubrir a lo largo del recorrido del presente trabajo, que desde el principio se ha manifestado fiel al compromiso de cumplir los objetivos marcados.

Así pues, de la mano del departamento de arte, nos hemos adentrado en la génesis de los espacios que nacen del legado de la historia, compilados para la ocasión gracias a la labor de producción artística de los tres directores de arte que hemos elegido. Esto no implica que nos hayamos olvidado del resto que han formado parte del cine español desde sus orígenes. Incluso de los que no tenemos conocimiento de sus nombres, pero cuya presencia ha quedado patente en películas como *Bohemios* (Ricardo de Baños, 1905) o *El ciego de la aldea* (Ángel García Cardona, 1906). Tampoco de otros de prolífico recorrido profesional como Antonio Labrada, Eduardo Torre de la Fuente, Enrique Alarcón, Antonio Simont, Andrés Vallbé, Jaime Pérez Cubero, Rafael Palmero, Alfonso de Lucas, Augusto Ilega, Ramiro Gómez, Adolfo Cofiño, Gumersindo Andrés... ni a las mujeres que demostraron que éste no es un oficio sólo de hombres como Elisa Ruiz, Rosa Ros, Soledad Seseña... o a directores de arte valencianos como Teddy Villalba, Francisco Canet o Francisco Prósper, el cual

estudió Bellas Artes en la Academia de San Carlos²⁹.

También recordamos a profesionales que hoy gozan de gran éxito como directores y que tienen a sus espaldas la experiencia de llevar el peso del departamento de arte, como Fernando Trueba o Álex de la Iglesia. A todos ellos les tenemos presentes, pero debido el tema que nos ocupa y por los motivos citados en la introducción de este trabajo nos hemos visto con la obligación de acotar el estudio a Murcia, Rosell e Hydallgo, los cuales han sabido nutrirse de cada vestigio del pasado que aún perdura en la memoria a través de los más dispares referentes que hemos estudiado tales como fotografías, registros fílmicos o los objetos más mundanos con el fin de llevar a cabo la reconstrucción de la historia mediante una combinación de elementos que ayudan a dar forma, color y textura a los recuerdos teñidos de rencor que hoy quedan de la Guerra Civil Española.

Todo ello a pesar de que a veces esta reconstrucción no sea precisa en su relato, que burle a la realidad o que busque una estética actual camuflada de discurso sobre el pasado; qué importa esto cuando el espectador se emociona y cree en aquello que ve. Así se entiende desde la posición de los directores de arte. No son notarios, ni lo pretenden ser, por tanto obvian su responsabilidad civil en lo que al imaginario refiere. Tan sólo quieren hacer verosímil un relato con el fin de obtener la empatía del público con la historia y con el propio espacio para que, de este modo puedan entablar un diálogo independientemente de la realidad más exhaustiva.

No obstante a veces no pueden evitar que el público tome prestadas sus recreaciones para convertirlas en memoria. Es parte de la magia del cine, cuyos artificios hemos compartido para honrar a nuestro objetivo de ver cómo la dirección de arte reconstruye el pasado y con qué recursos, todo ello con la inestimable colaboración de sus actores, magos del ilusionismo dispuestos a revelar sus trucos que, como grandes profesionales que son siempre nos resultan invisibles. Y precisamente de eso se ha encargado el presente proyecto, de mostrar al público que la ilusión de lo que vemos en el cine no es

²⁹ Actual Facultad de Bellas Artes de San Carlos de la Universidad Politécnica de Valencia.

sino mucho esfuerzo, dominio de la técnica, conocimiento, y sobre todo, pasión. La misma con la que Murcia, Rosell e Hydallgo arrancan cada proyecto, la misma que se ve amenazada ante los imprevistos, la misma que se comparte con el resto del equipo tras meses de duro trabajo cuando por fin tiene lugar el estreno y se oye cómo el público ríe, sufre, siente, y en definitiva, vive. Porque ¿qué es el cine sino la vida? la que se le da a unos personajes y unos espacios pero también, en el caso de los filmes que recrean la Guerra Civil Española, una vida dura, marcada por los abusos, por la destrucción, por la ideología para algunos y por el azar para otros, pero la vida al fin y al cabo, a la que rinden tributo con cada detalle los directores de arte, tan olvidados desde los anales de nuestro cine.

De hecho, no es fácil encontrar libros o artículos sobre ellos, y hasta hace poco raras veces aparecía su nombre en los carteles de las películas. El primero en ser acreditado en un reparto fue Vicens Raspall en 1905, con el filme de Fructuós Gelabert *Los guapos de la vaquería del parque* como decorador (Gorostiza, 1997: 17), pero no era lo habitual. Otros nombres que sonaron, aunque décadas más tarde y también de forma esporádica, fueron los Pierre Schild en los carteles de Ufisa, con trabajos como *Pepe Conde* (José López Rubio, 1941), *Sucedió en Damasco* (José López Rubio, 1942), y *Fiebre* (Primo Zeglio, 1943); o Sigfredo Burmann, por *Bambú* (José Luis Sáenz de Heredia, 1945), *Misión Blanca* (Juan de Orduña, 1946) y *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1950) (1997: 11), ambos de procedencia foránea. La mayoría de directores de arte españoles tuvieron que esperar un poco más para ser reconocidos, y aun en la actualidad, a pesar de que haya galardones que premien su labor, nos encontramos con que, a menudo, no aparecen en las fichas técnicas de los filmes. Pero no obstante están y velan por nuestro cine, a pesar de que el público no suele tomar consciencia de su trabajo, a pesar de que el presupuesto destinado a sus quehaceres profesionales sea, en proporción, menos de la mitad que hace cincuenta años³⁰, a pesar de que

³⁰ Según Galicia, en una película hace treinta años el presupuesto del decorado estaba entre el veinte y el treinta por ciento de su coste, alrededor de 1995 se llevaba un cinco por ciento escaso (Gorostiza, 1997: 158), según Murcia, en la actualidad casi siempre baja del cinco.

muchos aun no se aclaren con la nomenclatura con la que apelarles. A pesar de todo, ellos son más felices cuanto más desapercibidos pasan para el espectador que centra su atención en vivir la historia que se cuenta, se sienten satisfechos cuando consiguen, con los pocos recursos y ante la situación económica por la que históricamente pasa el cine español, ubicar a unos personajes en un espacio digno y verosímil, y nada les importa el nivel que los vocablos confieran a su cargo. Parrondo, en la entrevista que concedió a Gorostiza decía:

"¡Esa cosa tan absurda del "Production Designer"...no lo puedo ver! A mí me gusta ser decorador. Yo quiero ser decorador, pero aquí, no sé por qué, en una reunión que hubo, a todos los decoradores les gustaba lo de director artístico. Yo no lo puedo entender. La palabra en castellano es decorador, y además suena muy bien, yo no quiero ser director de nada... qué cosa más tonta". (1997: 141).

Decorador, director de arte, Production Designer... términos que en España son cuestión de gustos y de la personalidad de cada uno. La misma que le confieren a los decorados y a los objetos que en cada filme dejan su huella particular. Con todo ello, nunca sería igual, volviendo a los tres directores artísticos que nos ocupan, una batalla contada espacialmente por Hydalgo como ya la vimos en *Balada triste de Trompeta*, como por Murcia o Rosell.

Así pues vemos que no es baladí el papel que cada de uno de ellos tiene en el conjunto de una película, ya no sólo en lo que al resultado final refiere sino también al propio peso de éstos en el desarrollo de la misma, algo que si bien no se hace valer en pos de la armonía del equipo, en alguna ocasión se ha demostrado, como en el rodaje en España del filme *La muerte tenía un precio* (Sergio Leone, 1965).

En esa ocasión, el director de arte, José Luis Galicia³¹, cansado de que el productor, que hasta el momento había cumplido con sus menesteres, dejara

³¹ Entrevistado por Gorostiza el 20 de junio de 1995 para el libro *Directores artísticos del cine español*.

de pagarle y evitara el encuentro con él, y viendo crecer sus deudas con los proveedores de materiales para la construcción de los decorados así como con su equipo de trabajo, un día, amenazó con que, de no cobrar, no se rodaría. "Me fui pensando: '¿cómo impido yo que un equipo de ciento ochenta personas o así no ruede?'" (Gorostiza, 1997: 156). Con lo que contrató a un grupo de gente que desmontaría el set si vencía el plazo que Galicia le dio al productor, y así se hizo. Finalmente, y tras esta forma de hacer valer su trabajo se le pagó cuanto se le debía y pudo rodarse con normalidad. No son las formas habituales, de hecho él mismo dijo "Es la única película en el cine español que ha parado un decorador" (Gorostiza, 1997: 157), pero nos sirve de ejemplo para ver la gran importancia que tiene su trabajo, a veces ninguneado, pero fundamental en la narración ya que, sin él los personajes estarían desnudos en el espacio, desamparados, puesto que los decorados no son sino el contexto visual que les arroja sin el cual aun no entendemos la ficción fílmica³².

Así lo hemos podido ver en los diferentes ejemplos que nutren este trabajo. El avión en torno al cual gira *Dragon Rapide*, las calles de Madrid por donde anduvieron las trece rosas, el marco espacial de la espectacular batalla del arranque de *Balada triste de trompeta*, las trincheras de *Libertarias* o la Granada de *La luz prodigiosa*. Todos ellos han contribuido a tejer nuestra memoria a través de la imagen, algo que se convierte en fundamental especialmente cuando estamos ante hechos acontecidos a partir del siglo XX que es el momento en que, gracias a la expansión de la fotografía, la imagen tiene gran peso en nuestro recuerdo. En este sentido, como apuntaba Sánchez-Biosca en la entrevista realizada por Ferran Bono³³, "el cine es imagen y el recuerdo de la Guerra Civil cada vez se plasma más en imágenes sustituyendo así a los recuerdos reales" (2006), o en el caso de no tenerlos, proporcionándolos, algo que servirá para hacer vibrar el espíritu del espectador que tomará consciencia de quiénes fuimos y cómo fuimos, con la voluntad de

³² En el teatro actual el público sí está más acostumbrado a los fondos neutros, sin elementos de decoración, pero no el cine, excepto en casos muy concretos (generalmente de carácter documental). Un ejemplo es el cortometraje de la cineasta Azucena Rodríguez *Cultura contra la impunidad* (2010), que denuncia la impunidad de los crímenes del franquismo y el abandono al cual se han visto abocadas sus víctimas.

³³ 20 de noviembre de 2006.

no repetir la barbarie, gracias no sólo a aquello que el cine muestra, sino también a cuanto transmite, fructífero mar de sensaciones, en el cual el arte escenográfico es un factor más que interviene en la construcción de un recuerdo nutrido de la destrucción de la guerra que muestra la gran pantalla.

4. BIBLIOGRAFIA

ROOB, Alexander, *Alquimia y Mística*, Taschen, Madrid, 2009.

ADAM, Hans-Christian. *Edward S. Curtis: Los Indios de Norteamérica*. 1ª ed. Alemania: Taschen Benedikt, 2001. ISBN 9783822813270.

ALBERTI, Leon Battista. *Sobre la pintura*. 1ª ed. Valencia: Fernando Torres, 1976. ISBN 9788473660617.

AUSTER, Paul. *Smoke & Blue in the face*. 4ª ed. Barcelona: Anagrama, 2009. Colección Compactos. ISBN 9788433967503.

BERLANGA, Luis. Momentos dorados del cine español. *Cinemanía*. Prisa, 1996, no. 8, p. 168.

BERTHIER, Nancy. *De la guerre à l'écran: ay Carmela de Carlos Saura*. 1ª ed. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2005. ISBN: 2858164703.

BONO, Ferran. Las imágenes sustituyen a los recuerdos reales. En: *El País* [en línea]. Valencia: Prisa, 2006 [Consulta: 13 abril 2012]. Disponible en: <http://elpais.com/diario/2006/11/20/cvalenciana/1164053892_850215.html>.

BORAU, José Luis. *La pintura en el cine. El cine en la pintura*. 1ª ed. Madrid: Ocho y medio, 2003. ISBN 9788495839398.

BRISSET, Demetrio. Acerca de la fotografía etnográfica. *Gazeta de Antropología* [en línea]. 1999, no. 15. [Consulta: 15 enero 2012]. Disponible en: <http://www.ugr.es/~pwlac/G15_11DemetrioE_Brisset_Martin.html>. ISSN 02147564.

BUÑUEL, Luis. *Mi último suspiro*. 1ª ed. Barcelona, Debolsillo, 2001. ISBN 9788484502081.

CABALLO, Diego; CABALLO, Daniel. *Fotografía sin verdad: El poder de la mentira*. 1ª ed. Madrid: Universitas, 2011. ISBN 9788479913427.

CARULLA, Jordi; CARULLA, Arnau. *La Guerra Civil en 2000 carteles*. 1ª ed. Barcelona: Postermil, 1997. ISBN 8492196610

CARULLA, Jordi; CARULLA, Arnau. *La publicidad en 2000 carteles*. 1ª ed. Barcelona: Postermil, 1998. ISBN 849219667X

CASTILLEJO, Jorge. *Vicente Aranda. El cine como compromiso*. 1ª ed. Alcira: Alzinema, 2006. ISBN 9788489747678.

CIMENT, Michel. *Kubrick*. 1ª ed. Madrid: Akal, 2000. ISBN 9788446014065.

COCCIA, Carlos. Escenografía, Teatro, Paisaje. *Cuadernos del Centro de estudios en Diseño y Comunicación*. Universidad de Palermo, 2009, no. 30, p. 21-33.

CRUSELLS, Magí. *Cine y Guerra Civil española : imágenes para la memoria*. 1ª ed. Madrid: JC Clementine, 2006. ISBN 9788489564763.

DA VINCI, Leonardo. *Tratado de la pintura*. 1ª ed. Valencia: París-Valencia, 1998. ISBN 9788483390245.

DELLA FRANCESCA, Piero. *De prospectiva pingendi*. 1ª ed. Florencia: Le Lettere, 2005. ISBN 9788871668956.

DELGADO, Manuel [et al.]. *De la investigación audiovisual: fotografía, cine, video, televisión*. 1ª ed. Barcelona: Proyecto A Ediciones, 1999. ISBN 8492243813.

España. Ley 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura. *Boletín Oficial del Estado*, 27 de diciembre de 2007, no. 310, p. 53410-53416.

FONTES DA COSTA, Palmira. A visualização da natureza e o entendimento do mundo vivo. *Filosofia e História da Biologia*. Associação Brasileira de Filosofia e História da Biologia, 2006, vol. 1, p. 247-269.

GOLDMANN, Annei; PREDAL, René. *La société française (1914-1945) à travers le cinéma*. 1ª ed. Paris: Colin, 1972. ISBN 05882540

GOMBRICH, Ernst. *Arte e ilusión : estudios sobre la psicología en la representación simbólica*. 1ª ed. Barcelona: Debate, 1998. ISBN 9788483060872.

GONZÁLEZ, Escardiel. En torno a la Fragua de Vulcano de Velázquez. Nuevas aportaciones a la interpretación de su significado. *Laboratorio de Arte*. Universidad de Sevilla, 2008, no. 21, p. 411-426.

GUBERN, Roman. *1936-1939: La guerra de España en la pantalla: de la propaganda a la historia*. 1ª ed. Madrid: Filmoteca Española, 1986. ISBN 9788450538601.

HOMERO, José. El legado sagrado de Edward Curtis. *Letras libres* [en línea]. México: Vuelta, 2011 [Consulta: 13 enero 2012]. Disponible en: <<http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/el-legado-sagrado-de-edward-curtis>>.

HUESO, Ángel Luis. *El cine y la historia del siglo XX*. 1ª ed. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1983. ISBN 9788471913043.

HUESO, Ángel Luis. *Historia de los géneros cinematográficos I*. 1ª ed. Valladolid: Heraldo, 1976. ISBN 9788440018786.

JACKSON, Martin A. L'historien et le cinéma. *Cultures*. UNESCO, 1974, vol. 2, no. 1, p. 240.

KRACAUER, Siegfried. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. 1ª ed. Oxford: Oxford University Press, 1960. ISBN 0195007212.

LABORDA, Luis. *La construcción histórica en la cinematografía norteamericana*. Director: Javier Antón. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, Departamento de Historia Moderna, 2007.

MARCELA, Ruth. *El espacio público como escenario cinematográfico: La arquitectura como obscenidad*. Director: Josep Muntañola. Tesis doctoral, Barcelona: Universidad Politécnica de Cataluña, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, 2001.

MARÍN, Martí. *Documents confiscats/retornats a Catalunya*. 1ª ed. Barcelona: Entitat Autònoma del Diari Oficial i de Publicacions, 2006. ISBN 9788439369806.

MENA, Manuela. El 3 de mayo de 1808 en Madrid: los fusilamientos de patriotas madrileños. En: *Enciclopedia on-line* [en línea]. Madrid: Museo del Prado [Consulta: 13 febrero 2012]. Disponible en: <<http://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/tres-de-mayo-de-1808-en-madrid-los-fusilamientos-en-la-montana-del-principe-pio-el-goya/>>.

MITRY, Jean. *Estética y psicología del cine*. 1ª ed. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1989. ISBN 8432303267.

MURCIA, Félix. *Libro la escenografía en el cine. El arte de la apariencia*. 1ª ed. Madrid: Iberautor Promociones Culturales, 2002. ISBN 9788480484510.

NIEVA, Francisco. *Tratado de escenografía*. 1ª ed. Madrid: Fundamentos, 2000. ISBN 9788424508500.

OMS, Marcel. *La Guerre d'Espagne au cinéma : mythes et réalités*. 1ª ed. París: Cerf, 1986. ISBN 9782204025218.

PEDREÑO, José María. La recuperación de la Memoria Histórica y de las señas de identidad de la izquierda. En: *Foro por la memoria* [en línea]. 2002 [Consulta: 12 febrero 2012]. Disponible en: <http://www.foroporlamemoria.info/documentos/recup_mem_hist.htm>.

QUINTANA, Ángel. *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. 1ª ed. Barcelona: Acantilado, 2003. ISBN 9788495359841.

RAACK, R.J. Historiography as Cinematography: A Prolegomenon to Film Work for Historians. *Journal of Contemporary History*. Sage, 1983, no. 18, p. 416 – 418.

RAE. *Diccionario de la lengua española*. 22ª ed. Madrid: Espasa Calpe, 2011. ISBN 9788423968145

ROMERO, María Mercedes. *El teatro en Madrid a principios del siglo XIX (1808-1814), en especial el de la guerra de la independencia*. Director: Emilio Palacios Fernández. Tesis doctoral, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Departamento de filología española II, 2006. ISBN 9788466929028.

RONSESTONE, Robert A. La historia en imágenes/ la historia en palabras: reflexiones sobre la posibilidad real de llevar la historia a la pantalla. *The American Historical Review*. Schneider, 1988, vol. 93, no. 5, p. 1173-1185.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine. *El principito*. 8ª ed. Chile: Pehueén, 2006. ISBN 956160106K.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Cine de historia, cine de memoria: la representación y sus límites*. 1ª ed. Madrid: Cátedra, 2006. ISBN 9788437623146.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Cine y Guerra Civil Española. Del mito a la memoria*. 1ª ed. Madrid: Alianza Editorial, 2006. ISBN 9788420647456.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *El pasado es el destino. Propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil*. 1ª ed. Madrid: Cátedra, 2011. ISBN 978-8437628400.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente [et al.]. *España en armas. El cine de la guerra civil española*. 1ª ed. Valencia: Diputación Provincial de Valencia, 2007. ISBN 9788477954743.

THOMAS, Alan. Photography of the Indian: Concept and Practice on the Northwest Coast. *BC Studies*. British Columbia, 1981, no. 52, p. 61-84.

VIÑAS, Elena. Fotografía sin verdad: ¿cómo distinguir entre el engaño y la realidad?. *El imparcial* [en línea]. Madrid: Imparcial de Occidente, 2012. [Consulta: 24 enero 2012]. Disponible en: <<http://www.elimparcial.es/contenido/98268.html>>.

ZAVALA Y ZAMORA, Gaspar. *La destrucción de Sagunto*. 1ª ed. Sagunto: Antonio Navarro Llopis, 2007. ISBN 9788492095339.

5. FILMOGRAFÍA

Balada Triste de Trompeta. Álex de la Iglesia, 2010. España / Francia. 107 min.

Cultura contra la impunidad. Azucena Rodríguez, 2010. España. 9 min.

Dragon Rapide. Jaime Camino, 1986. España. 100 min.

El corazón del bosque. Manuel Gutiérrez Aragón, 1979. España. 100 min.

En brazos de la mujer madura. Manuel Lombardero, 1997. España. 105 min.

In the Land of the Head Hunters. Edward S. Curtis, 1914. EE.UU. 42 min.

Juana la Loca. Vicente Aranda, 2001. España / Italia / Portugal. 115 min.

Kermesse héroïque / Kermesse heroica. Jacques Feyder, 1935. Francia / Alemania. 110 min.

La lengua de las mariposas. José Luis Cuerda, 1999. España. 96 min.

La luz prodigiosa. Miguel Hermoso, 2003. España. 108 min.

La pasión turca. Vicente Aranda, 1994. España. 112 min.

Las 13 Rosas. Emilio Martínez Lázaro, 2007. España / Italia. 100 min.

Libertarias. Vicente Aranda, 2004. España / Italia / Bélgica. 125 min.

Los Olvidados. Luis Buñuel, 1950. México. 85 min.

Raza. José Luis Sáenz de Heredia, 1941. España. 113 min.

6. ANEXOS

Entrevistas a los directores de arte

(Transcripción de las entrevistas realizadas a Félix Murcia, Josep Rosell y Edou Hydallgo en octubre de 2011).

FÉLIX MURCIA

La reconstrucción histórica desde la dirección de arte

La reconstrucción histórica depende del grado de rigor que tenga la historia, no siempre tienen que ser rigurosas, con que sean verosímiles a veces es suficiente. Pero naturalmente si se cuenta un hecho histórico que no es de ficción o que no está ficcionado, pues si que requiere, primero, saber todo lo que se sabe para poderse inventar después lo que no se sabe. Entonces la investigación que hacemos, normalmente, es en base a todo lo que es información gráfica; nosotros trabajamos con la imagen y en primer lugar pretendemos recopilar todos los datos, todos los testimonios, que haya gráficos de todo tipo de historia. Hombre, si es medieval no existe la fotografía pero sí que existe la pintura, y ya sabemos que la pintura es un interpretación del autor, no es tampoco el rigor de la fotografía, pero tenemos que partir de lo que se sabe. Y luego después a partir de ahí aportamos también otros conocimientos que vienen de la literatura, vienen de las hemerotecas, es decir, de cualquier fuente de información.

La guerra civil española sabemos parte del rigor histórico a partir de la democracia, hasta entonces había estado vetado la información acerca de la "otra versión"; había una versión única y esa era la que había, la otra no era del todo rigurosa, más que rigurosa, divulgada, no había conocimiento más que del boca a boca. Todas la imágenes que había eran controladas y eran de parte de los ganadores.

Por lo tanto toda la información podíamos buscarla en el extranjero. Buscar libros de fotografías publicados en otros países que contrastábamos.

De cualquier manera siempre que se han hecho este tipo de películas se han hecho en la democracia, antes tampoco era posible hacerlas.

¿Podrían usarse las imágenes de Capa como un observador extranjero de la Guerra Civil?

Parte sí, porque muchas de ellas tenían una intención muy específica en un momento

determinado, histórico; nosotros lo tenemos que ver sin hacer un análisis político ni un análisis emocional, sino simplemente so ya nos lo contará la historia que estamos tratando, o lo llevará a cabo hacia el espectador la historia que estamos contando, pero nosotros, en principio lo que tenemos que hacer es una reconstrucción de cómo era la época, de cómo se vivía, qué ocurría, cómo era la vida cotidiana... cómo era el pensamiento: eso es muy importante, saber cómo se pensaba, saber también qué posibilidades o qué puntos de vista con respecto al futuro, al presente, en fin, al pasado, tenían las personas que vivían en esa época y sobre todo cómo era la forma de vida, eso era lo más importante.

Entonces claro, esa documentación, quizás en las fotos de Capa no viene, pero si viene en las hemerotecas, en publicaciones de revistas, etc. todo tipo de documentación que hubiera podido haber en esa época fuera de España con respecto a España.

¿Qué pasa con los cronistas gráficos nacionales como Agustí Centelles, etc. que hicieron la crónica gráfica de la guerra? ¿los mantenemos al margen por su connotación política?

No, nosotros no hacemos esa discriminación. En cada historia, aunque sea de la misma época pueden tener una intención o tratamiento distinto, entonces ésa es la pauta que nosotros seguimos. Puede que haya un cronista que se acerca más a la intención que buscamos, entonces no hay ninguna discriminación; simplemente que es más válido o menos válido en relación a la historia que tenemos entre manos.

¿Cuál es tu primera película en que tratas la Guerra Civil?

La primera, bueno, que fueron dos, el mismo año prácticamente, se rodaron seguidas. Una es *El hermano bastardo de Dios* que es una película que dirigió Benito Rabal, el hijo de Paco Rabal y que está basada en una novela de José Luis Coll que es una biografía de cómo vivió la guerra de niño en Cuenca y entonces ves bueno, la guerra desde un punto de vista de un niño y su familia contada desde ese punto de vista infantil.

Y luego, el mismo año, hice *Dragon Rapide*, que es una crónica,... eso sí que es una reconstrucción ya que no está novelado ni es ficción, de cómo Franco hizo el famoso vuelo en el avión Dragon Rapide desde las islas Canarias donde él era capitán general hasta Melilla para entrar en la península con el ejército moro.

¿Y en ese caso de dónde sacas las referencias?

En primer lugar contemplamos la versión que nos da la parte protagonista y después la contrastamos con lo que dice un historiador. Ten en cuenta que estas películas ya se han hecho en la democracia y por tanto a partir del 78 que ya tenemos una constitución y ya estamos en democracia salieron muchos puntos de vista que nunca se había conocido o nunca se habían podido decir.

Entonces contrastamos con algunos historiadores que contaban el mismo hecho incluso contrastado con la prensa de la época que contaba a su vez el acontecer y luego el propio guión es ya una fuente de fiabilidad porque lo que estamos contando ya el guionista lo ha escrito documentándose, por tanto nosotros lo que tenemos que hacer es darle forma, darle imagen a lo que él ya nos cuenta.

¿Y qué pasa con los testimonios orales?

Los testimonios orales son más difíciles de conseguir puesto que es una fuente de investigación un tanto azarosa, tienes que conocer a alguien que pueda contar porque ha vivido alguno de esos sucesos y puede que no sea la persona más adecuada porque no ha participado sino que los ha oído contar y por tanto también ha habido una distorsión. Por tanto los testimonios orales en todo caso cuando recurrimos a ellos es con personas que han vivido los hechos. Normalmente este tipo de cine como se remonta a un pasado es muy difícil de encontrar, en una película de personajes como es *Dragon Rapide*, es difícil que cuenten los que participaron qué es lo que pasó, no lo contarían nunca además.

En *Dragon Rapide*, ¿de dónde sacamos el famoso avión?

Bueno, en primer lugar, el modelo del avión era un modelo ya conocido porque estaba en uso y era un avión muy resistente, muy ligero, y era el más adecuado para hacer el vuelo y el trayecto que quería hacer Franco, porque el avión voló desde Londres hasta Tenerife. Luego de Tenerife a Melilla y ya luego de Melilla ya pasaron el estrecho. Y por tanto ese avión me llamó mucho la atención porque el modelo existía.

Y lo encontramos en Londres, todavía en uso, para vuelo acrobático, etc. Y tuvimos que pintarlo como era el de la época porque estaba pintado de otros colores y tenía un problema que es que el fuselaje de esos aviones era de tela de lona, entonces las capas de pintura iban acumulando peso, entonces teníamos problemas para pintarlo, el dueño

del avión no quería porque entonces no iba a poder volar en las condiciones normales, iba a tener problemas, entonces no pudimos hacer una reproducción exacta de los colores pero mantuvimos los que tenía combinados con algún detalle para que pareciera que era el mismo; De todos modos tenían una reproducción o la siguen teniendo en el museo del aire de Cuatro Vientos. Una reproducción también de un modelo igual pero también tenía sus posteriores reformas.

¿Cuál es la diferencia en la dirección de arte de una historia vista por un niño respecto a la vista por un adulto?

La primera permite más licencias, permite dar interpretación puesto que, a pesar de que es una biografía, es una biografía novelada y en parte con una intencionalidad, el propio título ya dice algo *El hermano bastardo de Dios*, ya se está refiriendo a la crueldad de la guerra y la incompreensión por parte de un niño del por qué de las guerras, de la destrucción de las familias, del por qué de la crueldad... de todo esto. Entonces eso nos permitía dar una visión de la realidad un tanto estilizada, un tanto digamos irreal, mientras que la otra versión no; se tenía que ajustar a unos hechos conocidos a unos lugares conocidos, con una cronología, una información histórica.

Has trabajado en películas que tocan la guerra pero al margen de la guerra, como *Mararía o Gallego*.

Sí, estas películas lo cuentan desde un punto de vista de la sociedad y de los acontecimientos humanos que se ven en un momento dado cortados o influidos o hay un paréntesis en sus vidas debido a la guerra. Pero una vez la guerra finaliza se reanuda la vida que se había comenzado y es como que de alguna forma, según en qué caso, les ha cambiado o les ha modificado algo. En el caso de *Mararía* la historia, con esa ruptura de personajes porque uno de ellos viene a la guerra a la península (porque la historia transcurre en Canarias) pues se rompen unas relaciones amorosas entre los dos personajes protagonistas que no se vuelven a reanudar nunca más. Algo pasa, algo ha pasado al personaje que se fue y al que se quedó; por tanto eso está presente pero no trasciende en el acontecer.

¿Cómo a través de la dirección de arte consigues emocionar, hacer sentir, etc.?

Bueno, realmente son los personajes fundamentalmente los que transmiten las emociones, lo que ocurre es que nosotros sí que apoyamos el clima dramático con la

expresividad que pueda tener el espacio, con lo que sí que lo que se hace es un estudio, o por lo menos se debería hacer siempre, de la expresividad de escenario en relación a la expresividad dramática, al clima dramático que vaya a tener cada secuencia. Para explicarlo de una manera más gráfica: en un mismo escenario que puede aparecer diez o doce veces o aunque sea sólo dos, si en una transcurre una acción totalmente trágica y en el mismo escenario hay una secuencia en la que aparece una acción totalmente festiva el escenario no ha cambiado porque cronológicamente no puede variar, pero sí que podemos acentuarlo de forma que la luz sea más dramática también o que los colores cambien por el apoyo de la fotografía, incluso a veces llegamos a cambiar el color del decorado.

La luz prodigiosa. Cambio de decorado del fondo de Granada. ¿Cómo se solventa? ¿Maqueta? ¿posproducción?

Ese paso de tiempo precisamente hoy se ha hecho con el apoyo digital, con una incrustación, se ve cómo ha cambiado y cómo la ciudad ha crecido... Eso se hace hoy digitalmente pero se hace también artesanalmente y siempre se ha hecho artesanalmente a base de maquetas, maquetas matte painting o pintadas sobre cristal, o pintadas sobre aluminio recortable o corpóreas en miniatura, en fin, hay muchas formas de hacerlo.

¿El director de arte ha de ser mañoso?

Lo que hace realmente es diseñar, diseña y luego hay que hacer una serie de planos técnicos para que eso se plasme, pero realmente nosotros con nuestras manos no hacemos nada de eso, es realmente lo más parecido a un trabajo de arquitectura, o de pintura, o de ingeniero, es realmente una mezcla de cosas; una mezcla de conocimientos que nos ayudan a tocar distintos aspectos de los espacios, incluso de los naturales; hay una película que hice yo, *El corazón del bosque*, de Manuel Gutiérrez Aragón que toda transcurre en escenarios naturales y hubo que hacer árboles naturales y hubo incluso que trasplantar un maizal de Córdoba a Santander; cantidad de cosas que el espectador no percibe, ese es el mayor halago que podemos recibir nosotros, que el espectador no sepa qué hemos hecho, dónde está la trampa, y en esa película me decían "¿Qué has hecho?" y bueno habíamos hecho desde árboles artificiales que ya había pero tuvimos que hacer otros porque un personaje se metía dentro, y cantidad de cosas, rocas, para hacer un travelling montar un campo de helechos, uno por uno, para que no se vean las vías... en

fin, cosas de éstas que luego el espectador no las ve, naturalmente, afortunadamente.

Referencia de un libro y documento gráfico básico de referencia

Un libro básico no hay, yo lo que hago es tener varios y contrastarlos.

Esto es una historia ilustrada de la Guerra Civil y ésta es de Ricardo de la Sierra, y ésta es de la Segunda República, Ediciones Acerbo y es de otro autor contradictorio con éste, y así vamos mirando libros y son el mismo tema pero de distintos cronistas, de distintos historiadores, de distintos reporteros, es la única forma de poder contrastar y llegar a un punto de información en que nos permita tomar decisiones nosotros mismos

Diferencia entre cine de ficción y otro en que sí que tiene un rigor basado en lo ocurrido. ¿Qué diferencia hay? ¿Qué licencias se puede permitir el director de arte y en base a qué referentes?

Las licencias que nos permite siempre es jugar con lo que no se sabe, como no se sabe podemos inventarnos cosas, pero para llegar a saber que no se sabe tenemos que investigarlo, entonces eso nos da una cierta libertad, es como si lo trasladamos a una época más remota, que hay menos información si sabemos por ejemplo cómo se vivía en la edad media y sabemos cómo era la vida cotidiana, y sabemos con qué materiales se trabajaba, y qué habían inventado, y qué inquietudes tenían nos podemos inventar cosas que no sabemos si fueron pero sí pudieron ser sabiendo todos esos datos.

Ocurre lo mismo a partir de una fecha en que la información no es total, que hay lagunas, incógnitas o que no se ponen de acuerdo los que dicen saberlo y dicen cosas contrarias.

Sobre la responsabilidad civil, dado que lo que se ve en cine es lo que se cree el espectador.

Esa responsabilidad yo no la asumo, puesto que yo soy uno de los que se quejan de que cuando busco una información encuentro una información que al contrastarla veo que no es rigurosa, por tanto tratamos de acercarnos al máximo a una información honesta, y por otro lado también el propio contenido de la historia, si es un contenido de ficción permite licencias ya a la ya la propia historia y nos apoya en que nosotros sigámosla apoyando también.

Yo suelo meter muchos gazapos en mis películas, pero los meto sabiendo cómo los meto

y dónde, entonces pocas veces me han pillado. Pocas o creo que ninguna, lo tengo que decir yo, decir "esto era mentira" "esto me lo he inventado yo, esto en la época no existía, ni fue así", y sin embargo da la sensación de que pudo ser o de que fue.

Sobre el tema de hacer broma al resto del equipo con los decorados.

Cuando se construyen decorados que son totalmente artificiales y no están en el estudio, están en otros escenarios preexistentes naturales, apoyándolo, son prolongaciones de algo que ya hay, entonces el equipo entra a un sitio real pero no sabe si lo que está dentro es todo real; piensa que lo es, entonces muchas veces que no lo es le decimos "eso es falso" y es verdadero. Y otras veces le decimos que es verdadero y es falso, y tienen tal desconfianza que muchas veces les pillamos que van tocando las paredes si suena hueco para ver si son artificiales o reales.

¿En qué ha cambiado el cine español en lo que refiere a la dirección de arte referido a la guerra civil en los últimos veinte años?

Hombre, ha cambiado porque ha cambiado el propio cine, a medida que evoluciona el cine evolucionan todas las especialidades, en la nuestra probablemente aplicado a las nuevas tecnologías. Es lo que está haciendo todo el mundo en todas las profesiones, pues a nosotros nos corresponde una parte también de esas nuevas tecnologías, que es un poco la escenografía virtual, que es la escenografía digital aplicada, combinada con la física, es decir se siguen haciendo decorado físicamente, también los que se combina una parte natural, una parte artificial, una parte virtual, y entonces esas herramientas nuevas nos han ayudado a dar una mayor dimensión todos los espacios y a darle un matiz, sobre todo cuando es cine como expresión artística en la que esos efectos se utilizan con mayor sentido de la expresividad plástica y de la expresividad dramática. En eso hemos evolucionado algo más.

También hemos evolucionado a lo largo de estos veinte años en cuando a las nuevas tecnologías, porque un poco antes sí que había habido una evolución porque llegó a haber una ruptura generacional entre los directores de arte que trabajaban en los estudios que toda la vida trabajaron allí y cuando los estudios desaparecieron se tuvieron que lanzar a la calle para rodar en escenarios naturales. Entonces no llegaban a combinar bien todavía esa conjunción de escenario preexistente con escenario artificial. Después llegamos otras generaciones que precisamente nos habíamos formado en estudio pero

que habíamos empezado a rodar en escenarios naturales, éramos también una generación posterior y ahí se rompió un poco, a mejor también, la calidad de los escenarios.

Una cosa que se empezó a valorar y que no se había valorado hasta entonces es el escenario natural por sí mismo como expresión artística sin necesidad de demasiadas manipulaciones, es decir, buenas localizaciones... eh... antes no se apreciaba tanto la expresividad de los escenarios naturales, decían bosque e iban a un bosque, podía ser más o menos bonito pero no profundizaban en si era lo adecuado para lo que se tenía que expresar allí. Y ahora eso sí se hace.

Alguna anécdota

De *Dragon Rapide*: Los decorados que tuvimos que hacer eran todos reflejando que estábamos en el mes de julio, claro el alzamiento fue el dieciocho de julio, pero lo rodábamos en enero y lo rodábamos en Madrid y tenía que parecer que estábamos en Canarias. Entonces rodábamos con las ventanas abiertas, para que diese la sensación de verano, estábamos todos helado de frío, y había también un problema con el aliento de los actores, y lo que recuerdo era dificultad de conseguir ese clima de verano cuando casi todo eran escenarios naturales menos dos o tres escenarios que se hicieron en estudio; uno era el interior de *Dragon Rapide*. Entonces lo más difícil ya no era reconstruir la época sino dar la sensación de que era verano y que hacía calor y estábamos rodando en enero.

En la película *Dragon Rapide* se cuenta cómo un famoso vehículo de la guardia de asalto fue a buscar a Calvo Sotelo, se lo llevaron y lo asesinaron; bueno, pues ese vehículo tenía unas características especiales, entonces había que saber cómo era porque había que reproducirlo. Entonces es este libro encuentro una foto de parte del vehículo, cómo es por dentro, cómo tiene los asientos pero no lo tengo completo; entonces, en otro libro encontraré cómo era en otra foto diferente. Y eso es lo que vamos haciendo, buscando complementar cuando toda la información que buscamos no es completa pues la buscamos en varios libros, en varias fotos, o en fin, por todos los medios.

Entonces en un libro veo cómo es el vehículo que es éste pero no sé cómo es por dentro, entonces me falta información; una cosa tan simple como pueda ser un vehículo, bueno pues así es todo en una película histórica, entonces recurro a otro hasta que encuentro la información que voy buscando. En este caso afortunadamente la encontré en estos dos

libros pero podría haber sido en tres, en cuatro o no solamente un vehículo, sino bueno, cómo era el avión Dragon Rapide... toda la información que se pueda necesitar.

Aquí dice en el pie de foto: "La camioneta número diecisiete de la dirección general de seguridad tristemente célebre por haberse perpetrado en ella la muerte de Calvo-Sotelo". Parece que no es un instrumento que tiene una importancia histórica aunque después de los años no se tenga en cuenta pero en aquel momento la tuvo y tuvo una repercusión mediática este vehículo. Por tanto en la película debe tener también la importancia que se le debe dar. Por lo tanto no bastaba con esta documentación había que buscar un vehículo parecido y transformarlo hasta que lo pareciera o construir uno.

Estos libros realmente son de los primeros; se ve por el tipo de edición y de fotos que su calidad no es muy buena que fueron de los primeros que se pudieron adquirir después del franquismo. Ahora hay mucho mejores.

Tenemos éste de billetes y monedas pero luego hay también compendios, por ejemplo en éste de las fuentes de la memoria que empieza en el novecientos y acaba en el 39 pues tiene también documentación muy interesante, que es paralela a la propia guerra.

Es una cuestión de encontrar quien te de la información y luego la contrastas.

Este libro es muy posterior a los anteriores pero es bastante fiable y es una cronología día a día desde el dieciocho de julio hasta abril del 39.

Para el dinero lo que hacemos es ir a los numismáticos, y entonces allí es donde se adquieren los billetes de la época auténticos, y bueno, los billetes de curso legal no se pueden utilizar; hay que reproducirlos. Pero a veces utilizamos billetes de verdad porque se pueden utilizar todavía en las numismáticas, sobre todo papel, moneda menos, pero papel se puede comprar. Constantemente al reproducir la vida cotidiana aparece el dinero, es algo que es parte del ser humano, el dinero va con él y lo mismo que el dinero el tipo de recursos que pueda haber para todo; desde los menús de la comida que se comía en la época, la alimentación... hasta juguetes. Por ejemplo los de los años 30.

Pues aquí tengo un libro de juguetes de los años *La vida cotidiana entre 1900 y 1936*. Vamos a 1936 y podemos ver qué actividades lúdicas había, o qué deportes se practicaban, en qué se entretenía la gente, a qué juegos jugaban, cómo eran esos juegos, cómo jugaban los niños... en general toda la vida cotidiana.

Realmente es fácil documentarse hoy día desde que existe la fotografía naturalmente, pero cuando tenemos que recurrir a la pintura ocurre lo mismo; buscamos pintores de la época y contrastamos entre distintos pintores cómo se reconstruía la época.

A la hora de reproducir cosas de la vida cotidiana como pueda ser un comercio, una tienda, una cantina, un bar, un café, lo que hacemos es informarnos de lo que se tomaba en la época, qué es lo que se consumía. Pero todo eso hay que reproducirlo; lógicamente había unas marcas, unos anagramas, unos distintivos, entonces utilizamos ediciones de libros en los que realmente vemos según el producto. Por ejemplo dentífrico, pues vamos a ver cuáles corresponderían a la época que estamos reconstruyendo. Y así nos ayuda toda esta información y además sobre todo porque está muy bien hecha la reproducción en el libro y se puede perfectamente apreciar la calidad que tiene y bueno, nos da mucha información, no solamente por reproducir en sí misma una botella de un licor determinado sino porque además nos explica quién lo fabricaba, dónde, cómo, de qué manera etc., y siempre es información que nos ayuda a tener un conocimiento más amplio del momento histórico que pretendemos reproducir o representar.

JOSEP ROSELL

¿Cuál es la importancia, la misión del director de arte?

La importancia depende de quién lo mire y la labor también es complicada de saber y decir. Porque también depende de quién lo diga, en qué país, en qué película, y con quién trabajes, la dirección de arte de un película tiene una importancia u otra.

Si tenemos que trasladar la película al periodo de la guerra civil, qué hace el director de arte?

La Guerra Civil Española vista a través del cine tiene una complicidad especial y es porque la Guerra Civil española prácticamente no se aborda desde la mirada del cine, hasta prácticamente la muerte de Franco. Durante cuarenta años hay muy pocas películas sobre la Guerra Civil Española. Entonces, se aborda un tema cuando han pasado muchos años de este hecho. Hay mucha distancia, ¿esto qué quiere decir? nada bueno ni malo, si que quiere decir que esta distancia ha provocado cierto oscurantismo sobre este hecho; mira si ha provocado oscurantismo que hasta hace pocos meses está la famosa maleta que se descubrió en México sobre la Guerra Civil española de tres fotografías bastante importantes, y esta maleta se encontró hace tres años o cuatro no hace más tiempo, en el siglo XXI, una guerra que terminó en el año 39 del siglo pasado. Entonces la Guerra Civil Española siempre ha sido abordada con una mirada muy lejana y con un oscurantismo de material de información, no con toda la información posible.

¿Dónde busca el director de arte?

En mi caso si hablamos de *Libertarias*, que es la película que yo he hecho que el tema central es la Guerra Civil, porque comienza con la Guerra Civil y acaba con la Guerra Civil, empieza el día que Franco se subleva, el día siguiente se sublevan en Barcelona contra Franco, allí empieza la película y la película acaba en Aragón cuando ya entran las fuerzas de los moros nacionales de Franco. La película transcurre a lo largo de toda la Guerra Civil. En esta película pudimos tener acceso a mucho material ya de la filmoteca, por suerte ya habían pasado años, y había mucho material gráfico filmado de la filmoteca, la famosa maleta no había aparecido, incluso yo tengo algún libro que dice *Fotos inéditas de la Guerra Civil Española*, porque iban apareciendo libros sobre la Guerra Civil Española con fotos nuevas. Y también se puso de moda la Guerra Civil, se puso de moda porque era un ejercicio que la cinematografía española tenía que hacer, reflexionar sobre una guerra civil que había tenido. España no tuvo la oportunidad antes de los años setenta de hacer un ejercicio de reflexión histórica sobre su propia guerra.

Actualmente, a raíz de toda la polémica sobre la recuperación de la memoria histórica, ¿podemos hablar de una nueva moda de este tipo de películas?

He dicho la palabra moda, pero no es una moda, sino más bien una necesidad, pienso que cualquier sociedad tiene necesidad de reflexionar sobre lo que le ha pasado. Si lo que le ha pasado es una guerra civil entre la misma sociedad es necesario reflexionar sobre la memoria; la memoria histórica se ha de recuperar, no hay otro remedio. La recuperaremos hoy o mañana o si no de aquí un año o si no de aquí cien, pero la recuperaremos.

El cine es un elemento importantísimo para recuperar eso, obviamente. Está la literatura, la fotografía, todas las artes, pero el cine es un elemento fundamental para recuperar eso. Nosotros hacemos ficción, yo siempre digo que no soy notario de nada, ni de una época ni de la Guerra Civil. Yo cuento una historia, pero no soy notario, ni tampoco historiador; entonces yo cuento una historia, y eso es lo que importa, después esta historia será analizada, ahora bien, notario no soy, y habrá mucha gente que esté en desacuerdo con eso pero es mi punto de vista.

Yo he de contar una historia y tengo que poner unos elementos para que esta historia se explique pero si he de poner un elemento que quizás no es exactamente de aquella época

pero la explica muy bien y el público se lo cree, yo el elemento lo pongo.

Un ejemplo

En *En brazos de la mujer madura* me viene un caso contrario. sale un decorado que es el Palau de la Música catalana, y sale no en la guerra sino en la posguerra inmediata. En el Palau de la Música catalana de la posguerra inmediata en la época en que rodamos la película sólo había una diferencia: una sola, el escudo que había detrás que eran las cuatro barras catalanas que en la época de la posguerra fue tapado. ¿Y yo qué hice? tapé, hice el mismo ejercicio, solamente tapé este escudo de la bandera catalana para poner es escudo del águila de Franco. ¿Y qué hice también? claro, allí ya no tenía nada más que hacer porque el Palau es el Palau es como era y como es, pero sí buscando documentación sobre la época vi que en el escenario había unas grandes lámparas hechas con un tejido de tela con muchos pliegues y estas lámparas solamente estuvieron en la posguerra inmediata, después en fotos posteriores ya no estaban estas lámparas tan grandes. Pues yo hice construir estas grandes lámparas y las puse porque identificaban mucho la época del Palau de la Música.

Respecto a lo contrario de eso: Los nacionales se identificaban porque llevaban la bandera española, los republicanos se identificaban porque llevaban la bandera republicana; La única diferencia que hay entre la bandera española y la republicana es la banda de abajo que una es morada y la otra es roja. Y después hay otra diferencia que es el escudo: una lleva el escudo de España con la corona mural y la otra lleva el escudo de España que en el fondo en vez de llevar una corona mural ni real lo que hay es una águila y pone "Una grande y libre" "Non plus ultra" El escudo del águila de Franco no fue inventado ni propuesto de una forma oficial hasta finales de 1937. Entonces, yo tenía un trinchera que pasaba el año 36, entonces mi pregunta era: "¿Qué escudo pongo en la bandera?" porque los nacionales llevaban la bandera republicana a la que le había cosido encima el color rojo para hacerla española, pero el escudo pero es escudo continuaba siendo el escudo de la república con la corona mural. Entonces "¿he de poner el escudo de la corona mural o he de poner el escudo del águila?" no puedo poner el escudo del águila porque no había sido inventado todavía, ni diseñado, ni dicho por orden ministerial que aquél era el escudo del país, pero el ejército nacional ¿qué escudo llevaba? llevaba el escudo de la monarquía. Entonces hice eso: puse las trincheras de los nacionales con el escudo de la monarquía. Y la bandera cambié el color morado por el color español, el

color rojo. Pero todos me decían (actores, todos) que este escudo estaba mal, que el escudo nacional era el águila, no el de la corona mural. La gente tenía la percepción de que el escudo estaba equivocado.

Entonces a veces tenemos que dejar de lado el rigor para hacerlo creíble.

Yo en este caso fui notario, hice lo que era verdad, pero la verdad a veces nos lleva a confusión. ¿Qué tenía que hacer? o poner un escudo que no existía o no poner ningún escudo, quizás hubiera sido lo mejor, pero yo pues el escudo porque era así, porque era verdad.

Yo creo que nos hemos de ajustar siempre que podamos a un rigor histórico, lo que pasa es que muchas veces el rigor histórico puede llevarnos a confusión o a contradicciones de la historia de ficción que estamos contando, porque nosotros no somos notarios de una época, no somos historiadores, no hacemos una tesis doctoral sobre la historia, sino que estamos contando una historia de una ficción, y la historia es lo más importante. Esta historia está basada en un documento histórico pero lo que tiene que aflorar es la ficción de la historia.

También podría ser un ejemplo, si tú tienes una fachada del año 30 y ruedas en el 35 la fachada tiene cinco años, y es nueva, está nueva de trinca las persianas están muy limpias, las cuerdas de las persianas están bien... cuando tú ruedas aquellas persianas llevan allí cincuenta o sesenta años, están medio rotas, están sucias, están ambientadas... tú no puedes cambiar todas la persianas de toda la calle... si pones tres persianas más, ¿qué las pones nuevas, o viejas y usadas y sucias? pues seguramente las pones usadas y sucias para que estén unificadas con las demás.

Sobre la responsabilidad civil, la gente toma de referencia el cine, no los libros

Somos responsables de un imaginario común, como todas las artes son responsables de un imaginario común. Hay un imaginario que tiene la gente, nosotros tenemos que establecer este imaginario como la verdad. Mientras que la gente crea que una cosa es de una forma yo creo que todos tenemos que creer que es de esta forma. Eso es la ficción.

Por ejemplo, si hacemos una película del siglo XV, seguro que la reina más reina de toda España tenía todos los dientes negros y carcomidos porque no iban al dentista. Ahora bien, tú haz una película de la reina católica y ponle los dientes negros y carcomidos...

uy... creo que no lo haremos, porque la reina tiene que estar guapa, porque en el imaginario colectivo la reina tiene que estar guapa.

Sobre la dirección de arte en *En brazos de la mujer madura*

En *En brazos de la mujer madura* es una película que viene después de *Libertarias*, entonces en este caso tengo cierta experiencia, cierto bagaje de búsqueda, y mucho material de investigación, pero también tengo la suerte de trabajar con una documentalista que tuvo todo el tiempo a mi lado buscando material sobre Barcelona en concreto y sobre ciertos aspectos de la guerra. Esto en *Libertarias* no lo tuve, me lo hice yo solo, en cambio en *En brazos de la mujer madura* por la estructura de la película o por razones "X" tengo una persona que me elabora un material de documentación, sacada de libros, de la hemeroteca, de materiales de la filmoteca etc., etc. Y la investigación es mucho más amplia, más grande. Además *En brazos de la mujer madura* es una película que pasa antes de la guerra, durante la guerra y en la posguerra. Entonces la ayuda de esta persona fue una ayuda muy grande.

Casi todos los directores de arte de cine confeccionamos un libro de referencias o de documentación que muchas veces se llama Scrap Book, que quiere decir libro de recortes; esta palabra la aplicó el cine como un libro al que también llaman "La Biblia", por ejemplo.

Yo confecciono un Scrap Book sobre la temática de esta película. Si por ejemplo en una película hay muchos vehículos pues hago un apartado especial sobre vehículos; si hay armas hago un apartado especial sobre las armas, si trato hoteles hago un apartado especial de hoteles.

¿Dónde busca el director de arte?

Bueno, hoy en día está internet, pero en la época en que yo hice estas películas no había internet. Pues lo que haces es ir a las bibliotecas a buscar libros, vas a las librerías, compras libros, vas a las hemerotecas, vas a la filmotecas, es un trabajo de investigación de estos lugares.

¿Cómo ha afectado la aparición de internet a la labor del director de arte?

Yo antes hacía una película y me gastaba mucho miles de pesetas en libros y ahora no me los gasto. Pero la documentación no es la misma, en internet no está todo lo que yo

tengo en libros de la época de la Guerra Civil Española.

En internet hay mucho pero no está todo. Están las hemerotecas y todo lo que hay en las hemerotecas no está en internet, están las filmotecas y lo que hay en la Filmoteca Española sobre la Guerra Civil tampoco está en internet o sea, que el trabajo es mucho más exhaustivo; internet navega en una superficie, abarca mucho pero profundiza poco internet. Internet tiene mucho errores como también tienen errores los historiadores.

¿Cuál es la posición del director de arte a la hora de hacer una película?

Depende de lo que explique la película. *Libertarias* es la segunda película sobre la Guerra Civil Española que habla del tema de la revolución. Porque por un año se hizo *Tierra y Libertad* que es una película de Ken Loach. En *Tierra y Libertad* por primera vez en la historia del cine sobre la Guerra Civil Española se habla del problema de la revolución; de que se quería hacer una revolución. Y de que se hizo esta revolución. En este caso *Libertarias* es una película cuyo guión tiene quince años antes que *Tierra y Libertad* pero por razones económicas no se pudo hacer.

Libertarias es la historia de una monja, una monja que se convierte en anarquista y que las mismas creencias que tiene sobre Cristo las aplica después a Bakunin o a Kropodkin.

¿Y desde la dirección de arte cómo hacéis ese cambio de paradigma?

Eso en *Libertarias* está muy subrayado desde el comienzo de la película. Desde el comienzo de la película está muy subrayado en muchas cosas. Comenzamos con que es la historia de una monja, y las monjas tienen que huir porque si no las matan; la monja va a un prostíbulo, por casualidad pero en la puerta del prostíbulo ¿qué hay? hay un sagrado corazón.

Sobre algunos problemas de guión y realidad (sobre el casino de VIC)

El anarquista, el de la CNT que es el trabajador del casino se hace amo y poderoso del casino y como no tenía tampón de lo hace con una patata. Y los guionistas escriben por ejemplo que la puerta del casino da en medio de la plaza, en cambio eso los guionistas lo escriben pero no se acuerdan que no es así. Cuando fuimos a Vic con el director nos dimos cuenta que el casino de Vic no da a la plaza sino da a una calle de al lado y que además está en un primer piso y no había una relación directa de la plaza con el casino de Vic.

Por otra lado cuando la Guerra civil a Vic quemaron la catedral así como las pinturas de Sert. Las pinturas de Sert y la catedral son otro elemento religioso. Nosotros mentimos, hicimos una gran mentira; por la puerta de la catedral hicimos salir unos grandes cuadros de las pinturas de Sert y los llevamos a la plaza a quemar; eso es una gran mentira: los cuadros eran frescos, no se podían sacar por la puerta. No somos notarios. Ahora bien, hacía falta sacar elementos religiosos y llevarlos a quemar a la plaza. En Vic hay fotos de la Guerra Civil que tengo en libros y pone que nunca quemaron nada en Vic, ellos llevaban a en medio de la plaza objetos religiosos que sacaban de las capillas, de las iglesias y de las casa particulares. Sacaban los objetos de las casas, los llevaban a la plaza y allí los rompían pero nunca los quemaron. Pero por un efecto dramático el guionista dice "Hagámoslo de noche y que los quemem" dado que es mucho más dramático y mucho más fuerte; tampoco el guionista es notario.

A la puerta del prostíbulo hay una imagen religiosa, por la calle, también sacado de una documentación de la época los anarquistas van vestidos de obispos, con las mitras, los báculos y las casullas, eso es otro elemento de la documentación; todo eso son elementos que van subrayando.

Hay una frase famosa de los anarquistas que es "Ni Dios, ni patria ni amo" y eso está pintado en la pared, pintado con una brocha. Y hay otra frase que no es que sea una frase de la época, que fue una casualidad, cuando llegan delante de la librería "Alma Ácrata" por casualidad delante había una iglesia, entonces pedimos permiso al cura de la iglesia para poner unas tablas para cerrar la iglesia, como si estuviera cerrada, como si los anarquistas la hubiesen clausurado. Encima con una brocha pinté "Dios se ha ido", han cerrado la iglesia y Dios se ha ido. "Dios se ha ido" no era una frase de la época de los anarquistas pero era más referencia a Dios, más referencia a la religión. Y toda la primera parte tiene muchas más referencias a la religión más allá de la monja.

Hay otra imagen en *Libertarias* que saqué de una fotografía de un libro que tengo y que nos impactó mucho; era una foto, una instantánea que alguien sacó, puede que estuviera el fotógrafo y todo, pero ahora no lo recuerdo, que es arriba de la puerta de la catedral, arriba del todo había una cruz de piedra que debería de tener de tres a cuatro metros de alto que la tiraron y en el momento que la tiran, a medio camino, bajando hacia la puerta alguien le hizo una fotografía. Mira qué momento, que dura dos segundos en caer la cruz y había allí un fotógrafo haciendo la fotografía.

A mí esta imagen me impactó mucho y al director también, y dijimos "tenemos que

hacerlo". Y sí, sí, la rodamos.

Sobre otras limitaciones por presupuesto, permisos etc.

Al comienzo de *Libertarias*, que comienza en Vic con toda esta historia y después bajan a Barcelona y en Barcelona es cuando sale la columna Durruti hacia Zaragoza para liberar Zaragoza. Las imágenes del documento de la columna Durruti saliendo para liberar Zaragoza son unas imágenes que ponen la piel de gallina, son imágenes grabadas en la plaza que ahora se llama Juan Carlos I de España, la "plaza del lápiz" o Diagonal-Paseo de Gracia. En aquellas imágenes que es la Diagonal, se ve la Diagonal llena de gente, camiones cargados con cañones, gente gritando, son unas imágenes que yo cuando las vi a la filmoteca dije: "¿Es esto lo que tenemos que hacer? Esto es imposible... ¿hacer esto? primero: es que ni lo sabremos hacer, ni tenemos dinero, ni capacidad, ni gente, es que es imposible... ni podemos cortar la Diagonal ni rodar eso...". Y con el propio director dijimos "tenemos que hacer esto pero en pequeño porque no tenemos ni tiempo ni capacidad".

Nosotros, el cine español, somos un cine pequeño, no tenemos la voluntad o esta cosa de hacer "la gran película". Tampoco lo sabemos hacer. Entonces nos fuimos a la Plaza Real y al lado de la Plaza Real, en una calle estrecha, y así, en la Plaza Real, viéndola a través de una calle estrecha pusimos ochenta personas y parecía que había dos mil. Y vestimos ochenta milicianos, tuvimos tres camiones y ocho coches y eso es la salida de la columna Durruti. Lo auténtico, siendo notario, tendría que haber ido a la calle Diagonal y puesto cuarenta camiones, ochenta cañones y cuarenta mil personas o cuatrocientas mil personas, que es como salió la columna Durruti.

Un amigo mío una día vino al rodaje a hacer fotografías y después se presentó en el rodaje meses después, en Aragón, un día me llamó, vino y medio una caja oxidada, de hierro, muy antigua, la abrió y dijo: "Mira, son fotos de la Guerra Civil Española". Entonces aquella caja fue a parar en manos del director, del actor, de las actrices y todos íbamos "oh, mira esta foto, mira qué caja, han encontrado de fotos de la guerra auténticas, dedicadas algunas incluso". Todas aquellas fotos las había hecho él en la Plaza del Rey de Barcelona.

Yo reconocí en una foto que era del rodaje porque en un camión yo escribí "A Zaragoza" en blanco de España y reconocí mi letra, por que el resto no lo podía reconocer.

¿Cómo resuelve el tema del burdel? porque nadie debió de documentarlo...

Es verdad, hay poca documentación sobre los burdeles, de hecho en el burdel hay elementos que no sé si son exactamente de la época. Porque por ejemplo hay un elemento que es un espejo que está colgado en el techo en el que se ve el obispo e incluso hay un plano que comienza en el espejo y baja, creo. Yo supongo que sí, porque La Casita Blanca que es un burdel que se acaba de cerrar en Barcelona es un burdel de la época.

Por ejemplo la habitación del obispo tiene espejo, el espejo seguramente ha sido un elemento de todos los burdeles o de todos los mueblés de la época. Porque bueno es el reflejo de alguien que se mira, del voyeur, uno se mira mientras está haciendo la relación sexual.

Es el imaginario colectivo de cómo es un burdel, pues con colores rojos, colores vivos, con un gusto discutible, quizás muy barroco.

Como es el obispo que se pone en la cama con la monja el guión apuntaba que había unos angelitos pintados en el biombo. Entonces lo que hice en el biombo es inspirarme... El biombo tenía cuatro caras entonces me inspiré en un pintor modernista para hacer estos angelitos en la parte de arriba que es la parte que se ve del biombo y en cada cara puse una estación del año. Después son las luces o los colores rojos: las pantallas rojas, las tapicerías, los dorados, las cosas barrocas.. no te lo sabría decir, puede que sea una especie de intuición.

Yo me imagino de debió de salir de La casita Blanca, porque La Casita Blanca era un burdel que durante la República y durante la Guerra Civil los anarquistas lo atracaban porque allí iban los ricos con sus amantes. Entraban los anarquistas a robar allí, y eso sale después en *Si te dicen que caí* otra película de Vicente Aranda.

La Casita Blanca se ha derribado hace poco, hay un documental, bueno hay dos, uno que está rodado en la misma Casita Blanca (por Sílvia Munt) [...] y allí sí que sale La Casita Blanca de verdad y después hay otro documental sobre La Casita Blanca hecho por un tipo que se llama Balaguer.

Ahora pasamos a *La Lengua de las Mariposas*

La lengua de las mariposas es la última de todas éstas, es la que está más próxima. Es la historia de un niño, la historia de la infancia, ya las historias de niños o de la infancia o de la adolescencia son historias que parece que nos afecten más, al público de alguna

forma. Miremos ahora el éxito de *Pan Negro*, por ejemplo, que es una historia sobre la adolescencia, sobre la pérdida de la inocencia... pues *La lengua de las mariposas* también es la historia de la pérdida de una inocencia, de la pérdida o también del engaño, porque también *Pan Negro* es la historia de engaños y mentiras, y aquí también engañan a este niño hasta el punto que se cree que espiritrompa, la lengua de las mariposas, es un insulto. E insulta a su profesor, que es el hombre que siempre lo ha querido, le insulta, incluso con la palabra que le ha enseñado que es la lengua de las mariposas. Y es este engaño o esta manipulación sobre la infancia. Y es una denuncia de la manipulación de la infancia.

Sobre las referencias para el profesor de *La lengua de las mariposas*

Tiene a Machado, tiene un cuadro de Cezanne, tiene un libro de poemas de Machado, tiene a Kropodkin que sale a la película cuando le va a dar *La isla del Tesoro* al niño, saca un libro de Kropodkin también, creo que es el mismo que el de *Libertarias*; entonces este maestro pertenece al movimiento de la libre enseñanza.

Estamos en la República, que no es la guerra. La República es un movimiento a mi entender o como yo lo quiero entender, es un movimiento ordenado, rico, rico en educación, ordenado, limpio, cristalino, sincero, eso es lo que yo quería transmitir, inocente, como lo es el niño, como es el propio maestro... lo que pasa es que todo esto se le vuelve en contra porque es el fascismo que hace volver en contra incluso la inocencia del niño. Entonces claro, estás contando otra historia. Estás contando la historia de la República que la República que es una sociedad en la cual lo que quiero contar o lo que quiere contar el novelista, el director y todos, que es una sociedad justa, una sociedad en que se vive mejor, que tiene un futuro y que se trunca. Es la inocencia truncada a través del niño.

Es la inocencia de la propia República, la propia República es muy inocente, nace el año 31 y dura cinco años solamente y el año 34 ya tiene un connato de revolución y a partir del connato de la revolución de Asturias del año 34 ya el señor presidente de la Generalitat de Cataluña, Lluís Companys es encarcelado. O sea, que la propia República es convulsa, pero es una República progresista, que va hacia delante, que avanza y eso es lo que yo quería contar, pienso, a través de la infancia de un niño.

Es otro camino, es otro lenguaje, entonces todo es más ordenado, más limpio, más pulcro, incluso a veces de forma excesiva bajo mi punto de vista; por ejemplo si tú ves la

escuela de *La lengua de las mariposas* o la escuela de *Pan Negro*, la escuela de *Pan Negro* es la escuela de la posguerra, miserable, casi no hay nada... La escuela de *La lengua de las mariposas* es luminosa, tiene ventanas, los mapas están colocados en su lugar, todo es como si estuviera floreciendo, como si estuvieran saliendo las flores.

Nuestro oficio es un oficio de aprender y de madurar; yo no estudié este oficio porque cuando yo empecé este oficio no había escuelas para estudiarlo. Yo aprendo en cada película que hago, hago un aprendizaje; si ahora hiciera otra película sobre la Guerra Civil aprendería mucho más, primero porque hay mucha más información, se ha encontrado la famosa maleta, hace pocos años, yo esta maleta no la conocía; hay más documentación, hay otra mirada. A medida que pasan los años miramos la historia de otra forma, también cada historia explica sus peculiaridades y creo que es un aprendizaje constante.

A veces dicen "¿Otra película sobre la Guerra Civil?" "¿Otra película sobre la Guerra Civil?" La guerra civil americana: ¿Cuántas películas hemos visto del séptimo de caballería? yo desde que era pequeño, cada domingo veía una película del séptimo de caballería. Los americanos sí han reflexionado sobre la su guerra civil, y está muy bien recuperar la memoria histórica. Aquí nos hace falta recuperar la memoria histórica no la hemos recuperado todavía, no nos dejan abrir las fosas. Pues tasta que no las abramos todas, mal... Tenemos que seguir hablando de la Guerra Civil.

Estás transmitiendo la historia aquélla a través de los objetos, de los colores y de las texturas. Eso es lo importante, transmitir la historia a través de unos objetos, de una arquitectura, de unos colores y de una texturas, que a lo mejor no cuentan exactamente la época pero te la harán sentir como tal, y eso es lo importante, que te lo hagan sentir como tal.

Aquí tienes una referencia en que salen en *Libertarias* los anarquistas con las casullas, las capas pluviales y los bonetes.

De *Libertarias* hay un momento de la película en que hay un ataque de los anarquistas contra los nacionales con un camión transformado en un carro de combate, y para hacer esta secuencia tuvimos que construir la casa para bombardear. Y aquí están las fotografías de cómo construimos la casa.

Se trataba de buscar un espacio industrial en que pudiéramos construir una fachada falsa para poderla bombardear. Entonces eso es en Madrid y es un cuartel abandonado porque los militares abandonaron los cuarteles y se fueron a las afueras. Entonces entre estas dos fachadas lo que hice yo fu construir esta fachada falsa. Aquí se ve la fachada falsa,

sin ambientar y aquí se está construyendo, aquí se está ya pintando y ambientando, aquí se está ya atrezando, poniendo luz de objetos, etc. y ¿ves? las explosiones.

La estación que sale en *En brazos de la mujer madura* la rodamos en la estación de Canfranc (Huesca) que es una estación que estaba parada en el tiempo.

Sobre el scrapbook de *En brazos de la mujer madura*

Primero está la documentación y después ya la búsqueda, vas a ver los coches a los diferentes almacenes, en diferentes sitios, y aquí está claro que este camión rodó en *Libertarias* porque lleva la pintura de *Libertarias* ¿ves? "A Zaragoza", así que este camión ya lo tuve yo en *Libertarias*.

Hay veces que usamos los mismo proveedores porque camiones de los años 30 no hay muchos. Y lo que hacemos es pintarlos de otro color y sirve el mismo camión borrándole "A Zaragoza", pintándolo de otro color y a lo mejor poniéndole un toldo pues sirve.

Sobre cartelera de la época

Por ejemplo: Documentación sobre el cine 1940-1941. En estos años había en la ciudad de Barcelona sesenta y tres salas cinematográficas; normalmente antes de la proyección de la película se proyectaba un documental noticiario, dependiendo del film, un corto del Gordo y el Flaco, acompañado de las comedias, de dibujos animado tipo *Popeye* o la casa de Disney. Los noticiarios más comunes eran: noticiario de la UFA, noticiario Fox Movitone, noticiario Luce, Noticiario Español, Noticiario Deportivo. El tipo de películas eran normalmente comedias y dramas de manufactura estadounidense.

Del Palau de la Música Catalana hay un libreto auténtico de la época, es del año 42, dieciocho de enero del 42, nosotros teníamos que reproducir, porque el protagonista va al Palau de la Música, y lo teníamos que reproducir. Y en este caso encontramos un folleto explicativo de cómo era los folletos de mano que hacían al Palau de la Música.

Descripción de un anuncio de la época.

Firestone, un neumático y un soldado de centinela ante las alambrada y un coche de carreras y que decía: vencedores.

Carnaval de *La lengua de las mariposas*

Nosotros como referencias de esperpento tomamos dos mundos; dos pintores

fundamentalmente: Solana que tiene carnavales del esperpento que es esto que estamos viendo aquí y Goya. La época negra de Goya que está llena de imágenes de cara esperpénticas.

Para hacer las máscaras seguimos diferentes procedimientos. Por un lado compré unas máscaras de cartón sin pintar en una fábrica de Barcelona y me las trajeron a Galicia. El problema que teníamos era que, tanto mi ayudante como yo, no nos atrevíamos a pintarlas ni a encargarnos a ningún ayudante nuestro que las pintara porque decíamos: "¿quién será capaz de hacer una careta expresionista, esperpéntica? ¿quién es capaz?" Vinieron mi mujer y la mujer de mi ayudante con nuestras hijas que tenían ocho años. Les pusimos una bata y en el garaje del apartamento donde estábamos les dimos botes de pintura y las caretas y empezaron a pintar, y las pintaban y mira, son éstas. Por ejemplo mi hija pintó la careta "taxi de Barcelona" es aquella amarilla y negra, pero totalmente expresionista.

Por otro lado hicimos un seguimiento por diferentes ciudades de la zona donde rodamos que era Galicia, de los carnavales, que son carnavales muy potentes, y que estaban llenos de simbología de animales.

Además de eso hicimos un trabajo de campo porque estábamos rodando en Galicia cerca de un par de pueblos y pequeñas ciudades donde el carnaval tiene un desarrollo muy importante. El carnaval allí siempre ha sido muy importante y fuimos a la búsqueda de cómo hacían ellos los carnavales, y ellos por un lado imitaban mucho a los animales y se ponían pieles de animales e incluso las cabezas de los cerdos de verdad se las ponían, y a la película sales dos cabezas de cerdo de verdad. Y además se ponían pieles de animales con los cuernos de los toros y también había un espacio creativo que construían unas máscaras de madera que pintabas de color rojo y blanco. Yo cogí una máscara de madera, pero de rojo y blanco no me gustaba porque me gustaba más que tuviera una textura más realista, más naturalista. Pedí una prestada, le hice un molde y de este molde hice unas máscaras de resina de poliéster y las pinté imitando la madera.

EDOU HYDALLGO

La importancia de la dirección de arte en el cine

En cierta ocasión mi padre me preguntó: ¿Cómo es el marco de las Meninas? Pero a que si no hubiese habido marco hubieras dicho que falta? eso es la decoración en el cine. Es lo que acaparara todo, lo que abraza todo, de hecho ahora yo estoy aquí porque soy el

primero en una película que se va a rodar ahora en enero y la dirección de arte es eso, es abrigo, es el apoyo, es el marco de lo que es una película; después viene todos los siguientes departamentos, pero todos están encuadrados en lo que es la decoración. Si no hubiese decoración se notaría y lo bueno de una decoración es que, si es buena, no se nota.

Si se nota es por su gran calidad pero nunca debe ahogar... un gran decorado, la belleza de la decoración en toda su excelsa maravilla. Nunca debe ahogar el trabajo de un actor ni el trabajo de un figurinista ni el trabajo de un director y tiene que ayudar mucho en el trabajo de un director de fotografía.

La dirección de foto nos obliga a crear también, un decorado sin luz es un decorado negro, entonces tienes que ayudar, un decorado sin actores en una caja vacía, un director se tiene que sentir a gusto tiene que bailar con todo su quipo y el recinto donde se baila es el decorado. ¿Cómo no voy a defender el decorado? por eso me gusta el decorado-decorado, lo que se hace aquí en un estudio; también es cierto que poder coger un decorado natural y tamizar hacia un lugar ambiente o tiempo que no existe en esa crudeza temporal en que lo coges es fundamental. El decorado es fundamental para el cine.

Las 13 Rosas

Una historia muy emocionante, trece chicas que cayeron después de una forma extraña, en ese momento era lo más normal pero ahora sería muy extraño y viendo de repente ibas viendo diferentes etapas de cómo hacer una película y en un momento hasta yo hice algunas maquetas, los dibujos... para hacer como una especie de glorieta para que fuese.... para que todos los decorados de la película estuviesen en esa glorieta.

Cambiando a lo mejor una estación de metro, colocando una marquesina, un cartel, tirando o cambiando la piel de un edificio iba cambiando la fisonomía y albergaba pues una gran ciudad. Estuvimos a nada a nada, y además se hubiese quedado aquí el decorado porque de hecho muchas veces me dicen “qué pena que no se hubiera quedado ese decorado” porque muchas películas después de la guerra civil, anuncios, y hasta series contemporáneas hubiesen funcionado con ese decorado.

Finalmente no se hizo, entonces fuimos a la forma traumática, en decorados naturales. ¿De Dónde sacamos Madrid cinco meses después de la guerra? es un coste muy fuerte enfrentarte a las ciudades que ahora están totalmente remodeladas. Somos europeos,

todo está nuevo, precioso, todo es maravilloso y eso nos va en contra de lo que es nuestro trabajo como personas que queremos representar un momento histórico. En ese momento Madrid estaba destruido, Madrid era gris, Madrid era triste y claro nos encontrábamos con un Madrid remodelado, precioso. La primera idea era irnos a encontrar Madrid fuera de Madrid. Nos fuimos a Andalucía, estuvimos por Valencia, fuimos a Granada, pero llegó un momento en que Martínez-Lázaro me dijo “Eduardo, vámonos a Madrid”, y digo pues venga. y con un par de huevo nos fuimos a Madrid y creo que es la última película que yo creo que se han podido cortar calles enteras, San Francisco el Grande con la Calle de los Carros la cortamos y tapando elementos.... fue un coste muy grande. Llegó un momento que se asustó tanto el ayuntamiento o los gobernantes de la comunidad, llámalo X, que el último recurso era: “dadnos todos los dibujos, todo lo que tengáis que hacer para certificarlo por alguien”, por un arquitecto que fue el trabajo más fácil por yo ser arquitecto, porque estaba todo tan perfecto que fue una firma, pero necesitaban tener una película como lo tienen en concepción estos hombres. Si recuerdas *Las 13 Rosas* todo lo que es la subida de las monjas, tapando elementos, con barricadas, y hubo tres días, yo pedí siete pero nos dieron dos o tres no lo recuerdo muy bien pero no nos dieron muchos más... pero que al quedarse cerrado, ser agosto, y ser una zona donde estaba la Feria de la Paloma se convirtió en una especie de parque temático de la Guerra Civil, y la gente iba con sus hijos a hacerse fotos, fue realmente muy muy bonito.

Las ciudades está hechas para habitarlas, para vivirlas y ahora están remodeladas y para eso existe lo que se llama el "back load" o se llama el decorado para recrearlo; la tristeza es que no hay medios suficientes como para poder recrear esos ambientes que es como que se hace realmente, esa arquitectura efímera, la decoración o la escenografía existe para eso, para recrear; lo que no existe poderlo recrear, es nuestra obligación. Lo que no se hizo la primera tentativa es por conceptos ajenos a mí, me imagino económicos, no se tomó el derrotero de hacer esa gran glorieta que está la maqueta, los dibujos, está todo, el 3D,... estaba todo, todo para crearlo. Y dijimos “A la traumática”. ¿A la traumática qué es? cierra esto, después, la señora de la ventana del segundo piso que no te deja poner una bandera de no sé qué porque se ha enterado que la del primero ha recibido un dinero de no sé cuántos. Porque en la tienda de no sé qué... entonces llega un momento que es tan sacrificado para un departamento como el de producción, porque eso va muy íntimamente reunido con producción (en estas películas está muy unido producción con decoración).

Muchos compañeros ven a la producción como enemigos y yo tengo grandes amigos en producción. Y no dejamos de ser nosotros producción; nosotros somos una pieza de esa maquinaria de esa industria que crea la película y digamos que todo lo que es la intendencia de una película es producción.

Con lo difícil que fue esa película, con lo que es de repente encontrarte con una plazuela en Toledo y cómo poder cerrarla, tener que ir a los ayuntamientos para desviar el tráfico... muy muy muy complejo.

Sobre los rodajes en Lituania

Yo he participado en producciones norte americanas en que tienes, cuatro atrezistas si es que te llega para tener cuatro atrezistas, tienes veinte. Eso en Estados Unidos es fácil de hacer en esas producciones, en Europa es difícil.

Sobre su juventud en la profesión y la falta de referencias

Yo hice *Camarón*, con Jaime Chávarri que es un gran amigo... cuando me senté me dijo: "Me gusta cómo ves el cine, me gusta mucho tu forma de pensar, me gusta todo lo que me estás explicando pero tú no has vivido los sesenta y los setenta". Entonces... ¿yo no puedo hacer una película de romanos? o ¿yo no puedo hacer una película medieval? Fíjate que yo, sí he vivido los ochenta y sí he vivido los setenta y con todo y con eso bebo de hemerotecas, me nutro de libros, investigo en internet y me documento. Y lo he vivido, entre otras cosas porque una cosa es vivirlo y otra cosa es recordarlo y hay cosas que además se funde en la memoria. Yo ahora mimo no sabría decirte qué coches he vivido yo de niño en los años setenta o cuál había en los ochenta. Yo veo uno y digo "es de mi infancia" pero no se identificar realmente. Y es lo que ocurre con esto. Finalmente en una película de época te tienes que documentar. Es la base técnica para desarrollar. Después están los que son más "arqueológicos" digamos entre comillas, que tiene que ser exquisitamente lo que era o yo un poco lo que hice con *Las 13 rosas*, yo bebí, me documenté y a partir de ahí recreé una película que además, que todo el mundo me lo dijo, siendo de la Guerra Civil era un poco diferente, por tonalidad, por visión... y no era tan científico, tan arqueológico... yo bebí, me nutrí, investigué pero a partir de ahí desarrollas una visión de la Guerra Civil, que es lo que pasó por ejemplo con Álex, el magisterio de Álex, que de repente pensar que una tropa de circo, en el año 36 se vista cojan unos fusiles y de repente digas "eso no ha existido"... pero era real.

Sobre *Las 13 rosas* y *Balada triste de Trompeta*, dos películas de la misma época pero muy diferentes

Lo que no cabe duda es que con Álex puedes jugar; con Álex es hasta el momento... todos los directores te enseñan y te hacen crecer como profesional pero es con Álex es... joder, es jugar; hacer belleza.

Belleza con un punto de esperpento. ¿Cómo se plasma eso en un decorado?

Pues eso fue sin querer y lo maravilloso de Álex es que de repente se lo dije, yo le conocí un domingo a las doce de la mañana por necesidad, en otro proyecto, *Plutón Verbenero*, una serie de televisión pero esa mañana le di la mano, le mire a los ojos y le dije: "Déjame semana y media para preparar todos los bocetos, para hacerlo todo, si te gusta, te gusta, pero no me des el coñazo durante esa semana y media". Álex es mucho de los que les gusta verlo, y crecer con... además Álex ha sido director artístico y le gusta muchísimo, tal vez por eso, por haber sido director artístico te da ese pie al juego. Y le dije: "Álex contigo es facilísimo trabajar porque lo tienes muy claro pero es difícilísimo trabajar porque lo tienes tan claro que te lo tengo que dar". Hubo un momento en los dos proyectos que me dejó fluir, me dejó fluir... Lo del esperpento ni él ni yo buscábamos el esperpento pero salió el esperpento. Pero es esperpento es que realmente cuanto hurgas un poco en la España menos clara pues salen las pinturas negras de Goya, o sale Gutiérrez Solana o sale... y sin querer, porque el proyecto nos llevó a ello, pero ni él me dijo "quiero el esperpento" ni yo buscaba el esperpento, o sea que de repente nos encontrábamos en Madrid y en Madrid nos encontrábamos que... y de repente encontré un Alcoy y en Alcoy un barrio que estaba completamente abandonado y después de dar mil vueltas dije: "Álex, tenemos la película".

No me dejaban que enseñase porque era muy complicado digamos a nivel de poder llegar al ayuntamiento y hacerlo, por producción no era muy conveniente, querían llevarme por otro camino. Yo le dije: "Álex, ésta es la película", le llevé y me dijo: "Ésta es la película", a partir de ahí tuve la gran suerte que no sólo no puso pegas el ayuntamiento sino que estaba tan a favor que nos dejaban hasta excavadoras gigantes con lo que yo iba diciendo: "Tírame esta fachada", tiraban la fachada y se quedaba un cuarto de baño maravilloso, y decía "déjame este cuarto de bajo, ahora tírame esto", y de repente todo lo que veis en "*Balada*" no es casual, está modificado, está manipulado y es gracias primero

a una visión artística superlativa.

Realmente de Guerra Civil es la primera secuencia, también es cierto que teníamos más longitud y se fue acortando todo sobre todo por cuestión de tiempo de rodaje y la Guerra Civil se quedó en la gran batalla del principio pero para llegar a esa gran batalla del principio recorrimos un montón de localizaciones.

Verás ahí bocetos en los que estaba hasta cementerios con un avión que se había caído era, el avión caído que era una idea que tenía y no la pude tener aquí en España porque es caro, caro porque España es cara, sí que lo he podido tener esta de Lituania.

Fue haciéndose una Guerra Civil completamente ajena a lo que es la Guerra Civil, una batalla que seguramente sería más real la batalla de Álex de la Iglesia con mucho de lo que están criticando de que es muy gore, a lo mejor la guerra es más parecida a los primeros minutos de Balada que lo que vemos en otras películas. Y se hizo todo ese exterior, todos esos interiores y realmente fue muy muy placentero hacerlo.

Guerra Civil, y varios hablan de los mismos referentes y del esperpento (Goya, Solana) ¿Por qué es un fenómeno común en los diferentes directores de arte y los diferentes proyectos?

Primero, es un referente artístico, un director de arte no puede estar ajeno a la pintura; realmente, al igual que te hablo que se hace arquitectura efímera y que es la base, es lo que mantiene ese marco del que hablábamos al principio pero después hay que hacer esas Meninas, hay que pintar esas Meninas, y nosotros bebemos muchísimo de la pintura, de hecho casi todos los directores de arte pintamos. De una forma mejor o peor, de una forma más profesional o menos pero todos hemos coqueteado o coqueteamos con la pintura.

Otra cosa es pintores que lleguen a la dirección artística, que los hay pero ya carecen de todo lo que es esta formación de arquitectura, es que es muy poliédrica la profesión del director artístico.

Entonces claro, bebemos y bebemos desde la fotografía, bebemos de la pintura entonces sin querer sale... lo que te hablo de Gutiérrez Solana o de Goya es como... porque digamos que es lo que siempre se representa a la hora de hablar del esperpento pero que en la película de Álex si se llegó a... he leído mucho mundo Valle-Inclán, si se llegó no fue buscándolo, fue porque a lo mejor el esperpento existe y al final lo que hemos hecho es esperpento y todos hemos llegado a Goya, Solana y Valle-Inclán de una forma mucho

más excelsa que la mía pero que al final a lo mejor el esperpento es una forma, es una estación de término pero no porque lo busques sino porque finalmente llegas en un recorrido y acabas realmente... ¿algo más esperpéntico que la guerra? ¡gente que se mata! lo más estúpido, y sigue todavía por desgracia muriendo gente y existiendo la guerra, y es lo más estúpido, lo más antinatural.

¿Es esperpéntica la Guerra Civil Española?

Para el que lo ha vivido sí. Yo he escuchado a mi padre y a gente de su generación lo que era la Guerra Civil y sobre todo es hambre, lo que recuerdo es hambre, y el hambre pues lo que hace es debilitar, y el esperpento es un poco debilidad espiritual, no quepa duda que es un poco esperpéntico y que después estuvimos cuarenta años con el mandato de un señor que ganó la guerra.

Esperpéntico es todo, sobre todo la guerra, pero más que esperpéntica es estúpida.

Cuando piensas en el director de arte, lo ves construyendo decorados, pero en el cine de la Guerra Civil, pasa más tiempo destruyendo que construyendo...

Es complicado, ¿eh? hacer destrucción y crear destrucción es muy... ahora yo ya llevo como tres seguidas destruyendo y me lo paso hasta muy bien, pero no te creas, es construir al fin y al cabo, y sobre todo si de repente lo que coges es desde la nada creas estás construyendo, estás diseñando en vez de hacerlo, lo único es que son decorados muchísimo más agradecidos, he de decirte que hacer un decorado bonito es muchísimo más difícil que hacer un decorado de destrucción.

Hacer un decorado excelso, maravilloso, estos decorados maravillosos de los romanos, *Ben-Hur* y todo es complicadísimo porque tienes que hacer con el canon de belleza arquitectónica más pura tienes que recrear algo que llene a los ojos, es mucho más fácil hacer unas ruinas, es mucho más agradecido.

De hecho todos los grandes pintores que querían reflejar digamos excepto Alma-Tadema que te lo hace todo tan impoluto, tan... que parecen fotografías, llega un momento que dices "¡qué maravilla!" pero es un poquito repulsivo de lo perfecto que es, pero realmente cada vez que se intenta representar el mundo clásico de la antigua Roma generalmente se hacen recreaciones de las ruinas, y se ven los pastorcillos y las cabras andando y se ven esas.... porque es muchísimo más agradecido; la destrucción, la... una mujer que ha sido bellísima de joven y que tiene una madurez, una vejez bella dices, "joder es que tiene

una impronta... es que ha sido maravillosa, qué guapa debe de haber sido porque es maravillosa esa mujer". Y los ves, esas grandes actrices de ya... un poquito más mayores y... es mucho más fácil llegar en la decoración a eso, a lo que fue bello y destruirlo que hacerlo nuevo, que tiene muchísima más complicidad.

¿Es el director de arte parcial políticamente a la hora de preparar los escenarios?

Todos tenemos posicionamiento pero yo no me dejo llevar por... es que la guerra es tan estúpida que ambos bandos cometieron atrocidades y quien diga lo contrario... es que siempre vemos lo que nos hicieron a nosotros, no, es que nosotros también hicimos, y... es parte de ese esperpento y es que además era españoles todos, o sea que... y no, no yo no me dejé llevar... no quepa duda que tienes una concepción social o política que te pueda acercar a un bando o a otro o puedes estar haciendo... pero que a lo mejor te lo pasas mejor haciendo los decorados del bando contrario y me lo he pasado muy bien haciendo decorados del bando contrario.

¿Como cuando los actores quieren hacer de malos?

Todos los grandes actores que sabemos que a lo mejor pueden tener una cadencia de izquierdas lo que más les pone es hacer de Franco. Y tenemos grandes casos en la cinematografía española.

Hay un poco de seducción también en lo antagónico, entonces yo me lo he pasado muy bien haciendo los decorados del enemigo, me lo he pasado muy bien también haciendo los decorados de... pero además no es una cuestión de enemigos, eso es una guerra que ya está pasada y puedes tener un poquito más pero que no... además ya los residuos de los de un bando y otro no tienen nada que ver. Es lo bueno, que ahora mismo esos residuos estamos conviviendo.

En *La 13 Rosas*, ¿cuál fue tu fondo de armario en lo que respecta a la investigación para llevar a cabo la dirección de arte?

Quieras que no hay una... nosotros también nos nutrimos mucho de la fotografía entonces en *Las 13 Rosas* sí que tuve un, por lo menos dos semanas para ir a la hemeroteca de Madrid y...

En relación a los directores

Cada uno te da algo, y lo que no cabe duda es que al final la documentación, la base, siempre es la misma; siempre vas a hemerotecas, vas viendo... y ya después va creciendo todo. Que tienes cierta empatía con las trece chicas que sabes que al final... es que todo el mundo entra a ver una película sabiendo cuál es el final, y te lo crees y dices pues tiene ese punto de emocionante, de repente tiene ese punto épico y fantástico Álex, porque yo no he visto batalla como la de Álex, no he visto batalla como la de Álex, por mucha crítica que salte la sangre, es fantástico y sólo lo sabe hacer él.

Texto a partir del cual Alberto Durero creó su grabado del rinoceronte.

Texto original

Nach Christiegeburt, 1513. Jar Adi 1. May hat man dem grossmechtigsten König Emanuel von Portugal, gen Lysabona aus India pracht, ain solch lebendig Thier. das nennen sie Rhinocerus, Das ist hie mit all seiner gestalt Abconterfect. Es hat ein farb wie ein gepstreckelte [sic] schildkrot, vnd ist von dicken schalen vberleget sehr fest, vnd ist in der gröss als der Heilffandt, aber niderichter von baynen vnd sehr wehrhafftig es hat ein scharffstarck Horn vorn auff der Nassen, das begundt es zu werzen wo es bey staynen ist, das da ein Sieg Thir ist, des Heilffandten Todtfeyndt. Der Heilffandt fürchts fast vbel, den wo es Ihn ankopt, so laufft Ihm das Thir mit dem kopff zwischen die fordern bayn, vnd reist den Heilffanten vnten am bauch auff, vnd er würet ihn, des mag er sich nicht erwehren. dann das Thier ist also gewapnet, das ihm der Jeilffandt [sic] nichts Thun kan, Sie sagen auch, das der Rhinocerus, Schnell, fraytig, vnd auch Lustig, sey.

Texto traducido

En el año de 1513 después del nacimiento de Cristo, el 1 de mayo, fue traído desde la India a Lisboa para el poderoso rey Emanuel de Portugal un animal que llaman rhinocerus. Aquí está reproducido en su forma completa. Su color es como el de una tortuga moteada, y está muy protegidamente cubierto de gruesas escamas, y en tamaño es similar al elefante, pero más corto de piernas y mucho mejor preparado para la lucha. Tiene un cuerno agudo y fuerte encima de la nariz, que gusta de afilar allí donde hay rocas. Es un animal victorioso, enemigo mortal de los elefantes. El elefante le teme terriblemente porque cuando se le acerca, el animal lo enfrenta con la cabeza entre las patas anteriores, y desgarrá desde abajo el vientre del elefante, y lo mata, pues no puede defenderse. El animal está tan bien acorazado que el elefante nada puede contra él. También se dice que el rhinocerus es un animal veloz, confiado e incluso alegre.

Prólogo que el presidente Roosevelt escribió para el libro de Curtis

Mr. Curtis es las dos cosas: un artista y un observador experimentado. Sus reproducciones son imágenes, no meras fotografías; poseen mucho más que precisión porque son veraces. Todos los estudiantes serios están de enhorabuena, porque ahora va a dar su obra una forma permanente. Nuestra generación es la última que cuenta con la oportunidad de hacer lo que ha hecho el Mr. Curtis. El indio, tal y como hoy existe, se extingue. Su vida se desarrolló en circunstancias que nuestra propia raza dejó atrás hace ya tanto tiempo que no ha quedado ningún recuerdo. Sería un verdadero desastre que esas condiciones de vida no se transmitieran de modo verídico y vivo. Pero una persona sola no está en condiciones de preservar una imagen tan amplia de la historia. En el pasado, otros trabajaron en ello, y siguen trabajando hoy en día, para legar ese documento a la posteridad. Pero Mr. Curtis -con la singular combinación de cualidades con las que ha sido bendecido y del impresionante modo con el que ha sabido rendir sus talentos- ha sido capaz de hacer algo que nadie había hecho anteriormente y que, según entendemos, nadie más podría hacer. Es un artista que trabaja al aire libre, no en un espacio cerrado. Es un observador nato, con capacidades intelectuales y corporales que le permiten hacer las observaciones in situ, en el medio salvaje que trata. Ha convivido estrechamente con muchas tribus indias distintas, en las amplias llanuras de la pradera y en las montañas. Sabe cómo cazan, cómo viajan y cómo trabajan. Conoce a sus hechiceros y curanderos, a sus jefes y guerreros, a sus hombres jóvenes y a sus muchachas. No sólo conoce su dura existencia, sino que también ha podido conocer su vida intelectual y religiosa, tan extraña para nosotros, como muy pocos blancos habían hecho hasta ahora. Un blanco nunca podría descifrar completamente los más profundos misterios de esta vida religiosa. Con la publicación de este libro, Mr. Curtis nos presta un gran e importante servicio, no sólo para nuestro propio pueblo, sino para la investigación en todo el mundo.

22296 *LEY 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura.*

JUAN CARLOS I

REY DE ESPAÑA

A todos los que la presente vieren y entendieren.
Sabed: Que las Cortes Generales han aprobado y Yo vengo en sancionar la siguiente ley.

EXPOSICIÓN DE MOTIVOS

El espíritu de reconciliación y concordia, y de respeto al pluralismo y a la defensa pacífica de todas las ideas, que guió la Transición, nos permitió dotarnos de una Constitución, la de 1978, que tradujo jurídicamente esa voluntad de reencuentro de los españoles, articulando un Estado social y democrático de derecho con clara vocación integradora.

El espíritu de la Transición da sentido al modelo constitucional de convivencia más fecundo que hayamos disfrutado nunca y explica las diversas medidas y derechos que se han ido reconociendo, desde el origen mismo de todo el período democrático, en favor de las personas que, durante los decenios anteriores a la Constitución, sufrieron las consecuencias de la guerra civil y del régimen dictatorial que la sucedió.

Pese a ese esfuerzo legislativo, quedan aún iniciativas por adoptar para dar cumplida y definitiva respuesta a las demandas de esos ciudadanos, planteadas tanto en el ámbito parlamentario como por distintas asociaciones cívicas. Se trata de peticiones legítimas y justas, que nuestra democracia, apelando de nuevo a su espíritu fundacional de concordia, y en el marco de la Constitución, no puede dejar de atender.

Por ello mismo, esta Ley atiende a lo manifestado por la Comisión Constitucional del Congreso de los Diputados que el 20 de noviembre de 2002 aprobó por unanimidad una Proposición no de Ley en la que el órgano de representación de la ciudadanía reiteraba que «nadie puede sentirse legitimado, como ocurrió en el pasado, para utilizar la violencia con la finalidad de imponer sus convicciones políticas y establecer regímenes totalitarios contrarios a la libertad y dignidad de todos los ciudadanos, lo que merece la condena y repulsa de nuestra sociedad democrática». La presente Ley asume esta Declaración así como la condena del franquismo contenida en el Informe de la Asamblea Parlamentaria del Consejo de Europa firmado en París el 17 de marzo de 2006 en el que se denunciaron las graves violaciones de Derechos Humanos cometidas en España entre los años 1939 y 1975.

Es la hora, así, de que la democracia española y las generaciones vivas que hoy disfrutan de ella honren y recuperen para siempre a todos los que directamente padecieron las injusticias y agravios producidos, por unos u otros motivos políticos o ideológicos o de creencias religiosas, en aquellos dolorosos períodos de nuestra historia. Desde luego, a quienes perdieron la vida. Con ellos, a sus familias. También a quienes perdieron su libertad, al padecer prisión, deportación, confiscación de sus bienes, trabajos forzados o internamientos en campos de concentración dentro o fuera de nuestras fronteras. También, en fin, a quienes perdieron la patria al ser empujados a un largo, desgarrador y, en tantos casos, irreversible exilio. Y, por último, a quienes en distintos momentos lucharon por la defensa de los valores democráticos, como los integrantes del Cuerpo de Carabineros, los brigadistas inter-

nacionales, los combatientes guerrilleros, cuya rehabilitación fue unánimemente solicitada por el Pleno del Congreso de los Diputados de 16 de mayo de 2001, o los miembros de la Unión Militar Democrática, que se autodisolvió con la celebración de las primeras elecciones democráticas.

En este sentido, la Ley sienta las bases para que los poderes públicos lleven a cabo políticas públicas dirigidas al conocimiento de nuestra historia y al fomento de la memoria democrática.

La presente Ley parte de la consideración de que los diversos aspectos relacionados con la memoria personal y familiar, especialmente cuando se han visto afectados por conflictos de carácter público, forman parte del estatuto jurídico de la ciudadanía democrática, y como tales son abordados en el texto. Se reconoce, en este sentido, un derecho individual a la memoria personal y familiar de cada ciudadano, que encuentra su primera manifestación en la Ley en el reconocimiento general que en la misma se proclama en su artículo 2.

En efecto, en dicho precepto se hace una proclamación general del carácter injusto de todas las condenas, sanciones y expresiones de violencia personal producidas, por motivos inequívocamente políticos o ideológicos, durante la Guerra Civil, así como las que, por las mismas razones, tuvieron lugar en la Dictadura posterior.

Esta declaración general, contenida en el artículo 2, se complementa con la previsión de un procedimiento específico para obtener una Declaración personal, de contenido rehabilitador y reparador, que se abre como un derecho a todos los perjudicados, y que podrán ejercer ellos mismos o sus familiares.

En el artículo 3 de la Ley se declara la ilegitimidad de los tribunales, jurados u órganos de cualquier naturaleza administrativa creados con vulneración de las más elementales garantías del derecho a un proceso justo, así como la ilegitimidad de las sanciones y condenas de carácter personal impuestas por motivos políticos, ideológicos o de creencias religiosas. Se subraya, así, de forma inequívoca, la carencia actual de vigencia jurídica de aquellas disposiciones y resoluciones contrarias a los derechos humanos y se contribuye a la rehabilitación moral de quienes sufrieron tan injustas sanciones y condenas.

En este sentido, la Ley incluye una disposición derogatoria que, de forma expresa, priva de vigencia jurídica a aquellas normas dictadas bajo la Dictadura manifiestamente represoras y contrarias a los derechos fundamentales con el doble objetivo de proclamar su formal expulsión del ordenamiento jurídico e impedir su invocación por cualquier autoridad administrativa y judicial.

En los artículos 5 a 9 se establece el reconocimiento de diversas mejoras de derechos económicos ya recogidos en nuestro Ordenamiento. En esta misma dirección, se prevé el derecho a una indemnización en favor de todas aquellas personas que perdieron la vida en defensa de la democracia, de la democracia que hoy todos disfrutamos, y que no habían recibido hasta ahora la compensación debida (art. 10).

Se recogen diversos preceptos (arts. 11 a 14) que, atendiendo también en este ámbito una muy legítima demanda de no pocos ciudadanos, que ignoran el paradero de sus familiares, algunos aún en fosas comunes, prevén medidas e instrumentos para que las Administraciones públicas faciliten, a los interesados que lo soliciten, las tareas de localización, y, en su caso, identificación de los desaparecidos, como una última prueba de respeto hacia ellos.

Se establecen, asimismo, una serie de medidas (arts. 15 y 16) en relación con los símbolos y monumentos conmemorativos de la Guerra Civil o de la Dictadura, sustentadas en el principio de evitar toda exaltación de la sublevación militar, de la Guerra Civil y de la represión de la

Dictadura, en el convencimiento de que los ciudadanos tienen derecho a que así sea, a que los símbolos públicos sean ocasión de encuentro y no de enfrentamiento, ofensa o agravio.

El legislador considera de justicia hacer un doble reconocimiento singularizado. En primer lugar, a los voluntarios integrantes de las Brigadas internacionales, a los que se les permitirá acceder a la nacionalidad española sin necesidad de que renuncien a la que ostenten hasta este momento (art. 18); y, también, a las asociaciones ciudadanas que se hayan significado en la defensa de la dignidad de las víctimas de la violencia política a que se refiere esta Ley (art. 19).

Con el fin de facilitar la recopilación y el derecho de acceso a la información histórica sobre la Guerra Civil, la Ley refuerza el papel del actual Archivo General de la Guerra Civil Española, con sede en Salamanca, integrándolo en el Centro Documental de la Memoria Histórica también con sede en la ciudad de Salamanca, y estableciendo que se le dé traslado de toda la documentación existente en otros centros estatales (arts. 20 a 22).

La presente ley amplía la posibilidad de adquisición de la nacionalidad española a los descendientes hasta el primer grado de quienes hubiesen sido originariamente españoles. Con ello se satisface una legítima pretensión de la emigración española, que incluye singularmente a los descendientes de quienes perdieron la nacionalidad española por el exilio a consecuencia de la Guerra Civil o la Dictadura.

En definitiva, la presente Ley quiere contribuir a cerrar heridas todavía abiertas en los españoles y a dar satisfacción a los ciudadanos que sufrieron, directamente o en la persona de sus familiares, las consecuencias de la tragedia de la Guerra Civil o de la represión de la Dictadura. Quiere contribuir a ello desde el pleno convencimiento de que, profundizando de este modo en el espíritu del reencuentro y de la concordia de la Transición, no son sólo esos ciudadanos los que resultan reconocidos y honrados sino también la Democracia española en su conjunto. No es tarea del legislador implantar una determinada memoria colectiva. Pero sí es deber del legislador, y cometido de la ley, reparar a las víctimas, consagrar y proteger, con el máximo vigor normativo, el derecho a la memoria personal y familiar como expresión de plena ciudadanía democrática, fomentar los valores constitucionales y promover el conocimiento y la reflexión sobre nuestro pasado, para evitar que se repitan situaciones de intolerancia y violación de derechos humanos como las entonces vividas.

Este es el compromiso al que el texto legal y sus consecuencias jurídicas responden.

Artículo 1. *Objeto de la Ley.*

1. La presente Ley tiene por objeto reconocer y ampliar derechos a favor de quienes padecieron persecución o violencia, por razones políticas, ideológicas, o de creencia religiosa, durante la Guerra Civil y la Dictadura, promover su reparación moral y la recuperación de su memoria personal y familiar, y adoptar medidas complementarias destinadas a suprimir elementos de división entre los ciudadanos, todo ello con el fin de fomentar la cohesión y solidaridad entre las diversas generaciones de españoles en torno a los principios, valores y libertades constitucionales.

2. Mediante la presente Ley, como política pública, se pretende el fomento de los valores y principios democráticos, facilitando el conocimiento de los hechos y circunstancias acaecidos durante la Guerra civil y la Dictadura, y asegurando la preservación de los documentos relacionados con ese período histórico y depositados en archivos públicos.

Artículo 2. *Reconocimiento general.*

1. Como expresión del derecho de todos los ciudadanos a la reparación moral y a la recuperación de su memoria personal y familiar, se reconoce y declara el carácter radicalmente injusto de todas las condenas, sanciones y cualesquiera formas de violencia personal producidas por razones políticas, ideológicas o de creencia religiosa, durante la Guerra Civil, así como las sufridas por las mismas causas durante la Dictadura.

2. Las razones a que se refiere el apartado anterior incluyen la pertenencia, colaboración o relación con partidos políticos, sindicatos, organizaciones religiosas o militares, minorías étnicas, sociedades secretas, logias masónicas y grupos de resistencia, así como el ejercicio de conductas vinculadas con opciones culturales, lingüísticas o de orientación sexual.

3. Asimismo, se reconoce y declara la injusticia que supuso el exilio de muchos españoles durante la Guerra Civil y la Dictadura.

Artículo 3. *Declaración de ilegitimidad.*

1. Se declara la ilegitimidad de los tribunales, jurados y cualesquiera otros órganos penales o administrativos que, durante la Guerra Civil, se hubieran constituido para imponer, por motivos políticos, ideológicos o de creencia religiosa, condenas o sanciones de carácter personal, así como la de sus resoluciones.

2. Por ser contrarios a Derecho y vulnerar las más elementales exigencias del derecho a un juicio justo, se declara en todo caso la ilegitimidad del Tribunal de Represión de la Masonería y el Comunismo, el Tribunal de Orden Público, así como los Tribunales de Responsabilidades Políticas y Consejos de Guerra constituidos por motivos políticos, ideológicos o de creencia religiosa de acuerdo con lo dispuesto en el artículo 2 de la presente Ley.

3. Igualmente, se declaran ilegítimas, por vicios de forma y fondo, las condenas y sanciones dictadas por motivos políticos, ideológicos o de creencia por cualesquiera tribunales u órganos penales o administrativos durante la Dictadura contra quienes defendieron la legalidad institucional anterior, pretendieron el restablecimiento de un régimen democrático en España o intentaron vivir conforme a opciones amparadas por derechos y libertades hoy reconocidos por la Constitución.

Artículo 4. *Declaración de reparación y reconocimiento personal.*

1. Se reconoce el derecho a obtener una Declaración de reparación y reconocimiento personal a quienes durante la Guerra Civil y la Dictadura padecieron los efectos de las resoluciones a que se refieren los artículos anteriores.

Este derecho es plenamente compatible con los demás derechos y medidas reparadoras reconocidas en normas anteriores, así como con el ejercicio de las acciones a que hubiere lugar ante los tribunales de justicia.

2. Tendrá derecho a solicitar la Declaración las personas afectadas y, en caso de que las mismas hubieran fallecido, el cónyuge o persona ligada por análoga relación de afectividad, sus ascendientes, sus descendientes y sus colaterales hasta el segundo grado.

3. Asimismo, podrán solicitar la Declaración las instituciones públicas, previo acuerdo de su órgano colegiado de gobierno, respecto de quienes, careciendo de cónyuge o de los familiares mencionados en el apartado anterior, hubiesen desempeñado cargo o actividad relevante en las mismas.

4. Las personas o instituciones previstas en los apartados anteriores podrán interesar del Ministerio de Justi-

cia la expedición de la Declaración. A tal fin, podrán aportar toda la documentación que sobre los hechos o el procedimiento obre en su poder, así como todos aquellos antecedentes que se consideren oportunos.

5. La Declaración a que se refiere esta Ley será compatible con cualquier otra fórmula de reparación prevista en el ordenamiento jurídico y no constituirá título para el reconocimiento de responsabilidad patrimonial del Estado ni de cualquier Administración Pública, ni dará lugar a efecto, reparación o indemnización de índole económica o profesional. El Ministerio de Justicia denegará la expedición de la Declaración cuando no se ajuste a lo dispuesto en esta Ley.

Artículo 5. Mejora de las prestaciones reconocidas por la Ley 5/1979, de 18 de septiembre, de reconocimiento de pensiones, asistencia médico-farmacéutica y asistencia social a favor de las viudas, hijos y demás familiares de los españoles fallecidos como consecuencia o con ocasión de la pasada Guerra Civil.

1. Con el fin de completar la acción protectora establecida por la Ley 5/1979, de 18 de septiembre, de reconocimiento de pensiones, asistencia médico-farmacéutica y asistencia social a favor de las viudas, hijos y demás familiares de los españoles fallecidos como consecuencia o con ocasión de la pasada Guerra Civil, se modifican las letras a) y c) del número 2 de su artículo primero, que quedan redactadas como sigue:

«a) Por heridas, enfermedad o lesión accidental originadas como consecuencia de la guerra.

c) Como consecuencia de actuaciones u opiniones políticas y sindicales, cuando pueda establecerse asimismo una relación de causalidad personal y directa entre la Guerra Civil y el fallecimiento.»

2. Las pensiones que se reconozcan al amparo de lo dispuesto en el apartado anterior tendrán efectos económicos desde el primer día del mes siguiente a la fecha de entrada en vigor de la presente Ley, siendo de aplicación, en su caso, las normas que regulan la caducidad de efectos en el Régimen de Clases Pasivas del Estado.

Artículo 6. Importe de determinadas pensiones de orfandad.

1. La cuantía de las pensiones de orfandad en favor de huérfanos no incapacitados mayores de veintiún años causadas por personal no funcionario al amparo de las Leyes 5/1979, de 18 de septiembre, y 35/1980, de 26 de junio, se establece en 132,86 euros mensuales.

2. A las pensiones de orfandad a que se refiere el presente artículo les será de aplicación el sistema de complementos económicos vigentes y experimentarán las revalorizaciones que establezcan las Leyes de Presupuestos Generales del Estado para cada año.

3. Lo dispuesto en los dos apartados anteriores tendrá efectividad económica desde el primer día del mes siguiente a la fecha de entrada en vigor de la presente Ley, sin perjuicio de las normas que sobre caducidad de efectos rigen en el Régimen de Clases Pasivas del Estado.

Artículo 7. Modificación del ámbito de aplicación de las indemnizaciones a favor de quienes sufrieron prisión como consecuencia de los supuestos contemplados en la Ley 46/1977, de 15 de octubre, de Amnistía.

1. Con el fin de incorporar supuestos en su día excluidos de la concesión de indemnizaciones por tiempos de estancia en prisión durante la Dictadura, se modifican los apartados uno y dos de la disposición adicional

decimoctava de la Ley 4/1990, de 29 de junio, de Presupuestos Generales del Estado para el año 1990, que quedan redactados como sigue:

«Uno. Quienes acrediten haber sufrido privación de libertad en establecimientos penitenciarios o en Batallones Disciplinarios, en cualquiera de sus modalidades, durante tres o más años, como consecuencia de los supuestos contemplados en la Ley 46/1977, de 15 de octubre, y tuvieran cumplida la edad de sesenta años en 31 de diciembre de 1990, tendrán derecho a percibir por una sola vez una indemnización de acuerdo con la siguiente escala:

Tres o más años de prisión: 6.010,12 €.

Por cada tres años completos adicionales: 1.202,02 €.

Dos. Si el causante del derecho a esta indemnización hubiese fallecido, y en 31 de diciembre de 1990 hubiera podido tener cumplidos sesenta años de edad tendrá derecho a la misma el cónyuge superviviente, que sea pensionista de viudedad por tal causa o que, aun no teniendo esta condición, acredite ser cónyuge viudo del causante.»

2. Se añaden un apartado dos bis y un apartado siete a la Disposición adicional decimoctava de la Ley 4/1990, de 29 de junio de Presupuestos del Estado con la siguiente redacción:

«Dos bis. Una indemnización de 9.616,18 € se reconocerá al cónyuge superviviente de quien, habiendo sufrido privación de libertad por tiempo inferior a tres años como consecuencia de los supuestos contemplados en la Ley 46/1977, de 15 de octubre, hubiese sido condenado por ellos a pena de muerte efectivamente ejecutada y no haya visto reconocida en su favor, por esta circunstancia, pensión o indemnización con cargo a alguno de los sistemas públicos de protección social.»

«Siete. Quienes se consideren con derecho a los beneficios establecidos en los apartados uno y dos anteriores, ya sean los propios causantes o sus cónyuges supervivientes o pensionistas de viudedad por tal causa, deberán solicitarlos expresamente ante la citada Dirección General de Costes de Personal y Pensiones Públicas.»

Artículo 8. Tributación en el Impuesto sobre la Renta de las Personas Físicas de las indemnizaciones a favor de quienes sufrieron privación de libertad como consecuencia de los supuestos contemplados en la Ley 46/1977, de 15 de octubre, de Amnistía.

Con efectos desde el 1 de enero de 2005, se añade una nueva letra u) al artículo 7 del texto refundido de la Ley del Impuesto sobre la Renta de las Personas Físicas, aprobado por el Real Decreto Legislativo 3/2004, de 5 de marzo, que quedará redactada de la siguiente manera:

«u) Las indemnizaciones previstas en la legislación del Estado y de las Comunidades Autónomas para compensar la privación de libertad en establecimientos penitenciarios como consecuencia de los supuestos contemplados en la Ley 46/1977, de 15 de octubre, de Amnistía.»

Artículo 9. Ayudas para compensar la carga tributaria de las indemnizaciones percibidas desde el 1 de enero de 1999 por privación de libertad como consecuencia de los supuestos contemplados en la Ley 46/1977, de 15 de octubre, de Amnistía.

1. Las personas que hubieran percibido desde el 1 de enero de 1999 hasta la fecha de entrada en vigor de la

presente Ley las indemnizaciones previstas en la legislación del Estado y de las Comunidades Autónomas para compensar la privación de libertad en establecimientos penitenciarios como consecuencia de los supuestos contemplados en la Ley 46/1977, de 15 de octubre, de Amnistía, podrán solicitar, en la forma y plazos que se determinen, el abono de una ayuda cuantificada en el 15 por ciento de las cantidades que, por tal concepto, hubieran consignado en la declaración del Impuesto sobre la Renta de las Personas Físicas de cada uno de dichos períodos impositivos.

2. Si las personas a que se refiere el apartado 1 anterior hubieran fallecido, el derecho a la ayuda corresponderá a sus herederos, quienes podrán solicitarla.

3. Las ayudas percibidas en virtud de lo dispuesto en el presente artículo estarán exentas del Impuesto sobre la Renta de las Personas Físicas.

4. Por Orden del Ministro de Economía y Hacienda se determinará el procedimiento, las condiciones para su obtención y el órgano competente para el reconocimiento y abono de esta ayuda.

Artículo 10. *Reconocimiento en favor de personas fallecidas en defensa de la democracia durante el período comprendido entre 1 de enero de 1968 y 6 de octubre de 1977.*

1. En atención a las circunstancias excepcionales que concurrieron en su muerte, se reconoce el derecho a una indemnización, por una cuantía de 135.000 €, a los beneficiarios de quienes fallecieron durante el período comprendido entre el 1 de enero de 1968 y el 6 de octubre de 1977, en defensa y reivindicación de las libertades y derechos democráticos.

2. Serán beneficiarios de la indemnización a que se refiere el apartado primero de este artículo los hijos y el cónyuge de la persona fallecida, si no estuviere separado legalmente ni en proceso de separación o nulidad matrimonial, o la persona que hubiere venido conviviendo con ella de forma permanente con análoga relación de afectividad a la del cónyuge durante, al menos, los dos años inmediatamente anteriores al momento del fallecimiento, salvo que hubieren tenido descendencia en común, en cuyo caso bastará la mera convivencia.

Subsidiariamente, si no existieran los anteriores, serán beneficiarios, por orden sucesivo y excluyente, los padres, nietos, los hermanos de la persona fallecida y los hijos de la persona conviviente, cuando dependieren económicamente del fallecido.

Cuando se produzca la concurrencia de diversas personas que pertenezcan a un grupo de los que tienen derecho a la indemnización, la cuantía total máxima se repartirá por partes iguales entre todos los que tengan derecho por la misma condición, excepto cuando concurren el cónyuge o persona con análoga relación afectiva y los hijos del fallecido, en cuyo caso la ayuda se distribuirá al 50 por ciento entre el cónyuge o la persona con análoga relación de afectividad y el conjunto de los hijos.

3. Procederá el abono de la indemnización siempre que por los mismos hechos no se haya recibido indemnización o compensación económica alguna o, habiéndose recibido, sea de cuantía inferior a la determinada en este artículo.

4. El Gobierno, mediante Real Decreto, determinará las condiciones y el procedimiento para la concesión de la indemnización prevista en este artículo.

5. Los beneficiarios de la indemnización establecida en este artículo dispondrán del plazo de un año, a contar desde la entrada en vigor del Real Decreto a que se refiere el apartado anterior, para presentar su solicitud ante la Comisión en él mencionada.

Artículo 11. *Colaboración de las Administraciones públicas con los particulares para la localización e identificación de víctimas.*

1. Las Administraciones públicas, en el marco de sus competencias, facilitarán a los descendientes directos de las víctimas que así lo soliciten las actividades de indagación, localización e identificación de las personas desaparecidas violentamente durante la Guerra Civil o la represión política posterior y cuyo paradero se ignore. Lo previsto en el párrafo anterior podrá aplicarse respecto de las entidades que, constituidas antes de 1 de junio de 2004, incluyan el desarrollo de tales actividades entre sus fines.

2. La Administración General del Estado elaborará planes de trabajo y establecerá subvenciones para sufragar gastos derivados de las actividades contempladas en este artículo.

Artículo 12. *Medidas para la identificación y localización de víctimas.*

1. El Gobierno, en colaboración con todas las Administraciones públicas, elaborará un protocolo de actuación científica y multidisciplinar que asegure la colaboración institucional y una adecuada intervención en las exhumaciones. Asimismo, celebrará los oportunos convenios de colaboración para subvencionar a las entidades sociales que participen en los trabajos.

2. Las Administraciones públicas elaborarán y pondrán a disposición de todos los interesados, dentro de su respectivo ámbito territorial, mapas en los que consten los terrenos en que se localicen los restos de las personas a que se refiere el artículo anterior, incluyendo toda la información complementaria disponible sobre los mismos.

El Gobierno determinará el procedimiento y confeccionará un mapa integrado que comprenda todo el territorio español, que será accesible para todos los ciudadanos interesados y al que se incorporarán los datos que deberán ser remitidos por las distintas Administraciones públicas competentes.

Las áreas incluidas en los mapas serán objeto de especial preservación por sus titulares, en los términos que reglamentariamente se establezcan. Asimismo, los poderes públicos competentes adoptarán medidas orientadas a su adecuada preservación.

Artículo 13. *Autorizaciones administrativas para actividades de localización e identificación.*

1. Las Administraciones públicas competentes autorizarán las tareas de prospección encaminadas a la localización de restos de las víctimas referidas en el apartado 1 del artículo 11, de acuerdo con la normativa sobre patrimonio histórico y el protocolo de actuación que se apruebe por el Gobierno. Los hallazgos se pondrán inmediatamente en conocimiento de las autoridades administrativas y judiciales competentes.

2. Las Administraciones públicas, en el ejercicio de sus competencias, establecerán el procedimiento y las condiciones en que los descendientes directos de las víctimas referidas en el apartado 1 del artículo 11, o las entidades que actúen en su nombre, puedan recuperar los restos enterrados en las fosas correspondientes, para su identificación y eventual traslado a otro lugar.

3. En cualquier caso, la exhumación se someterá a autorización administrativa por parte de la autoridad competente, en la que deberá ponderarse la existencia de oposición por cualquiera de los descendientes directos de las personas cuyos restos deban ser trasladados. A tales efectos, y con carácter previo a la correspondiente resolución, la administración competente deberá dar adecuada publicidad a las solicitudes presentadas, comunicando en

todo caso su existencia a la Administración General del Estado para su inclusión en el mapa referido en el apartado primero del artículo anterior.

4. Los restos que hayan sido objeto de traslado y no fuesen reclamados serán inhumados en el cementerio correspondiente al término municipal en que se encontraran.

Artículo 14. Acceso a los terrenos afectados por trabajos de localización e identificación.

1. La realización de las actividades de localización y eventual identificación o traslado de los restos de las personas referidas en el apartado 1 del artículo 13 se constituye en fin de utilidad pública e interés social, a los efectos de permitir, en su caso y de acuerdo con los artículos 108 a 119 de la Ley de Expropiación Forzosa, la ocupación temporal de los terrenos donde deban realizarse.

2. Para las actividades determinadas en el apartado anterior, las autoridades competentes autorizarán, salvo causa justificada de interés público, la ocupación temporal de los terrenos de titularidad pública.

3. En el caso de terrenos de titularidad privada, los descendientes, o las organizaciones legitimadas de acuerdo con el apartado anterior, deberán solicitar el consentimiento de los titulares de derechos afectados sobre los terrenos en que se hallen los restos. Si no se obtuviere dicho consentimiento, las Administraciones públicas podrán autorizar la ocupación temporal, siempre tras audiencia de los titulares de derechos afectados, con consideración de sus alegaciones, y fijando la correspondiente indemnización a cargo de los ocupantes.

Artículo 15. Símbolos y monumentos públicos.

1. Las Administraciones públicas, en el ejercicio de sus competencias, tomarán las medidas oportunas para la retirada de escudos, insignias, placas y otros objetos o menciones conmemorativas de exaltación, personal o colectiva, de la sublevación militar, de la Guerra Civil y de la represión de la Dictadura. Entre estas medidas podrá incluirse la retirada de subvenciones o ayudas públicas.

2. Lo previsto en el apartado anterior no será de aplicación cuando las menciones sean de estricto recuerdo privado, sin exaltación de los enfrentados, o cuando concurren razones artísticas, arquitectónicas o artístico-religiosas protegidas por la ley.

3. El Gobierno colaborará con las Comunidades Autónomas y las Entidades Locales en la elaboración de un catálogo de vestigios relativos a la Guerra Civil y la Dictadura a los efectos previstos en el apartado anterior.

4. Las Administraciones públicas podrán retirar subvenciones o ayudas a los propietarios privados que no actúen del modo previsto en el apartado 1 de este artículo.

Artículo 16. Valle de los Caídos.

1. El Valle de los Caídos se regirá estrictamente por las normas aplicables con carácter general a los lugares de culto y a los cementerios públicos.

2. En ningún lugar del recinto podrán llevarse a cabo actos de naturaleza política ni exaltadores de la Guerra Civil, de sus protagonistas, o del franquismo.

Artículo 17. Edificaciones y obras realizadas mediante trabajos forzosos.

El Gobierno, en colaboración con las demás Administraciones públicas confeccionará un censo de edificaciones y obras realizadas por miembros de los Batallones Disciplinarios de Soldados Trabajadores, así como por prisioneros en campos de concentración, Batallones de

Trabajadores y prisioneros en Colonias Penitenciarias Militarizadas.

Artículo 18. Concesión de la nacionalidad española a los voluntarios integrantes de las Brigadas Internacionales.

1. Con el fin de hacer efectivo el derecho que reconoció el Real Decreto 39/1996, de 19 de enero, a los voluntarios integrantes de las Brigadas Internacionales que participaron en la Guerra Civil de 1936 a 1939, no les será de aplicación la exigencia de renuncia a su anterior nacionalidad requerida en el artículo 23, letra b, del Código Civil, en lo que se refiere a la adquisición por carta de naturaleza de la nacionalidad española.

2. Mediante Real Decreto aprobado por el Consejo de Ministros, se determinarán los requisitos y el procedimiento a seguir para la adquisición de la nacionalidad española por parte de las personas mencionadas en el apartado anterior.

Artículo 19. Reconocimiento a las asociaciones de víctimas.

Se reconoce la labor de las asociaciones, fundaciones y organizaciones que hayan destacado en la defensa de la dignidad de todas las víctimas de la violencia política a la que se refiere esta Ley. El Gobierno podrá conceder, mediante Real Decreto, las distinciones que considere oportunas a las referidas entidades.

Artículo 20. Creación del Centro Documental de la Memoria Histórica y Archivo General de la Guerra Civil.

1. De conformidad con lo previsto en la Ley 21/2005, de 17 de noviembre, se constituye el Centro Documental de la Memoria Histórica, con sede en la ciudad de Salamanca.

2. Son funciones del Centro Documental de la Memoria Histórica:

a) Mantener y desarrollar el Archivo General de la Guerra Civil Española creado por Real Decreto 426/1999, de 12 de marzo. A tal fin, y mediante el procedimiento que reglamentariamente se determine, se integrarán en este Archivo todos los documentos originales o copias fidedignas de los mismos referidos a la Guerra Civil de 1936-1939 y la represión política subsiguiente sitos en museos, bibliotecas o archivos de titularidad estatal, en los cuales, quedará una copia digitalizada de los mencionados documentos. Asimismo, la Administración General del Estado procederá a la recopilación de los testimonios orales relevantes vinculados al indicado período histórico para su remisión e integración en el Archivo General.

b) Recuperar, reunir, organizar y poner a disposición de los interesados los fondos documentales y las fuentes secundarias que puedan resultar de interés para el estudio de la Guerra Civil, la Dictadura franquista, la resistencia guerrillera contra ella, el exilio, el internamiento de españoles en campos de concentración durante la Segunda Guerra Mundial y la transición.

c) Fomentar la investigación histórica sobre la Guerra Civil, el franquismo, el exilio y la Transición, y contribuir a la difusión de sus resultados.

d) Impulsar la difusión de los fondos del Centro, y facilitar la participación activa de los usuarios y de sus organizaciones representativas.

e) Otorgar ayudas a los investigadores, mediante premios y becas, para que continúen desarrollando su labor académica y de investigación sobre la Guerra Civil y la Dictadura.

f) Reunir y poner a disposición de los interesados información y documentación sobre procesos similares habidos en otros países.

3. La estructura y funcionamiento del Centro Documental de la Memoria Histórica se establecerá mediante Real Decreto acordado en Consejo de Ministros.

Artículo 21. *Adquisición y protección de documentos sobre la Guerra Civil y la Dictadura.*

1. La Administración General del Estado aprobará, con carácter anual y con la dotación que en cada caso se establezca en los Presupuestos Generales del Estado, un programa de convenios para la adquisición de documentos referidos a la Guerra Civil o a la represión política subsiguiente que obren en archivos públicos o privados, nacionales o extranjeros, ya sean en versión original o a través de cualquier instrumento que permita archivar, conocer o reproducir palabras, datos o cifras con fidelidad al original. Los mencionados fondos documentales se incorporarán al Archivo General de la Guerra Civil Española.

2. De conformidad con lo dispuesto en la Ley 16/1985, de 25 de junio, de Patrimonio Histórico Español, los documentos obrantes en archivos privados y públicos relativos a la Guerra Civil y la Dictadura se declaran constitutivos del Patrimonio Documental y Bibliográfico, sin perjuicio de lo dispuesto en el artículo 22.

Artículo 22. *Derecho de acceso a los fondos de los archivos públicos y privados.*

1. A los efectos de lo previsto en esta Ley, se garantiza el derecho de acceso a los fondos documentales depositados en los archivos públicos y la obtención de las copias que se soliciten.

2. Lo previsto en el apartado anterior será de aplicación, en sus propios términos, a los archivos privados sostenidos, total o parcialmente, con fondos públicos.

3. Los poderes públicos adoptarán las medidas necesarias para la protección, la integridad y catalogación de estos documentos, en particular en los casos de mayor deterioro o riesgo de degradación.

Disposición adicional primera. *Adecuación del Archivo General de la Guerra Civil Española.*

Se autoriza al Gobierno a que lleve a cabo las acciones necesarias en orden a organizar y reestructurar el Archivo General de la Guerra Civil Española.

Disposición adicional segunda.

Las previsiones contenidas en la presente Ley son compatibles con el ejercicio de las acciones y el acceso a los procedimientos judiciales ordinarios y extraordinarios establecidos en las leyes o en los tratados y convenios internacionales suscritos por España.

Disposición adicional tercera. *Marco institucional.*

En el plazo de un año a partir de la entrada en vigor de esta Ley, el Gobierno establecerá el marco institucional que impulse las políticas públicas relativas a la conservación y fomento de la memoria democrática.

Disposición adicional cuarta. *Habilitación al Gobierno para el reconocimiento de indemnizaciones extraordinarias.*

1. Se autoriza al Gobierno a que, en el plazo de 6 meses, mediante Real Decreto, determine el alcance, condiciones y procedimiento para la concesión de indemnizaciones extraordinarias en favor de quienes hubiesen sufrido lesiones incapacitantes por hechos y en las circunstancias y con las condiciones a que se refiere el apartado uno del artículo 10 de la presente Ley.

2. Procederá el reconocimiento de las indemnizaciones previstas en esta disposición siempre que por los mismos hechos no se haya recibido indemnización o compensación económica con cargo a alguno de los sistemas públicos de protección social.

3. Las indemnizaciones establecidas en esta disposición se abonarán directamente a los propios incapacitados y serán intransferibles.

Disposición adicional quinta.

A los efectos de la aplicación de la Ley 37/1984, de 22 de octubre, el personal de la Marina Mercante que fue incorporado al Ejército Republicano desde el 18 de julio de 1936 se considerará incluido en el Decreto de 13 de marzo de 1937 que establecía la incorporación a la reserva naval, el Decreto de 12 de junio de 1937 que aplicaba el anterior fijando el ingreso y escalafonamiento en la citada reserva y la orden circular de 10 de octubre de 1937 que aprueba el reglamento del citado escalafonamiento en desarrollo de los anteriores. Procederá el abono de la pensión correspondiente siempre que, por el mismo supuesto, no se haya recibido compensación económica alguna, o, habiéndose recibido, sea de cuantía inferior a lo determinado en las mencionadas disposiciones.

Disposición adicional sexta.

La fundación gestora del Valle de los Caídos incluirá entre sus objetivos honrar y rehabilitar la memoria de todas las personas fallecidas a consecuencia de la Guerra Civil de 1936-1939 y de la represión política que la siguió con objeto de profundizar en el conocimiento de este período histórico y de los valores constitucionales. Asimismo, fomentará las aspiraciones de reconciliación y convivencia que hay en nuestra sociedad. Todo ello con plena sujeción a lo dispuesto en el artículo 16.

Disposición adicional séptima. *Adquisición de la nacionalidad española.*

1. Las personas cuyo padre o madre hubiese sido originariamente español podrán optar a la nacionalidad española de origen si formalizan su declaración en el plazo de dos años desde la entrada en vigor de la presente Disposición adicional. Dicho plazo podrá ser prorrogado por acuerdo de Consejo de Ministros hasta el límite de un año.

2. Este derecho también se reconocerá a los nietos de quienes perdieron o tuvieron que renunciar a la nacionalidad española como consecuencia del exilio.

Disposición adicional octava. *Acceso a la consulta de los libros de actas de defunciones de los Registros Civiles.*

El Gobierno, a través del Ministerio de Justicia, en cuanto sea preciso para dar cumplimiento a las previsiones de esta Ley, dictará las disposiciones necesarias para

facilitar el acceso a la consulta de los libros de las actas de defunciones de los Registros Civiles dependientes de la Dirección General de los Registros y del Notariado.

Disposición derogatoria.

En congruencia con lo establecido en el punto 3 de la Disposición Derogatoria de la Constitución, se declaran expresamente derogados el Bando de Guerra de 28 de julio de 1936, de la Junta de Defensa Nacional aprobado por Decreto número 79, el Bando de 31 de agosto de 1936 y, especialmente, el Decreto del general Franco, número 55, de 1 de noviembre de 1936: las Leyes de Seguridad del Estado, de 12 de julio de 1940 y 29 de marzo de 1941, de reforma del Código penal de los delitos contra la seguridad del Estado; la Ley de 2 de marzo de 1943 de modificación del delito de Rebelión Militar; el Decreto-Ley de 18 de abril de 1947, sobre Rebelión militar y bandidaje y terrorismo y las Leyes 42/1971 y 44/1971 de reforma del Código de Justicia Militar; las Leyes de 9 de febrero de 1939 y la de 19 de febrero de 1942 sobre responsabilidades políticas y la Ley de 1 de marzo de 1940 sobre represión de la masonería y el comunismo, la Ley de 30 de julio de 1959, de Orden Público y la Ley 15/1963, creadora del Tribunal de Orden Público.

Disposición final primera. *Habilitación para el desarrollo.*

Se habilita al Gobierno y a sus miembros, en el ámbito de sus respectivas competencias, para dictar cuantas disposiciones sean necesarias para el desarrollo y aplicación de lo establecido en esta Ley.

Disposición final segunda. *Entrada en vigor.*

La presente Ley entrará en vigor al día siguiente de su publicación en el Boletín Oficial del Estado, con excepción de la Disposición Adicional Séptima que lo hará al año de su publicación.

Por tanto,

Mando a todos los españoles, particulares y autoridades, que guarden y hagan guardar esta ley.

Madrid, 26 de diciembre de 2007.

JUAN CARLOS R.

El Presidente del Gobierno,
JOSÉ LUIS RODRÍGUEZ ZAPATERO

22297 *CORRECCIÓN de errores de la Ley Orgánica 13/2007, de 19 de noviembre, para la persecución extraterritorial del tráfico ilegal o la inmigración clandestina de personas.*

Advertido error en la publicación de la Ley Orgánica 13/2007, de 19 de noviembre, para la persecución extraterritorial del tráfico ilegal o la inmigración clandestina de personas, publicada en el «Boletín Oficial del Estado» número 278, de 20 de noviembre de 2007, se procede a efectuar la oportuna rectificación:

En la página 47335, primera columna, en el apartado Uno del artículo segundo, por el que se modifica el apartado 1 del artículo 313 del Código Penal, donde dice: «... o por otro país...», debe decir: «... o a otro país...».

MINISTERIO DE ECONOMÍA Y HACIENDA

22298 *RESOLUCIÓN de 20 de diciembre de 2007, de la Dirección General del Tesoro y Política Financiera por la que se modifica la de 9 de julio de 1996, por la que se dictan normas para la aplicación de los artículos 4, 5, 7 y 10 de la Orden del Ministerio de Economía y Hacienda, de 27 de diciembre de 1991, sobre transacciones económicas con el exterior.*

La última modificación de la regulación contenida en esta Resolución se realizó a través de la Resolución de 31 de octubre de 2000, de la Dirección General del Tesoro y Política Financiera. En la misma se elevó la cuantía a partir de la cual se establece la exigencia de la declaración, fijándose la franquicia en 12.500 euros, o en su contravalor en pesetas.

Desde la citada modificación, tanto la normativa comunitaria (en concreto, el Reglamento 2560/2001 del Parlamento Europeo y del Consejo, de 19 de diciembre de 2001, sobre los pagos transfronterizos en euros), como las orientaciones fijadas por el 5.º informe sobre la Zona Única de Pagos para el Euro (SEPA) publicado el 20 de julio de 2007 por el Banco Central Europeo sobre la citada regulación, así como la elevación general de las cuantías de las transferencias en el mercado hacen aconsejable que se eleve la citada franquicia de la obligación de declarar a 50.000 euros y, que se haga únicamente referencia a su valor en euros.

La citada adaptación se lleva a cabo en esta Resolución en desarrollo de lo establecido por la Orden del Ministerio de Economía y Hacienda, de 27 de diciembre de 1991, de desarrollo del Real Decreto 1816/1991, de 20 de diciembre, sobre transacciones económicas con el exterior.

En su virtud, dispongo:

Artículo único.

La Resolución de 9 de julio de 1996, de la Dirección General de Política Comercial e Inversiones Exteriores, por la que se dictan normas para la aplicación de los artículos 4, 5, 7 y 10 de la Orden del Ministerio de Economía y Hacienda, de 27 de diciembre de 1991, de desarrollo del Real Decreto 1816/1991, de 20 de diciembre, sobre transacciones económicas con el exterior queda modificada como sigue:

El apartado 5 de la Instrucción 4.^a queda redactado del siguiente modo:

«5. La exigencia de declaración establecida en la presente instrucción no será de aplicación a los cobros, pagos o transferencias cuya cuantía sea igual o inferior a 50.000 euros, siempre que no constituyan pagos fraccionados.»

Disposición derogatoria única. *Derogación normativa.*

A la entrada en vigor de esta Resolución queda derogado el párrafo tercero del apartado 4 de la instrucción 4.^a de la Resolución de 9 de julio de 1996, de la Dirección General de Política Comercial e Inversiones Exteriores, por la que se dictan normas para la aplicación de los artículos 4, 5, 7 y 10 de la Orden del Ministerio de Economía y Hacienda, de 27 de diciembre de 1991, de desarrollo del



INFORMACIÓ

del bombardeig sofert a la ciutat de BARCELONA el dia 5 de Març del 193

JUNTA DE DEFENSA
PASSIVA DE CATALUNYA

SECCIÓ D'ENLLAÇOS
SERVEIS D'ORDRE

ALARMA { Principi: 4 hores 53 minuts
Fi: 5 hores 47 minuts

AIRE: N.º d'avions _____ - MAR: N.º de vaixells _____

Núm. Bombes	NÚMERO DE BOMBES				EMPLAÇAMENT	VÍCTIMES		OBSERVACIONS	Núm. Centre
	EXPLOSIVES		INCENDIÀRIES			Morts	Ferits		
	Explo- tades	Sense explo- tar	Explo- tades	Sense explo- tar					
	2				Via Laietana			al carrer, enfront nº7	1
	2				Via Laietana (D. Hisenda)			al terrat, destruint pis su- perior	2
	2				c/ Abaixadors			destruïts els pisos supe- riors de dues cases	3
	3				c/ de La Nau - Abaixadors			al carrer	4
	1				c/ de Cap de Mont nº 4			a la façana i al 1º pis	5
	1				c/ Comerç nº 33			al terrat de la casa	6
	2				c/ Comerç enfront al nº33			al carrer	7
	1				Av. Maristany enfront nº17			a la via del tranvia	8
	2				Av. Maristany			enfront Estació M.Z.A.	9
	6				Av. Icària 106.			destruïts dipòsits mercantils	10
								parcial	11
	1				part posterior Parlament de			al jardí	12
		1			Catalunya.				13
	1				idem. idem.			a l'acera junt a la façana	14
					Parc de la Ciutadella			jardí zoològic	15
									16
									17
									18
									19
									20
									21
									22
									23
									24
									25
	28	1			← Totals de Bombes			← Totals de Víctimes	

RESUM:

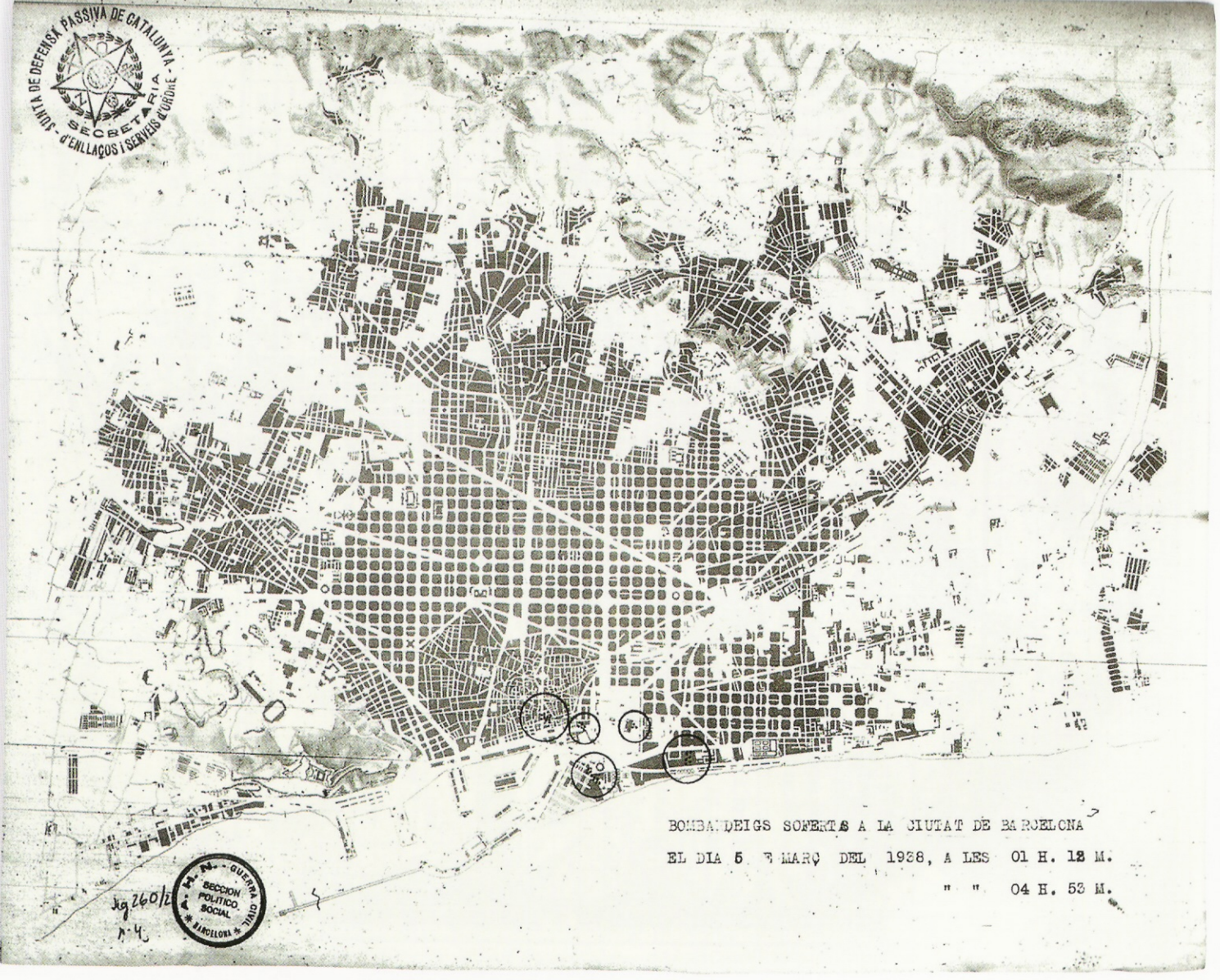


El Cap de la Secció
d'Enllaços i Serveis d'Ordre.

[Handwritten signature]

42 260/2
NEA 8:

COMISSIÓ DE DEFENSA PASSIVA DE CATALUNYA
SECRETARIAT
D'ENLLAÇOS I SERVEIS D'ORDRE



BOMBARDEIGS SOFERTS A LA CIUTAT DE BARCELONA
EL DIA 5 DE MARÇ DEL 1938, A LES 01 H. 13 M.
" " 04 H. 53 M.

GUERRA CIVIL
SECCION POLITICO SOCIAL
BARCELONA

kg 260/2
M-4

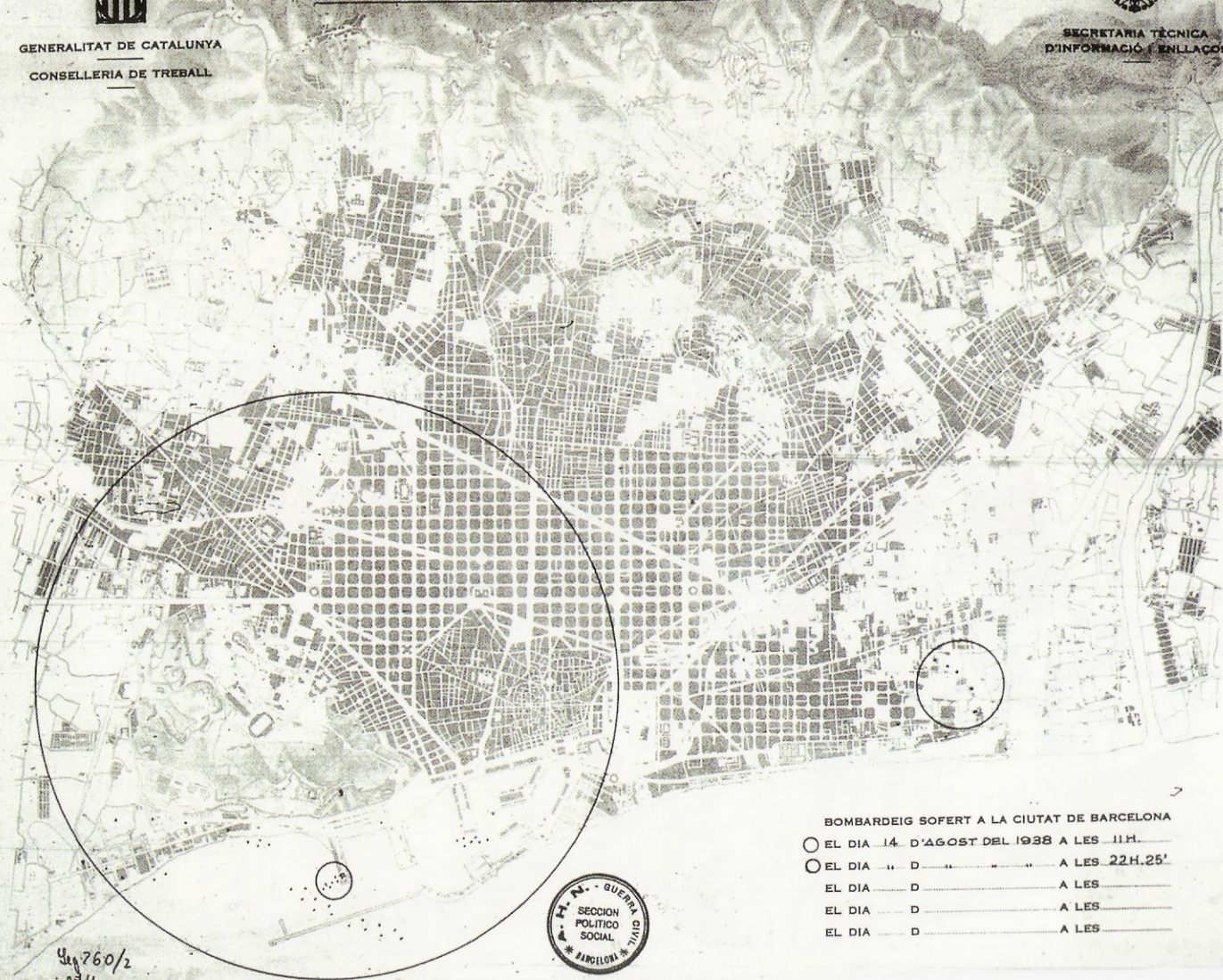


GENERALITAT DE CATALUNYA
CONSELLERIA DE TREBALL

JUNTA DE DEFENSA PASSIVA DE CATALUNYA



SECRETARIA TÈCNICA
D'INFORMACIÓ I ENLLAÇOS

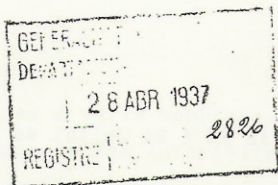


BOMBARDEIG SOFERT A LA CIUTAT DE BARCELONA

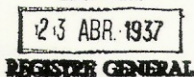
- EL DIA 14 D'AGOST DEL 1938 A LES 11H.
- EL DIA .. D A LES 22H.25'
- EL DIA .. D A LES ..
- EL DIA .. D A LES ..
- EL DIA .. D A LES ..



760/2
1.694



Avisat Reintegrament amb data



HONORABLE CONSELLI DE LA GENERALITAT DE CATALUNYA.

Francesc Ingles Montañola, Alcalde President del Consell Municipal d'aquet poble de Solivella, atentament acut i exposa:

Que en merits dels fets ocorreguts en aquesta població els dies del mes de Juliol darrer, qual relació de fets s'acompanya, el Consell Municipal d'aquesta localitat ha acordat dirigir-se i sollicitar al Consell de la Generalitat de Catalunya la concessió de un subsidi proporcional pels companys que en els esmentats fets foren morts i ferits pels elements facciosos d'aquet poble.

Atenent doncs, que en els repetits fets varen resultar morts els companys Francesc de Paula Sanahuja i Antoni March Contrijoch i ferit el Company Salvado Domingo Palau en defensa de la causa antifeixista, de la del proletariat i de las llibertats:

El que suscriu, en nom propi i en representació del Consell Municipal d'aquet poble i en compliment a l'acordat per aquet dit Consell Municipal, de qual acort acompanyo també la corresponent certificació:

Prega i demana al Consell de la Generalitat de Catalunya la concessió de un subsidi proporcional els esmentats morts i ferit anomenats respectivament Francesc de Paula Sanahuja, Antoni March Contrijoch i Salvado Domingo i Palau.

De la recta justícia i generositat espera el sollicitant que sera atesa la present demanda i preo atés els motius de la mateixa i el fi humanitari que representa.

Salut pel bé de Catalunya i de la causa.

Solivella dinou de Abril de mil nou cents trenta i set.

Francesc Ingles



A. Prud'homme



1. 12/2
1.º 5

CONSELL EXECUTIU DEL PARTIT REPUBLICÀ DEMOCRÀTIC FEDERAL

Gravina, 1, pral. - BARCELONA

Telèfon 21606

18 d'Agost de 1936

Honorable Cap del Govern de la Generalitat de Catalunya

C i u t a t

Distinguit amic:

Ofialment i com a Secretari del Partit tinc l'honor i el deure de posar en el teu coneixement l'acord que el Partit ha pres i que ha ordenat et sigui comunicat a la teva alta magistratura com a Cap del Govern de Catalunya.

No he fet l'acord públic perquè entenc que el mateix entranya una gravetat que convé únicament dirvos ho perquè estimo que no cal la publicitat ja que aquesta donaria lloc poder asperverar més els ànims.

L'acord del Partit diu aixís:

Reunit el Comitè Permanent del Partit Republicà Democràtic Federal de Catalunya, ha acordat adreçar-se al Govern de la Generalitat de Catalunya, especialment al seu cap, en Joan Casanovas i al Conseller de Governació, afi i efecte de que s'asabentin de que aquest Partit fense ressó per les continues denúncies i supliques que rep de que ciutadans sontrets de les seves llars i sense formació de causa afusellats, alguns pode víctimes de venjanças personals, el



Ag 11/2
Nº 72 (1)

" Partit ha entes que seria precis i necessari es dictessin
" normes ràpides i sancions energiques en evitacio de la re-
" peticio d'aquests fets. Conformes en que siguin perseguit
" i esclafat el feixisme, pero dins de la ciutat a la reta-
" guardia del combat no es tolerable, ni civilizat, ni digne
" que unes patrulles fagin la justicia per la seva ma.

" Això es col·locar els ciutadans en inferiori-
" tat de tracte amb els militars sublevats, que faren fer
" força contra el poble. Amb aquests s'els empresona, s'els
" hi dona un jutge i s'els segeuix una causa, i un Tribunal
" amb tota garantia, dicta sentència, després de haver escol-
" tat la defensa. I consti que son els culpables i veritables
" enemics. I en canvi basta sencillament una delació, poder
" nascuda amb el bresol de la infamia i la venjança personal
" per a que sigui fusellat un home sense formació de causa,
" sense escoltarlo i sense presentarlo davant de cap tribunal.

" Això es pot arranjar. Deu arranjar-se. Te-
" nim l'obligació els republicans de fer-ho. Poder els primers
" dies era difícil sino impossible fer-ho, Avui després de cua-
" tre setmanes es fàcil cercar la fórmula que això sigui impo-
" sible que perduri.

" A lo dit ja han estat preses mesures a
" Madrid. La premsa d'avui les fa publiques.

" Crec que aquí fora precis ampliar els
" acords del Govern de Madrid amb el sentit de que fos unica
" i exclusivament la policia la que fes els registres i que els
" detinguts fosin portats davant del Tribunal que fos mes es-
" caient i tingues mes responsabilitats.

CONSELL EXECUTIU DEL PARTIT REPUBLICÀ DEMOCRÀTIC FEDERAL

Gravina, 1, pral. - BARCELONA
Telèfon 21606

" Si aquest Tribunal no existeix es forma, Homes re-
" publicans te Catalunya de solvencia i responsabilitat necessaria
" per a que aquest Tribunal quedi cinstituit. Anomenisel Tribunal
" de Represio del Feixisme, obliguisel a esser lo server que es
" vulgui, per a que cuan menys i hagi una guspira de seguretat
" de que no será posible que les rencunies i venganças personals
" embrutin i enfangin la bandera magnifica de la Republica.

" Facis saber, utilizan la radio, els diaris i cuans
" mitjans de publicitat siguin necessaris, que cap ciudadá obri
" la porta de la seva llar a ningú que no vingui acompanyat de
" l'autoritat responsable i permetis i obliguis als vigilants i
" serenos a que per els mitjans que puguin, s'asabentin de si en
" realitat el registre i la detenció ha estat ordenat per la au-
" toritat republicana. Un numero de telefon per a realitzar
" aquesta funcio. Numero de telefon que ha d'esser amb tot els
" mitjans fet public diariament.

" Aquestas i altres mwsures han d' esser presas en
" evitacio de fets que poden deshonrar la bandera del fégim i
" als homes representatius del Govern i de reflexe als Partits
" republicans."

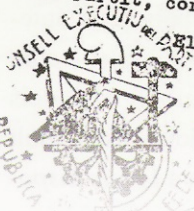
Aquest es l'acord pres per el Partit que tinc
l'honor de comunicar-vos complint l'ordre del Comité Permanent.

El Partit está a la disposició del Govern i



489 11/2
Nº 73 (2)

de la Republica per a fer cuan calgui al servei de la mateixa.
En nom del Partit, coralment vos saluda



El Secretari General
Abel Vellilla
Abel Vellilla

Vist i Plau
El Vis-President

Abel Vellilla

A LA COMISION DE RESPONSABILIDADES DE LA
GENERALIDAD DE CATALUNA.

exp 5133

Ramon Suñe Homs, obrando como Presidente y legal representante del SINDICATO DE LA INDUSTRIA DE LA EDIFICACION MADERA Y DECORACION de esta Capital, domiciliada en la misma, comparece en el expediente numero [] seguido por ante esa Comision, sobre incautacion de los inmuebles de la calle de Bailen señalados con los numeros treinta y ocho y cuarenta que fueron de la propiedad de las R.R.Terciarias de San Francisco de Asis, con el fin de most- trarse parte en el mismo de acuerdo con las facultades que otor- gan las vigentes disposiciones a las entidades politicas y sin- dicales legalmente constituidas, de poder mantener acusacion pri- vada en los procedimientos que se dirijan contra presuntos fac- ciosos o enemigos del Regimen Republicano; y como mejor proceda y haya lugar dice:

Que en los dias que precedieron, a la criminal rebelion mili- tar y alzamiento fascista del 19 de Julio de 1936, con fines de derrocar el Regimen Republicano legalmente constituido y entre- gar a la nacion Española a la influencia de los paisestotalita- rios que mantienen en la actualidad la guerra de invasion de nuestro suelo patrio, se vio entrar en el que fue Colegio de la Divina Pastora de las R.R.Terciarias de San Francisco de Asis, sito en los inmuebles propiedad de las mismas de la calle de Bai- len de esta poblacion numeros treinta y ocho y cuarenta, paquetes y cajas sospechosos por su forma y dimensiones, que contenian se segun se pudo deducir mas tarde, en los amaneceres del aludido dia 19 pertrechos belicos, ya que en esas horas se vieron salir de los referidos inmuebles, algunos requetes armados que se unieron a las fuerzas militares que trataban de apoderarse de la Capital, sir- viendose aquellos hasta que los contingentes de la subersion fue- ron aplastados, de aquellas casas a modo de cuartel. Que la presen- cia en ellos de las Monjas, durante el desarrollo de los hechos relatados y su posterior desaparicion, al ser sofocado el movimien- to insurgente en Barcelona, demuestran plenamente que las nombra- das Monjas estaban al costado y apoyaban a los enemigos del Go- bierno legitimo.

Que en prueba de los relatados hechos, ofrezco informacion tes- tificial, consistente en las declaraciones de los siguientes testi- gos.

Magin Gabruja Martra, domiciliado en Av. de la Republica) 333.
Pascual Garacia Perez, " " Bailen 36, 2º. 1ª.
Ceferino Gil Santacruz, " " Argentes 19, 2º.

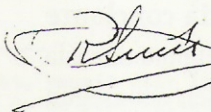


Francisco Montane Lorigue domiviliado en Argentes 12,1º.
todos mayores de edad y vecinos de esta Capital.

Por todo lo expuesto:

Suplico a la Comision de Responsabilidades de la Generalidad de Cataluña; que teniendo por presentado este escrito, tenga al Sindicato cuya representacion ostento, por parte en el expediente referido y acuerde recibir la informacion testifical que ofrecio, sobre los hechos relatados en el cuerpo del presente, señalando dia y hora al efecto, y previos aquellos otros tramites que sean procedentes, en definitiva se diere resolucio declarando factiosas a las R.R.Terciarias de San Francisco de Asis y decretando la incautacion de los inmuebles de la propiedad de las mismas numeros treinta y ocho y cuarenta de la calle de Ballen de esta Capital, a favor de la Generalidad de Cataluña en cuanto a la nuda propiedad y en cuanto al uso sea cedido al Sindicato representado por el que suscribe para los fines de local social a que lo dedica en la actualidad.

Por ser todo ello de justicia que pido en Barcelona a cuatro de Noviembre de milnovecientos treinta y ocho.



ACORDS DEL CONSELL DE LA GENERALITAT I
REPRESENTANTS DE LES FORCES ANTIFEIXISTES

10 de febrer del 1937.

En la reunió celebrada ahir tarda pels representants de les forces sindicals i polítiques antifeixistes, sota la presidència del President de la Generalitat, es varen acordar, entre altres que hauràn d'ésser objecte d'estudi i decisió del Govern, els extrems següents:

1^a.- Acord i declaració pública per part de les organitzacions responsables, representades en el Govern, de què seràn desautoritzats i sancionats aquells afiliats que no acatin les disposicions oficials del Govern de la Generalitat.

2on.- Acord de què tots els periòdics de les organitzacions representades en el Govern, fassin campanya favorable per a facilitar l'aplicació de les disposicions decretades per ell mateix.

3er.- Prohibició, a tots els elements de les organitzacions representades en el Govern, de les manifestacions i actes que ataquin a persones u organismes de les mentades organitzacions.

4rt.- Les representacions reunides en aquesta sessió consideran indispensables tots els esforços a fi de què es mantinguin relacions cordials entre el Govern Central i el Consell de la Generalitat, així com també entre les organitzacions sindicals del camp i de la ciutat.

El Consell de la Generalitat, reunit ahir la nit sota la presidència de S.E. el President de la Generalitat, amb relació als problemes plantajats en la lluita contra els facciosos, ha acordat:

1^a.- Compliment del Decret de Mobilització, incorporant immediatament totes les quintes dels anys 1934 i 1935 i enquadrant les Milícies dintre d'un Exèrcit Popular sota el comandament únic, coordinat amb l'Estat Major Central i sotmès al Reglament i Còdic que seràn promulgats amb tota urgència.

2on.- Increment de les fortificacions, destinant-hi tot el personal que no presti servei a la reraguarda.

3er.- Constitució immediata del Consell Superior de Defensa.

4rt.- Redistribució del treball i fixació de salaris màxims i mínims mitjançant un plà que el Consell d'Economia haurà de formular urgentment.

5t.- Constitució d'una Ponència integrada pels Consellers d'Abastaments, Agricultura i Economia, que reguli les mesures necessàries per impedir l'augment de preus.

6è.- Declaració d'urgència del projecte d'unificació de les actuals forces d'Ordre Públic.

Així mateix el Consell va tractar de la pròxima entrevista dels Consellers de la Generalitat amb els ministres del Govern Central, examinant els punts que han d'ésser objecte de la reunió.

Finalment, foren aprovats diferents crèdits extraordinaris i altres Decrets de tràmit.



62-441
Nº 20(4)

CONSIDERACIONES GENERALES SOBRE EL PROCESO SEGUIDO DESDE LA CONSTITUCION DEL
PRIMER CONSEJO HASTA EL MOMENTO ACTUAL

Ante la crisis planteada en el Consejo de la Generalidad originada por el ambiente de asfixia que la falta de sinceridad colaboracionista, ha creado a la Confederacion Regional del Trabajo de Cataluña, la organizacion confederal que no ha regateado esfuerzos ni sacrificios para la consecucion del triunfo sobre las ordas del fascio y la estructuracion revolucionaria, plantea de un modo enérgico y definitivo la necesidad de rescatarse a si misma, volviendo por los fueros de su consustancialidad ideológica maltrecha por las constantes concesiones que la colaboracion con los demás sectores antifascistas que han exigido de ella. La C.N.T. ha diferido sus mas caras aspiraciones, ha dado personalidad a partidos practicamente inexistentes apuntalando indirectamente programas políticos, ya preteridos y desplazados para siempre por la realidad de la hora histórica que atravesamos.

La política de concesiones de la E.N.T. ha alentado a los demás sectores a persístir en su tarea de desfigurar la Revolución, culminando con la proyectada Ley de Orden Público, en los mil y un conflictos populares desencadenados por la defectuosa actuación de la Consejeria de Abastos, en el movimiento de irresponsabilidad popular frente a los problemas de defensa, en los obstáculos puestos en el desenvolvimiento de las colectividades agrícolas e industriales, etc.etc.

El resurgimiento de la pequeña burguesia, el ambiente general que se respira en esta retatguardia convertida en capo propicio para el desarrollo de la quinta columna; los obstáculos que se oponen al avance del proletariado en su anhelo de nuevas conquistas en el orden económico de la Revolución. Todo ello logicamente debia causar una reaccion en la C.N.T. organismo sensible, con nervios y médula propios mediatizados actualmente por los forrogeos y la insinceridad que caracteriza al llamado frente antifascista.

Por todas estas razones y otras que se omiten la C.N.T. declara:

Que no está dispuesta a dar un paso más en el camino seguido. Que no hará mas concesiones a la política de retroceso. Que reivindica desde este momento su derecho a la reciprocidad y lealtad en la actuación de los demás sectores, para lo qual, romperá, si es preciso, con todas las consideraciones de discreción y prudencia en los ~~casos~~ que ha sido tan pródiga en los últimos tiempos, mientras



429-11/5
Nº 1(1)

938



935

CONSELLER DE LA GENERALITAT DE CATALUNYA

1119

Company Conseller de Finances:

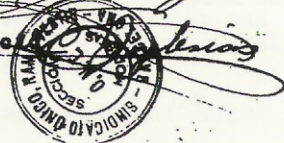
Els sots signants Cosell d'Empresa de la col·lectivitat "La Maravilla" i la Secció de modisteria del Sindicat Unic d'Indústria Tèxtil Vestir i Aneexes us pregunem doncs la corresponent autorització perquè ens siguin lliurades 15.954.000 (quinze mil nou cents cinquanta i quatre) pertanyents a la llibreta d'estalvi a la vista n.º 101.237 que per dret corresponent a la col·lectivitat i que pertanyia a Artur Blanc i Estalella mort al 3 de març del present any.

El Consell d'Empresa de la casa "Maravilla" enclavada al carrer de l'Hospital 116 fa constar que en aquesta Conselleria i en tràmit a la legalització del Consell es per això que degudament revelada la nostra personalitat per la organització Sindical i davant la necessitat d'efectuar el pagament de la nómina de plantilla de personal obrer que amb ella treballa us encareix que ens atengui amb la màxima urgència

Per el Consell d'Empresa

Luisa Abad Costa Galabrig

Per la Junta de Secció



Finances

Salut per molts anys

Calans legalitzar, ve hi comte la llibreta

Barcelona 10 d'Abril del 1937

SECCION N.º 14



1924/14
N.º 13

(Nota) Us adjuntem la nómina

(14,10 horas)

CRONICA DE GUERRA.- Ayer vencimos en Teruel. Una de las armas que más contribuyó a esta gran victoria, fué la aviación. Nuestros cazas, bajando en barrena, han ametrallado a los rojos. Muchos agredidos extranjeros de Estado Mayor, han podido apoderarse muchas cosas no vistas todavía hasta hoy. Asimismo, han podido comprobar que nuestros infantes son invencibles. Son los mejores del mundo. Poco después, todas nuestras columnas estaban en marcha. A los diez minutos caía el primero de los objetivos de la jornada, entre los Kms. uno y dos de la carretera de Teruel. Después, han ido cayendo todos los objetivos del día y algunos otros más. El frente rojo ha quedado pulverizado. Hay que remarcar que las posiciones recuperadas por nuestro ejército, no son posiciones perdidas por nosotros ante la formidable ofensiva roja de diciembre. Todas estas posiciones estaban en poder de ellos desde hace 16 meses.... La importancia estratégica de estas posiciones es grande. Nuestros soldados no se han limitado a coger las posiciones al enemigo, sino que le han perseguido hasta el río Alfambra, que han logrado atravesar algunos milicianos, perseguidos por el tiro rápido de nuestra artillería..... Desde la jornada de ayer, Teruel que estaba dominada por nuestra posición de La Muela, lo está hoy



log 275/3
No 7/4

18-I-38

Radio España de San Sebastián

5

también desde las crestas de las Celadas..... Sólo queda la salida por la carretera de Sagunto, y ésta, está batida por nuestra artillería. Los rojos habían hecho de cada loma un fortín..... Nuestro ejército ha deshecho totalmente el cúmulo de fortificaciones, en las que los rojos emplearon gran cantidad de toneladas de cemento e infinidad de alambradas..... La resistencia era tenaz, pero atacaban los ejércitos de Franco y toda la obra de fortificación, ha sido destruida. El Muletón, era una fortaleza inexpugnable, -no en balde los rojos han trabajado durante 18 meses para construirlo-. Una serie inacabable de trincheras parte desde la falda de este monte hasta la cima, cada una de ellas defendida por fuertes alambradas. De nada han servido, ante la labor destructora de nuestra artillería y aviación.... La mayor resistencia la hemos encontrado por el sector del Sur.... El desencanto de los rojos es enorme.... Al atardecer, los rojos habían huido... Pero además, los rojos han sufrido grandes bajas; entre ellas habían grandes cantidades de negros y senegaleses. Otra prueba más de la no intervención francesa.... Entre los prisioneros, que ascienden a unos 800, entre los que se encuentran sus cuadros de jefes y oficiales. Uno de ellos, al ser apresado, intentó suicidarse.. Entre la gran cantidad de material bélico apresado, se hallan cañones, ametralladoras y una batería rusa de 12'40 que los rojos intentaban cargar en tractores al abandonar la posición de El Muletón. Esto demuestra la gran prisa que tenían para abandonar el lugar.

Sería imposible relatar íntegra la gesta de nuestra aviación. En resumen: durante el día de ayer, 9 aparatos rusos de los rojos han volado por última vez. Seis de ellos seguros y tres probables. Un aviador ruso, muy joven al parecer, mecido por su paracaídas, ha caído ileso en nuestras manos.....

Un dato que no hemos de olvidar, es el siguiente: En un reducido de las crestas de las Celadas, quedaban mil doscientos marxistas, cuando aparecieron nuestros soldados. Ciento cincuenta de ellos fueron hechos prisioneros. El resto han sido enterrados. El enemigo vino a Teruel por su voluntad. El ejército nacionalista, se encarga ahora de dar la respuesta. La batalla de Teruel continúa. Ahora sólo empieza a dar resultado.

TOKIO.- El Príncipe, Presidente del Consejo, expuso a los representantes de la Dieta, su decisión de que el Japón emprenda todas las campañas necesarias para fortalecer la paz en Oriente. Pidió al Senado y al Congreso, que apoyara al Gobierno en su labor. Los representantes de la Dieta, declararon que estaban incondicionalmente a su disposición.

TOKIO.- Un portavoz japonés, dice que el gobierno nipón no tiene ninguna intención de declarar la guerra a China.

BERLIN.- Alemania, empleará durante el año 1938, cerca de 300.000 obreros extranjeros; 60.000 serán reclutas entre italianos. El

RELACION DE VOLUNTARIOS FRANCESES E ITALIANOS LLEGADOS EL DIA DE HOY
EN EL VAPOR "VICENTE LA RODA" PROCEDENTES DE MARSELLA.

APELLIDOS Y NOMBRES

Richard Louis
Benoist Georges
Casula Salvator
Charbonnier Irene
Dubois Jeanne
Dufaur Elise
Lambert Marie
Léroy Beatrice
Jeandot Amette
Nelson Jolus
Charles Robert
Mami Nello
Carline Salvatore
Gallo Jean
Abruzzo Valentino
Duponz Marius
Scapi Joseph
Crespi Jean
Mas Jean



.....
El abajo firmante EDGARD MANGUINE, ^{Capitán de la Brigada Internacional} se hace cargo de los ~~h~~
individuos relacionados anteriormente para su conducción a la Delega-
tion de Brigades Internacionales en Barcelona sita en la calle Con-
cejo de Ciento nº 393, en cuyas Brigades ingresaran como voluntarios.

leg 323/6
nº 2

Barcelona 1º de Mayo de 1937.

Edgard Manguine Dupont

6

XSr. Inspector-Jefe.

Cúmpleme poner en su conocimiento que a las 9 horas del día de hoy han desembarcado del Vapor " LEGAZPI" procedente de Marsella 75 individuos que vienen en calidad de turistas, pero que han venido para incorporarse a la Brigada Internacional, de los cuales se ha hecho cargo un capitán de la referida Brigada.

Barcelona 14 de Mayo de 1937.

El Agente

Gabriel Capella



Leg 323/6
Nº 3



EUKADI'KO JAURLATITZAREN CATALUNYA'KO ORDEZKARI NAGUSIA
DELEGACIÓ GENERAL D'EUKADI A CATALUNYA

ELKANO-REN JAUREGIA - PALAU ELCANO

BARCELONA , 6 d'Abril del 1937.

IDAZKARI NAGUSIA
EL SECRETARI GENERAL

Sr. Rafael Closas
Secretari de Relacions Exteriors
C I U T A T

GENERALITAT DE CATALUNYA	
DEPARTAMENT DE PRESIDENCIA	
SECRETARIA DE RELACIONS EXTERIORS	
21 ABR 1937	
REGISTRE	ENTRADA N.º.....
	CORTIDA N.º.....

Benvolgut amic:

Pel Govern d'Euzkadi s'han fet gestions per tal d'aconseguir l'alliberament de dos ciutadans bascos republicans detinguts a Irún pels facciosos, en canje amb el ciutadà JUAN ECEIZABARRENA FERNANLEZ que está detingut governativament a la Presó Model d'aquesta ciutat.

Les gestions han donat el resultat desitjat i, per tant, el Govern d'Euzkadi m'ordena de sol.licitar del de la Generalitat de Catalunya, sigui posat a disposició d'aquesta Delegació l'esmentat detingut Eceizabarrena per tal de procedir al canje en les condicions establertes.

Confio voldreu secundar la meva gestió, aconseguint les ordres necessàries per a què sigui entregat l'esmentat individu.

Agrait a la bestreta, resto al vostre manar

El Secretari General,



R. Altaba-Planuch.

EL SECRETARIO GENERAL
en funciones de DELEGADO
de EUKADI en virtud del
Artº 8. de nuestro ESTATUTO



4231/H
Nº 43



EUZKADI'KO JAURLATITZAREN CATALUNYA'KO ORDEZKARI NAGUSIA
DELEGACIÓ GENERAL D'EUZKADI A CATALUNYA

ELKANO-REN JAUREGIA - PALAU ELCANO

BARCELONA , 6 d'Abril del 1937.

IDAZKARI NAGUSIA
EL SECRETARI GENERAL

Sr. Rafael Closas
Secretari de Relacions Exteriors
G I U T A T

GENERALITAT DE CATALUNYA DEPARTAMENT DE PRESIDÈNCIA SECRETARIA DE RELACIONS EXTERIORS	
21 ABR 1937	
REGISTRE	ENTRADA N.º <u>228</u> SORTIDA N.º

Benvolgut amic:

Pel Govern d'Euzkadi s'han fet gestions per tal d'aconseguir l'alliberament de dos ciutadans bascos republicans detinguts a Irún pels facciosos, en cange amb el ciutadà JUAN ECEIZABARRENA FERNANDEZ que està detingut governativament a la Presó Model d'aquesta ciutat.

Les gestions han donat el resultat desitjat i, per tant, el Govern d'Euzkadi m'ordena de sol·licitar del de la Generalitat de Catalunya, sigui posat a disposició d'aquesta Delegació l'esmentat detingut Eceizabarrena per tal de procedir al cange en les condicions establertes.

Confio voldreu secundar la meva gestió, aconseguint les ordres necessàries per a què sigui entregat l'esmentat individu.

Agrait a la bestreta, resto al vostre manar

El Secretari General,



R. Altaba-Planuch.

EL SECRETARIO GENERAL
en funciones de DELEGADO
de EUZKADI en virtud del
Artº 8.º de nuestro ESTATUTO



419 21/4
Nº 43

CONSULADO GENERAL BRITÁNICO,

BARCELONA,

24 de Mayo de 1937.

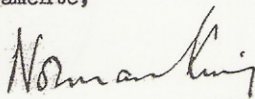
Distinguido señor,

Con referencia a la conversación sostenida con Vd. esta mañana cuando se trató del canje del Sr. Goded, me es grato manifestarle que acabo de recibir un telegrama del Cónsul Británico en Palma de Mallorca en el que me informan que las autoridades allí desean saber si en vista del cambio experimentado en la situación actual en Barcelona, será posible ahora llevar a cabo este canje.

Claro está, que tengo entendido que todos estos canjes se efectuan por mediación del Gobierno de Valencia y supongo que el Encargado de Negocios Extranjeros de la Embajada Británica estará tramitando el asunto alla.

No obstante, me placaría aceptar su amable ofrecimiento de enviar una nota al Ministro encargado de estos casos en Valencia, pues no dudo que esto sería de gran valía para llevar a cabo un resultado positivo.

Le saluda atentamente,



CÓNSUL GENERAL DE S. M. BRITÁNICA.

Sr. Don Rafael Glosas,
Secretario de Relaciones Exteriores de la
Generalidad de Cataluña,
Barcelona.



Seq 31/4
Nº 9



GENERALITAT DE CATALUNYA

COMISSIÓ DE RESPONSABILITATS

A C T A

Barcelona, 29 d'abril del 1937.

En el Local de la Comissió de Responsabilitats i essent la hora assenyalada, es reuneix aquesta Comissió, en la seva quarta sessió ordinària, assistint-hi el seu President Sr. Martí Bartera, Maresma i els Vocals Srs. Tauler Enric Galofré, Joan Sauret i Lluís Jayme, actuant de Secretari el cap de l'Oficina senyor Galetà Rahola.

Una vegada oberta la sessió, el Secretari llegeix l'acta de la reunió anterior, que resta aprovada.

El Sr. Jayme s'adhereix a la part primera del projecte de normes llegit a la sessió del dia anterior pel Sr. Tauler i explica el procediment que a judici seu s'hauria de seguir en l'expedient de les responsabilitats.

Es posa en discussió i aprovació els dos projectes de normes presentats pels Srs. Tauler i Galofré essent aprovades les següents

N O R M E S

1er.- Podran ésser declarades incurses en la jurisdicció punitiva de la Comissió de Responsabilitats:

a) Les persones que hagin tingut concomitancies amb els elements que han desencadenat la guerra, o amb el moviment subversiu o faccions.

b) Les persones que es puguin considerar compreses en qualsevol dels delictes feixistes que determina el Decret vigent tipificant els delictes de que entenen els Tribunals Populars.

c) Les persones espanyoles que hagin traslladat llur residència habitual en territori faccions instal·lant-se en ell.

d) Les persones espanyoles que hagin abandonat llur residència habitual en territori lleial, marxant a l'estranger o ignorant-se el seu parador, excepte en els casos que es justifiqui l'existència d'una causa de força major o altre estimable.

e) Les persones espanyoles que hagin canviat de lloc de



106176
6 (1)

residència en circumstàncies que els facin mereixedors de les sancions econòmiques.

f) Les persones espanyoles suspectes que no patentitzin que durant el moviment va mantenir llur adhesió al Govern Il·legítim.

g) Les persones que hagin abandonat llurs negocis i a les qui afecti el Decret de la Generalitat de 8 d'agost del 1936.

h) Les persones que consideri la Comissió incurses en les responsabilitats econòmiques que determina el Decret creant la Comissió de Responsabilitats.

Ho són de pla: 1er.- Les condemnades pels tribunals populars, com a feixistes o rebels.

2on.- Les que és públic i notori es troben amb els facciosos, lluitant, desempenyant càrrec o tenint-hi qualsevulla relació.

Ho són suposadament: (Es a dir, mentre no demostrin el contrari)

Les que no han estat abans ni ara afectes al règim republicà-revolucionari, havent militat en partits o organitzacions de dreta, reaccionaris i feixistes.

2on.- La sanció econòmica serà l'apropiació total de tota mena de béns del condemnat excepte aquells que exceptua d'embarg la Llei d'Enjudiciament Civil, criminal i altres Lleis o disposicions vigents.

No podran doncs, ésser objecte d'apropiació, ni retenció o embarg, béns que no pertanyin al condemnat, ni béns que pertanyin al mateix, però que fossin de terceres persones o de l'Estat. En canvi podran ésser objecte de tals mesures tots els drets i accions que corresponguin al condemnat.

Les decisions sobre apropiacions de béns tanq provisionalment com definitivament, abastaran els béns particulars de l'inculpat, no afectant els de la indústria o negoci, que posseís el propietari o director d'indústries, del que s'hagin fet càrrec els obrers.

3er.- Seran funcions de la Comissió:

Determinar les responsabilitats per concomitancies amb els elements que han desencadenat la guerra.

Revisar les apropiacions fetes sense prèvia declaració competent.

Declarar sobre apropiacions definitivament i embarg preventius i embarg provisionals.

Acordar la retenció provisional dels saldos de comptes corrents de llibretes i comptes d'estalvi, de dipòsits de diners i valors de tota mena, de persones incurses en aquelles responsabilitats.

Proposar sobre destinació dels immobles apropiats.

4rt.- Les apropiacions definitivament que no vagin seguides de propostes d'adjudicació o destinació definitiva, consistiran solament en posar els béns a disposició de la Caixa de Reparacions de la Generalitat.

GENERALITAT DE CATALUNYA

COMISSIÓ DE RESPONSABILITATS

S'acorda aixecar consulta a la Superioritat, sobre si en els casos de que els Tribunals Populars hagin dictat sentència condemnatòria per delictes de feixisme, s'haurà d'aplicar o no sancions de caràcter econòmic en aquells condemnats pel Tribunal Popular, als quals se'ls hagi aplicat una condemna de responsabilitat civil, a més de la pena de multa i de les costes.

No havent-hi altres assumptes de que tractar es dona per acabada la sessió de la qual s'aixeca la present acta; en donq fe. Signat.- M. Bahrera.- G. Rahola.

MANJADOR

- 1 taula de fusta
- 1 tapeta hula
- 1 taula patita
- 1 moli per molirre café
- 1 gerro de vidra
- 5 botella
- 1 gerro patit
- 8 cadiras grans de voga
- 1 cadira mixjana de voga
- 1 cadira de voga patita
- 1 pasador de most
- 1 penjarrobas de fusta
- 1 bastò
- 38 plats
- 7 tasax de café
- 1 sucrera
- 1 vinagrè
- 3 gerros de pisa
- 6 vasos
- 2 vols
- 1 safata
- 1 obre latas
- 1 aperell per respar
- 1 supera
- 1 motllo per fer pa de pasic

2484

HABI TACIÓ DE LADRETA ENTRA N

- 1 penjarrobas de ferro
- 5 corbatas per home
- 4 cadiras de voga
- 2 paraigues
- 3 botellas de licort
- 6 plats
- 1 magallan
- 1 manta
- 1 cobrallit
- 1 pantalons de vellut
- 1 testament otorgat per Jospe Bèch, de Cadèra y Olivias en fecha 12 de Octubre de 1.928, davan dell el Notari Evarits Martinez Hernandez de la Palafurguell.

LLOCCAAL DE LA ESQUERRA ENTRA N

- 1 romana
- 1 escala de fusta

DORMITORI QUE DONA LA QUINA

- 1 llit de fusta, 2 sumiers, 2 matalassos, 2 coixins, 1 manta de cutè,
- 1 manta de llana,
- 4 cadiras de voga
- 1 calachera
- 1 mirall
- 18 pesas de roba
- 1 coxe
- 1 llit de fusta, 1 sumier, 1 matalàs, 1 manta de llana, 1 manta de cutè, 2 llansols, 1 cobrallit, 2 cadiras de voga, 1 taula, 1 mirall,
- 1 penjarrobas de ferro
- 1 patangana.



Leg. 160/1
Nº 145

3 cantis
 2 galledas
 1 olla de pisa
 1 olla de purselana
 1 escumadora
 5 casolas
 1 tapador
 6 plats
 1 cafatera
 1 tapador de llauna
 3 griellas
 1 casò de porcelana
 1 casò de alumini
 1 pot de alumini
 1 aparell per la supèra
 1 ambut
 1 talladò
 1 cucharò de alumini
 2 culleras de fusta
 1 cullera de matall
 2 cubratoras
 4 tapados de llauna
 1 tupi de terra
 1 salè
 1 mixja lluna
 2 payellas

DEPARTAMENT DE LA ESQUERRA DEL MENJADO

1 cossi plè d'oli
 2 botas buidas
 2 olas
 1 samalè
 1 pila d'oli buida
 varis botellas
 1 cantí
 1 sistell
 1 desca
 1 cavàs
 1 parell d'escolops

S A L L E R G R A N

10 voois plens de vi
 1 vooi vuit
 varis votas buidas
 1 cheta
 1 ambut
 varis votas plenas de vi
 1 vooi i una vota plena de vi
 1 vota buida
 3 voois plens
 2 votas inservibles
 2 voois buits

A L A I R E L L I U R E

1 partida de suro aviloat a uns 100 quintas Aproximament

Capmany a 10 de Agosto de 1936

El Comis. Inservible

COMITE ANTI-FEIXISTA



Antoni Capmany
José Capmany
José Capmany

Nom del propietari	Casa o finca	ENFRAJAMENT Carrer, plaça o terme	Motiu de l'apropiació	Valors aproximats de l'edifici i del terreny		Serveis a què és destinada	Observacions
				Preu	%		
Onofre Font Berga	casa	Frederic Rahola 4	Per desaparició del propietari, ex-President de la Diputació provincial de Girona abans de la Dictadura.	10.000	-	Hotel	(Instal·lació municipal)
"	id.	id. 1		8.000	-	fonta	
"	id.	Passatge República 8		9.000	-	Biblioteca popular	nova creació
"	id.	Plaça de Font 12 i 14		7.000	-	Al·lotjament mestres	
"	id. runes	id. 15		500	-		
"	id.	Miquel Roset 10-15-17		2.000	-	Al·lotjaments	
"	id.	Mort Sants 162-83-04		5.000	-	Sindicat pescadors	
"	id.	Alcalde Zamora 26-230		7.000	-	Casernes carabiners	
"	id.	Callis 12		800	-		
"	id.	Pulg Vival 4-12-17		2.400	-		
"	id.	Plaça de S. L. 13		100	-		
"	id.	S. E. Barbara n. 6		300	-		
"	id.	M. Tola 115 i 115 d.		250	-		
"	id.	Cross n. 123		300	-		
"	id.	Casaal par. Fortes 1 i 3		4.000	-		
"	id.	Llan 10		250	-		
"	id.	Tro		300	-		
"	id.	Solitari 35 i 37		226	-		
"	id.	Prilla del 1 al 20		300	-		
"	id.	Hoste i de Praca 3-Vicary 1		400	-		
"	id.	Casa i pati Sol d'en Cirol 1		100	-		
"	id.	Hoste Extramurs Alera 4		2.000	-		
"	id.	San Vicenç 2		250	-		
"	id.	Caials 1		200	-		
Moisés Serihana Fell	casa	Riba Plans 170	Propietari desaparegut.	1.500	-	Pescataria i Sindicat de pescador	
"	id.	Poal n. 166 d.	"	3.000	-	id.	
"	id.	id. 162	"	2.000	-	Local del P.O.U.M.	
"	id.	Olivos 195 trip.	"	200	-		
Eladi Escofet Palau	casa	X Curós n. 5	Per abandonament del propietari. Fugat a França segons informes.	5.000	-	Al·lotjament de mestres.	
"	id.	X Curós 6		1.000	-	id.	
"	id.	X Caials 2		200	-		
Manuel Durán Sacha (actuantment hereus de)	casa	X Silvi Rahola 4 i 5	Terminaments actualment a França amb motiu dels esdeveniments.	3.000	-	Serveis municipals diversos.	
"	id.	X Extra urs Alera		3.500	-		
"	id.	X Arenella n. 14		400	-		
Lisabel Llesana o Fera Gutierrez	casa	X Blanc 207	Fugitiua a França els primers dies.	2.000	-	Al·lotjament mestres	
"	id.	X Dr. Font 3		2.000	-	id. id.	
Arceadi de Seniklosa & de Gayola	id.	X General Escofet 14	Ex-baró de Roda i finca general barrejada.	5.000	-	Sindicat Agrícola U.G.T.	
"	id.	X id. 14		2.000	-	id. id.	
Martí Codolà i Germans	id.	X Al. Samoré 237 a 244	Terminaments capitalistes destacats.	1.000	-	Escoles nova creació. Edifici triat per a tal fi pel id. id. = C.E.N.U. de Figueras.	
"	id.	X Torre Colon		9.000	-		
Octavi Seridana	id.	X Port-Jitxós 12	Element feixista	9.000	-	Caserna milicis.	
Joan o Consol Serihana	id.	X Poal 170	Seata, reaccionaria i capitalista	6.000	-	igual anterior.	
Manuel Font Rubiés	id.	X Pulg Vival 3	Desaparegut.	2.000	-		
Vicenç Cánoves Soler	id.	X República 16	Agent administratiu de Girona. Persona de arribada.	1.500	-	garajis públics.	
"	id.	X id. 14	"	5.000	-	Sindicat C.N.T.	
Dolors Delclós	id.	X Port-Jitxós 2	Reaccionaria començada	5.000	-	Felbrera de l'Estat (al·lotjament a carrer del Municipi)	
Esclésia	id.	X Guillel Braguera 1-2	Edifici ocupats per monges i església.	4.000	-	Serveis municipals	
Parròquia	id.	X Doctor Callis 4	Decret Generalitat.	3.000	-	Casa de la Vila	Casa del poble segons documentació trobada fou indegudament apropiada per la parroquia.

Cadaqués, 14 de novembre de 1935.

L'Alcalde,

El Secretari,



[Handwritten signature]

[Handwritten signature]



Leg. 160/1
4196



Madrid- 16 gener 1939

Estimat oncle: Et! rebreu la presen-
sent; espero i desitjo que gaudisquen d'un per-
fecte estat de salut. Et mateix desitjo a
l'avi, Ja. Ramonet, Sra Mercè i el resto
de la família. Et mèn estat de salut
continua, com sempre; molt bé.

Fa uns dies que tinc rebu-
da la vostra afectuosa carta de data
del 22 de desembre. No vos l'he contestat
abans; perquè he tornat avui de l'Escorçà
ont he estat alguns dies.

En dieu que quan-
t ben moves mènes esteu contents; sobretot l'a-
vi, i que esperem que escriure tot sovint.
Sobres això no passen cuidado; elms
sempre que pugui es prometo que escriu-
ré.

Les festes de Nada!; com
també les de cap d'any, les he pas-
sat força bé. Espero que vosaltres

leg 502/2
Nº 68

També hauré passat bones festes
y per avui no us dic res
més.

Se estic enterat de que
el feixisme apunta molt per Catalunya
ya; però espero que serà contingut i
s'estovellarà.

Molts records i una abraça-
da per tots, del vostre nebot que no
us oblidarà.

~~Et. Escorçà~~

SERVEIS CORRECCIONALS DE CATALUNYA

131

Fitxa penal de Houmas H. H. H. i H. H. H.
 Natural de H. H. H. comarca H. H. H.
 Pare H. H. H. Mare H. H. H. Nombre de germans 2
 Edat 23 anys Estat Casat Fills "
 Nom i cognoms de la dona Esperanza Baul i Urriolagaitia
 Professi6 ex-tinent de v. H. H. Instrucci6 Superior
 Residenci a habitual Barcelona
 Defectes fisics Caps

Delicte Rebel.lio
 Tribunal sentenciador Popular Especial Jutjat d'Instrucci6 Especial
 N6mero del sumari 52 Any 1936
 Pena imposada Pres6 militar Anys 1 Mesos — Dies —
 Data de l'ingr6s al Preventori 5 d'Abri1 1934
 Data de la sent6ncia 12 H. H. H. 1936
 Reclusi6 preventiva abonada 145 dies
 Data des de la qual comen7a a comptar-se la condemna 12 H. H. H. 1936
 Dia que la deixar6 extingida 19 Juliol 1937

T6 antecedents penals? no De quina classe? —
 T6 causes pendents de judici? no
 Preventori de proced6ncia Castell-de H. H. H.
 Conducta que hi ha observat —
 6s delinqüent ocasional o professional? Ocasional

OBSERVACIONS:
Deliberat Condicional 9-5-37
Domicili: Barcelona



ESTABLIMENT CORRECCIONAL AL QUAT ES DESTINAT
H. H. H. i H. H. H.
 ingr6s 5 d'Abri1 del 1934
 durant la reclusi6 —
 sortida 9 Juny del 1937
Deliberat condicional
 on vivir6 Barcelona, carrer J. H. H. 148, 2^a

Taha V 3343 Bra7a V 4442

F6RMULA DACTILAR

	MIG		MIG
	ANULAR		ANULAR
	MIG		MIG
	INDIC		INDIC
	MIG		MIG
	ANULAR		ANULAR
	MIG		MIG
	INDIC		INDIC
	MIG		MIG
	ANULAR		ANULAR
	MIG		MIG
	INDIC		INDIC
	MIG		MIG
	ANULAR		ANULAR
	MIG		MIG
	INDIC		INDIC
	MIG		MIG
	ANULAR		ANULAR
	MIG		MIG
	INDIC		INDIC
	MIG		MIG
	ANULAR		ANULAR
	MIG		MIG
	INDIC		INDIC
	MIG		MIG
	ANULAR		ANULAR
	MIG		MIG
	INDIC		INDIC
	MIG		MIG
	ANULAR		ANULAR
	MIG		MIG
	INDIC		INDIC
	MIG		MIG
	ANULAR		ANULAR
	MIG		MIG
	INDIC		INDIC
	MIG		MIG
	ANULAR		ANULAR
	MIG		MIG
	INDIC		INDIC
	MIG		MIG
	ANULAR		ANULAR
	MIG		MIG
	INDIC		INDIC
	MIG		MIG
	ANULAR		ANULAR
	MIG		MIG
	INDIC		INDIC
	MIG		MIG
	ANULAR		ANULAR
	MIG		MIG
	INDIC		INDIC
	MIG		MIG
	ANULAR		ANULAR
	MIG		MIG
	INDIC		INDIC
	MIG		MIG
	ANULAR		ANULAR
	MIG		MIG
	INDIC		INDIC
	MIG		MIG
	ANULAR		ANULAR
	MIG		MIG
	INDIC		INDIC
	MIG		MIG
	ANULAR		ANULAR
	MIG		MIG
	INDIC		INDIC
	MIG		MIG
	ANULAR		ANULAR
	MIG		MIG
	INDIC		INDIC
	MIG		MIG
	ANULAR		ANULAR
	MIG		MIG
	INDIC		INDIC
	MIG		MIG
	ANULAR		ANULAR
	MIG		MIG
	INDIC		INDIC
	MIG		MIG
	ANULAR		ANULAR
	MIG		MIG
	INDIC		INDIC
	MIG		MIG
	ANULAR		ANULAR
	MIG		MIG
	INDIC		INDIC
	MIG		MIG
	ANULAR		ANULAR
	MIG		MIG
	INDIC		INDIC
	MIG		MIG
	ANULAR		ANULAR
	MIG		MIG
	INDIC		INDIC
	MIG		MIG
	ANULAR		ANULAR
	MIG		MIG
	INDIC		INDIC
	MIG		MIG
	ANULAR		ANULAR
	MIG		MIG
	INDIC		INDIC
	MIG		MIG
	ANULAR		ANULAR
	MIG		MIG
	INDIC		INDIC
	MIG		MIG
	ANULAR		ANULAR
	MIG		MIG
	INDIC		INDIC
	MIG		MIG
	ANULAR		ANULAR
	MIG		MIG
	INDIC		INDIC
	MIG		MIG
	ANULAR		ANULAR
	MIG		MIG
	INDIC		INDIC
	MIG		MIG
	ANULAR		ANULAR
	MIG		MIG
	INDIC		INDIC
	MIG		MIG
	ANULAR		ANULAR
	MIG		MIG
	INDIC		INDIC
	MIG		MIG
	ANULAR		ANULAR
	MIG		MIG
	INDIC		INDIC
	MIG		MIG
	ANULAR		ANULAR
	MIG		MIG
	INDIC		INDIC
	MIG		MIG
	ANULAR		ANULAR
	MIG		MIG
	INDIC		INDIC
	MIG		MIG
	ANULAR		ANULAR
	MIG		MIG
	INDIC		INDIC
	MIG		MIG
	ANULAR		ANULAR
	MIG		MIG
	INDIC		INDIC
	MIG		MIG
	ANULAR		ANULAR
	MIG		MIG
	INDIC		INDIC
	MIG		MIG
	ANULAR		ANULAR
	MIG		MIG
	INDIC		INDIC
	MIG		MIG
	ANULAR		ANULAR
	MIG		MIG
	INDIC		INDIC
	MIG		MIG
	ANULAR		ANULAR
	MIG		MIG
	INDIC		INDIC
	MIG		MIG
	ANULAR		ANULAR
	MIG		MIG
	INDIC		INDIC
	MIG		MIG
	ANULAR		ANULAR
	MIG		MIG
	INDIC		INDIC
	MIG		MIG
	ANULAR		ANULAR
	MIG		MIG
	INDIC		INDIC
	MIG		MIG
	ANULAR		ANULAR
	MIG		MIG
	INDIC		INDIC
	MIG		MIG
	ANULAR		ANULAR
	MIG		MIG
	INDIC		INDIC
	MIG		MIG
	ANULAR		ANULAR
	MIG		MIG
	INDIC		INDIC
	MIG		MIG
	ANULAR		ANULAR
	MIG		MIG
	INDIC		INDIC
	MIG		MIG
	ANULAR		ANULAR
	MIG		MIG
	INDIC		INDIC
	MIG		MIG
	ANULAR		ANULAR
	MIG		MIG
	INDIC		INDIC
	MIG		MIG
	ANULAR		ANULAR
	MIG		MIG
	INDIC		INDIC
	MIG		MIG
	ANULAR		ANULAR
	MIG		MIG
	INDIC		INDIC
	MIG		MIG
	ANULAR		ANULAR
	MIG		MIG
	INDIC		INDIC
	MIG		MIG
	ANULAR		ANULAR
	MIG		MIG
	INDIC		INDIC
	MIG		MIG
	ANULAR		ANULAR
	MIG		MIG
	INDIC		INDIC
	MIG		MIG
	ANULAR		ANULAR
	MIG		MIG
	INDIC		INDIC
	MIG		MIG
	ANULAR		ANULAR
	MIG		MIG
	INDIC		INDIC
	MIG		MIG
	ANULAR		ANULAR
	MIG		MIG
	INDIC		INDIC
	MIG		MIG
	ANULAR		ANULAR
	MIG		MIG
	INDIC		INDIC
	MIG		MIG
	ANULAR		ANULAR
	MIG		MIG
	INDIC		INDIC
	MIG		MIG
	ANULAR		ANULAR
	MIG		MIG
	INDIC		INDIC
	MIG		MIG
	ANULAR		ANULAR
	MIG		MIG
	INDIC		INDIC
	MIG		MIG
	ANULAR		ANULAR
	MIG		MIG
	INDIC		INDIC
	MIG		MIG
	ANULAR		ANULAR
	MIG		MIG

2417

Núm. d'ordre

244

Ribió Sanclimens Josepa

(a)

Conceptuació Bona

Nat a Pedra i Coma

comarca

Lleida

el dia 15 d Nobre

del 1875 Fill d Joan

i d Antonia

Estat vidua

Fills quatre

Professió conserge

Domicili Plaça Francesc Clotens de Marinyals (Lleida)

Mortiu de l'ingrés

Observacions

Fórmula
dactiloscòpica

= 2 3 3 4 3 = 2 2 2 4 2

Polze dret

Índex dret

Resenyat

a San d'Urgell

el 1^{er} d'agost 1988

per J. Rafel

Signatura del resenyat,

Josepa Ribió

Lg 484/3
N: 32

ANTECEDENTS

El dia set de Juliol del mil nou-cents
trenta vuit, fou sentenciada pel Tribunal
Especial de Guardia d'aquesta Ciutat pel
delicte d'apropiament i amagament d'ar-
ticles de primera necessitat, a la pena de pa-
gament de primera amb quantitat de 125
mil pessetes, i pel delicte de desobediencia a
la pena de sis anys i un dia de separació de
la convivència social, i vint-i-cinc mil pes-
setes de primera en concepte d'indemnifica-
ció a l'Estat privació dels drets polítics du-
rant el temps que dure la condemna i
al pagament de les costes processals.

IN REPLY REFER TO

FILE NO. 310 - DIB/AR



DEPARTMENT OF STATE

THE FOREIGN SERVICE
OF THE
UNITED STATES OF AMERICA

AMERICAN CONSULATE GENERAL
Barcelona, August 14, 1936

Hon. Luis Companys,
President of the Generalitat de Catalunya,
Barcelona.

Excellency:

I have the honor to inquire under specific instructions from my Government what arrangements have been made by the local authorities to pay for American property which has been seized in this district during the course of the present revolt. The position of my Government with regard to the rights of American property was clearly set forth in the diplomatic note presented by the American Embassy at Madrid to the Minister of State on August 5, 1936, a free translation of which I had the honor to furnish you under date of August 9, and I do not doubt but that the justice of this position under International Law will be readily recognized by the Government of the Republic of Spain and of the Generalitat de Catalunya.

It is not my desire at this time to submit a detailed list of American property known or believed to have been requisitioned or otherwise seized, as formal requests for the payment of this property will be submitted in due course. Your Excellency is of course aware of the considerable seizure that has taken place from General Motors Peninsular, S. A., and Ford Motor Iberica, and various other requisitions and seizures including those of privately owned automobiles have been reported from time to time to this Consulate General.

My Government would be very appreciative of an immediate reply, if possible, to the question raised herein, which I take the liberty to repeat "what arrangements have been made by the local authorities to pay for American property which has been seized."

For the convenience of Your Excellency I have the honor to attach a Spanish translation of the official English text of this communication.

Respectfully yours,

Lynn M. Franklin
American Consul



Enclosure: Translation.

4944/3
V:8



DEPARTMENT OF STATE

THE FOREIGN SERVICE
OF THE
UNITED STATES OF AMERICA

AMERICAN CONSULATE GENERAL

Barcelona, 19 de Septiembre de 1936

**Kromo. Sr. Presidente de la Generalidad,
Barcelona.**

Kromo. Sr.:

Tengo el honor de hacer referencia a la Orden del Consejero de Economía y Servicios Públicos de fecha 5 de Septiembre de 1936, publicada en el "Diari Oficial" del 9 del actual, referente a la intervención de la General Motors Peninsular, S.A. por parte de la Generalidad y el nombramiento del Sr. Marino Carrera y Cuadra como Delegado de la Generalidad en dicha entidad.

Sobre esta particular me permito llamar la atención de V. E. a mi carta del 27 de Agosto ppdo. con referencia al interés americano de suma importancia en dicha compañía, y expresar la confianza de que no se tomará medida alguna en virtud de dicha Orden que pueda ser perjudicial a los intereses legítimos americanos que hay en dicha entidad.

Sin duda interesará a V. E. saber que el carácter de extranjero de la General Motors Peninsular S.A., fue oficialmente reconocido en una nota reciente del Ministerio de Estado a la Embajada de los Estados Unidos en la que además se manifiesta que en vista de su carácter extranjero no se ha llevado a cabo ninguna incautación de esta compañía.

Me es grato con esta oportunidad reiterar a V. E. el testimonio de mi consideración personal más distinguida.

Mahlon F. Perkins
Cónsul General
de los
Estados Unidos de América



SOCORS ROIG DE CATALUNYA

SECCIÓ DEL S. R. I.

PASSEIG PI I MARQUILL, 36
BARCELONA

COMITÈ NACIONAL

TELEFONS { 24706
24707

Secretariat D'AJUT

Barcelona 1 de Juliol 1938

Secció Estadística del
Comissariat d'Assistència
als Refugiats
C i u t a t

Companys:

Per la present vos agrairia preguessiu interès, en saber qualcom dels companys que a continuació esmentem, molt d'ells es a petició de soldats combatents, per lo que us prego feu les gestions que oregau necessaries per a poguer-los complaure inme-

MAGDALENA ROIG	EVAQUADE DE	MIRASOL(OSCA)
JUANA NUZ OCAÑA	" "	CANFO(OSCA)
TERESA GONZALEZ	" "	BILBAO
MARIANUK REBOLLEDO GIL	" "	MÁLAGA
EMILIA GONZALEZ	" "	BILBAO
" PASCUALA ALFRANCA PAREO"	" "	ALCUBIERRE
" ANGELITA RALLLE ROD.IGUEZ	" "	CASTELLON DE LA PLANA
" ANTONIA TOME MURIZ	" "	SANTANDER
" JUSTO VILAFRANE PIRO	" "	LLEIDA
" FREDERICO VILAFRANE PIRO	" "	"
" FRANCISCO PIRO VIN	" "	"
" LLUISAVILAFRANE PIRO	" "	"
" FRANCISCA PIRO VIN	" "	"
" MARCELINO CARADO	" "	SANTANDER
" ANTONI SALLER	" "	SAL(OSCA)
" ANTONIA BARBER	" "	"
" DEMETRIA GARCIA GARCIA	" "	CINOTORROS(CASTELLON)
" TRESINA SOLE SERRES	" "	MORA D'EBRE
" ANITA SOLE SERRES	" "	"
" MARTINA FRAVELS PESO	" "	GERRI DE LA SAL
" LEANDRA BERNAD	" "	LLEIDA
" ANGELES ROMERO	" "	LLEIDA
" NICOLAS ESCARIO	" "	AIGUES
" FRANCISCO FELIU SANZ	" "	SALAS AETAS (OSCA)
" ROSITA LOPEZ GIMEREZ	" "	LLEIDA
" JUAN SALASAN	" "	TREMP
" ANTONI BONEZ	" "	VIRELA DE VALL D'ARAN
" MELAGROS CANALIS CONSOLA"	" "	ANTINENA(OSCA)
" MARJA GONZALEZ	" "	CORDORA
" ANTONIO BENE MOZON	" "	LLEMIANA(LLEIDA)
" DIONISIO QUEBZA GONZALEZ"	" "	BILBAO
" TERESA CABEZA SESE	" "	SAN ESTEVOCA
" VICENTA BUIRA VIDAL	" "	SAN ESTEVOCA(OSCA)

Merceos a la bestreta, resta vostres i de

PEL COMITÈ NACIONAL

R. Laboreria, s. Secretaria d'ajut



Lg 279/12
No 14

U. G. T.

SINDICAT DE VIATJANTS, CORREDORS, AGENTS I REPRESENTANTS

S. V. C. A. R.
SECCIÓ BARCELONA

Barcelona, 19 febrer 1937

CORTS. 670
TELÈF. 14096

Comité Central d'Ajut als Refugiats
C i u t a t

Tenint aquesta Entitat establerta una Secció Pro-Refugiats, oferim els nostres serveis a aquest Comité, puix pels nostres especials coneixements dins el territori català, tenim la seguretat que podríem contribuir a l'obra d'humanitat que requereixen els presents moments per a allotjar als evaquats.

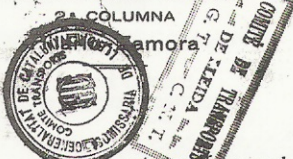
Per tant, seria convenient lliurar una tarja o lletra d'identitat, donant personalitat per a el carreg qu'ens confiàressau, i que verbalment el portador de la lletra i cap responsable d'aquesta Secció company Ll. López, vos exposarà personalment.

Esperant veurens atesos vos saludem vostres i de la causa,



Lg 279/12
No 14

Comité de Milicias Antifascistas



Se autoriza a Camara Comandante de las Milicias Antifascistas de esta Columna.
URBALDO REQUERDO CARVAJAL para que pueda trasladarse a SARINERA, LERIDA Y BARCELONA, y regreso.



Sábado 8 de Octubre de 1936
 El Delegado Antonio Amos

COMITÉ DE Milicias Antifascistas
 COMITÉ DE Milicias Antifascistas
 Segunda Columna
 Camino a seguir Sarinera, Lérida y Barcelona



Personas que le acompañan chofer, LUIS COROMINAS
 con el coche num. B.56658 marca Pontiac
 Armas que lleva pistola y Carabina
 N.º del coche B.56.658 Pontiac (Controlado)

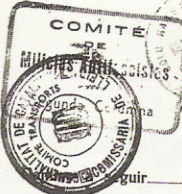
Imp. Valé Herra - Salgado
 Les 340/4

Comité de Milicias Antifascistas
 Cuartel General de la 2.ª Columna
 COMANDANCIA



Se autoriza a Emilio Roman
 para salir de esta Plaza con destino a Barcelona
 con servicio de esta columna
 con observancia de las consignas señaladas al pie de este salvoconduto.

Caspe, 19 de Octubre de 1936.
 El Delegado Idel



COMITÉ DE Milicias Antifascistas
 NOTAS
Alfonso Esteban

Personas que le acompañan Francisco (ant)

Armas que lleva pistola - 577RA

Núm. del coche 69817-B

IMPORTANTE.—Si el titular de este SALVOCONDUTO se presenta en otra plaza no comprendida en la ruta señalada, DEBE SER DETENIDO, dando aviso a este Comité.

Imp. 340/4

Comité de Milicias Antifascistas
 2.ª Columna
 HILARIO—ZAMORA

Autorizamos a Hilario Zamora
 para salir de esta Plaza con destino a Barcelona
con servicio de fuerza
 con observancia de las consignas señaladas al pie de este salvoconduto.

Sábado 14 de octubre de 1936.
 El Delegado Idel



Camino a seguir _____
 Personas que le acompañan cuatro mas
 Armas que lleva Fusil y Pistolas
 Equipaje _____
 Núm. del coche 60582 B y 6244

IMPORTANTE.—Si el titular de este SALVOCONDUTO se presenta en otra plaza no comprendida en la ruta señalada, DEBE SER DETENIDO, dando aviso a este Comité. Idel

Imp. 340/4

EL COMITÉ DE UNIFICACION DE LA VILLA DE CORBERA DE ALCIRA

CERTIFICA: Que de los antecedentes adquiridos sobre el particular, resulta que Don Salvador Almirante Pastor vecino de esta Villa y domiciliado en la calle de San Victoria nº 21, es persona de ejemplar conducta, de confianza de este Comité y afecta al régimen legalmente constituido, no habiendo tomado parte en el movimiento subversivo.

Y para que conste, a los efectos de que pueda trasladarse dicho interesado a Praga-Checoslovaquia a realizar un contrato sobre venta de naranjas, se expide el presente en Corbera de Alcira a cinco de Septiembre de mil novecientos treinta y seis.

Por el Comité

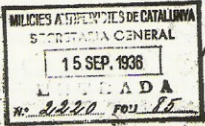
Salvador Pastor

Vº Bº

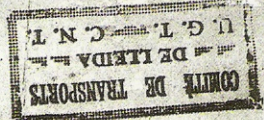
El 4 calde



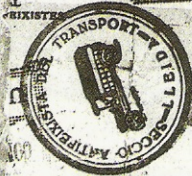
Victoria



Passepartout 2057



CATALUNYA



SAURORAY

Seg 340/3 nº 2

Se autoriza la libre circulación de la camioneta CEVROLET, nº 6400731 motor, conducida por el compañero Jaime Ramón, de la 2ª Bateria de Artillería de montaña, nº 1, por todo el territorio nacional, incluso los frentes de guerra.



Barcelona, 23 octubre 1936

CONSEJERIA DE DEFENSA

MILICIAS ANTIFASCISTAS DE CATALUNYA



Gironella

[Signature]



Seg 340/3 nº 5

[Signature]
CONSELLERIA DE DEFENSA
SECRETARIA GENERAL

GENERALITAT DE CATALUNYA

COMITÉ CENTRAL DE LES MILÍCIAS ANTIFEIXISTES

15



N.º ordre

CREDENCIAL DE GUERRA

Columna Quarta (2.ª Rmta)
Cos Infanteria Decúria 2.ª Bllan
Centúria 2.ª Coia Grup 2.ª Scim

Milicià Benjamin Alfons Alfares

Residència habitual { Municipi Barcelona
Carrer o plaça Entença 185 }

Domicili pares o parents més pròxims Benigna Morado

Organització C.N.T.

Sindicat Construccion Seg. 340/2
Centre d'allistament Pedralba n.º 2

GENERALITAT DE CATALUNYA

COMITÉ CENTRAL DE LES MILÍCIAS ANTIFEIXISTES

17



N.º ordre

CREDENCIAL DE GUERRA

Columna Quarta (2.ª Rmta)
Cos Infanteria Decúria 2.ª Bllan
Centúria 2.ª Coia Grup 2.ª Scim

Milicià Antoni Salvador Novet

Residència habitual { Municipi Sabadell
Carrer o plaça Monsepat 98 }

Domicili pares o parents més pròxims Isabel Salvador, Cerdoll 171

Organització C.N.T.

Sindicat Febril Textil Seg. 340/2
Centre d'allistament Pedralba n.º 36

GENERALITAT DE CATALUNYA

COMITÉ CENTRAL DE LES MILÍCIAS ANTIFEIXISTES

N.º ordre 73



CREDENCIAL DE GUERRA

Columna TIERRA Y LIBERTAD
Cos Infanteria Decúria reforo
Centúria primera Grup

Milicià Cloua's Villanueva Taki

Residència habitual { Municipi Molins de Rei
Carrer o plaça Taki }

Domicili pares o parents més pròxims

Organització

Sindicat C.N.E. Seg. 340/2
Centre d'allistament Pedralba - Barcelona n.º 38



UNIÃO DOS PORTUGUESES ANTI-FASCISTAS

RESIDENTES EM ESPANHA

Calle Mallorca, 281-2.º - Tel. n.º 73017

BARCELONA

(1)

Barcelona 22 de Septiembre de 1937

Exmo.Sr. Don Rafael Closes y Genara

Secretario General de Relaciones Exteriores de la Generalidad de
Cataluña.
BARCELONA.



GENERALITAT DE CATALUNYA	
DEPARTAMENT DE PRESIDENCIA	
SECRETARIA DE RELACIONS EXTERIORS	
29 SET 1937	
REGISTRE	En. J.º. Da. n.º 1289
	SORTIDA N.º

Exmo. Sr.



1.º - Los portugueses antifascistas residentes en España y que aquí se han concentrado al lado del pueblo español después de haber empezado la guerra, se han concentrado en la "União dos Portugueses Anti-Fascistas Residentes em Espanha", organización con sus estatutos debidamente aprobados por las autoridades competentes de Madrid. Su local social es en Madrid, teniendo una Delegación para Cataluña, Levante y Aragón instalada en Barcelona, Calle Mallorca, 281, 2.º - 28.

2.º - Refugiados políticos, muchos desde hace 6 años, no tenían relaciones con los representantes diplomaticos y consulares de su país, cuyo gobierno no reconocen.

Al empezar la guerra estas autoridades invitaran todos los portugueses, incluso los refugiados políticos, a salir de España, para lo cual facilitaban la indispensable documentación y medios de transporte.

Como motivo de la ruptura de las relaciones diplo-



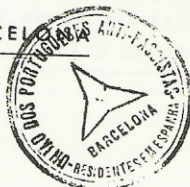
Leg 21/43
Nº 6C(1)

UNIÃO DOS PORTUGUESES ANTI-FASCISTAS

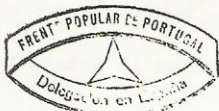
RESIDENTES EM ESPANHA

Calle Mallorca, 281-2.º - Tel. n.º 73017

BARCELONA



(2)



maticas entre Portugal y España, los intereses de aquel han quedado a cargo de las autoridades consulares de Suiza.

Pero, al mismo tiempo, el gobierno de la dictadura portuguesa ha publicado un decreto retirando todos los derechos civiles y políticos a los portugueses residentes en España que en un plazo determinado no abandonasen España.

Ninguno de los portugueses afiliados a la Unión ha aceptado esta orden y, de esta forma, desde entonces su situación en España es de absoluto abandono político por parte de su país.

3º - Hemos sido informados de que los extranjeros residentes en Barcelona tenían determinadas facilidades para obtener generos de alimentación.

Los de los países con relaciones con España, por intermedio de sus consulados, funcionan economatos con este fin. Los alemanes y italianos por medio de economatos propios.

Que sepamos, de las colonias antifascistas residentes en Barcelona, tan solamente la portuguesa no tiene estas facilidades.

Nuestra situación especial en España, donde no nos consideran como forasteros, ha impedido durante muchos meses que prestásemos atención a este problema.

Pero dado el agravamiento del problema de abastos en esta ciudad, dado además que la mayor parte de nosotros no somos



deq 24/12
Nº 6(2)

UNIÃO DOS PORTUGUESES ANTI-FASCISTAS

RESIDENTES EM ESPANHA

Calle Mallorca, 281-2.º - Tel. n.º 73017

BARCELONA



(3)



afiliados a qualquiera sindicato ni tampoco a partidos politicos españoles, la situacion de nuestra colonia és muy dificil y forzamos a rogar al Gobierno de la Generalidad su protección.

4º - La Unión de Portugueses Antifascistas (U.P.A.) residentes en Cataluña és hoy el unico organo de protección oficiosa de los portugueses sus afiliados sus directivos delegados del Frente Popular Portugues, empleados en servicios de propaganda, obreros de industrias de guerra, militares en servicio en los frentes de lucha, etc., constituyen la unica defensa de los afiliados en esta ciudad.

En realidad subsiste el consulado de Portugal, en esta capital.

Delegacion legal, con consentimiento del Gobierno de Valencia, cuyo Ministro de Justicia tiene pendiente una instancia para transformacion en substituto juridico de Asistencia de los portugueses, debidamente acreditado cerca de las autoridades politicas e policiaas, haciendo el control riguroso de sus afiliados, se nos afigura que se encuentra en condiciones de poder asumir la responsabilidad del servicio de abastos de los portugueses antifascistas residentes en Barcelona, o sea directamente por su direccion, o sea a través de un economato que inmediatamente organice, si hace falta, la "União" desea desempeñar esta misión de-



2/3
Nº 6(3)

SERVEI D'INFORMACIÓ

OFICINA CENTRAL
Madrid: Claudio Coello, núm. 18 - Tèl. 55148
Barcelona: Lleó, núm. 11 - Tèl. 19486

Postat pel
Minysra de Muntanya
BOY SCOUTS DE CATALUNYA

Nº 2118

Nom i cognoms Hedemina Martiner
carrer Tanquilla 15 Ventas localitat Madrid
desitja saber noves de:
seu hijo Nicolás de Masias y Martiner
13 B Brigada Mixta
549 Bat - 32 C
Base 16 E.C. no 4

Podrieu informar:

Madrid, 19 d XII del 1939

RESPOSTA

El útero solido se pasó al campo enemigo con fecha del 12 del pasado.



Signature

Barcelona, 22 d XI del 1939

SERVEI D'INFORMACIÓ

OFICINA CENTRAL
Madrid: Claudio Coello, núm. 18 - Tèl. 55148
Barcelona: Lleó, núm. 11 - Tèl. 19486

Postat pel
Minysra de Muntanya
BOY SCOUTS DE CATALUNYA

Nº 2121

Nom i cognoms Vintués Gava Cuervo
carrer Joaquin Manildopez, 6 localitat Madrid
desitja saber noves de:

de Luis Gava Cuervo
13 B Brigada Mixta
492 Bat - 12 C
Base 16 E.C. no 4

Podrieu informar:

Madrid, 20 d XII del 1939

RESPOSTA

Es troba en perfecte estat de salud.



Signature

Barcelona, d _____ del 1939

SERVEI D'INFORMACIÓ

OFICINA CENTRAL
Madrid: Claudio Coello, núm. 18 - Tèl. 55148
Barcelona: Lleó, núm. 11 - Tèl. 19486

Postat pel
Minysra de Muntanya
BOY SCOUTS DE CATALUNYA

Nº 2124

Nom i cognoms Antoni Mentes
carrer C. Coello, 18 localitat Madrid
desitja saber noves de:
Sargent A. Andia Medina y Braojos
206 Brigada - 10 Divisio
229 Batallón - 2ª C
Base Tercera 1 - E. 10. C. E. no 21

Podrieu informar:

Madrid, 23 d XI del 1939

RESPOSTA

Va morir en acció de guerra el 10-11-39



Signature

Barcelona, d _____ del 1939

SERVEI D'INFORMACIÓ

OFICINA CENTRAL
Madrid: Claudio Coello, núm. 18 - Tèl. 55148
Barcelona: Lleó, núm. 11 - Tèl. 19486

Postat pel
Minysra de Muntanya
BOY SCOUTS DE CATALUNYA

Nº 2128

Nom i cognoms Mateo Diaz y Perez
carrer Tupete, 13 localitat Madrid
desitja saber noves de:

Francisco Diaz y Perez
64 Brigada Mixta - 34 Div.
271 Bat - 1ª C
Base 9 E.F.R.

Podrieu informar:

Madrid, 29 de XII del 1939

RESPOSTA

Ampliamentada la sollicitud referent al soldado que arriba se menciona, en fincas a los que causó baja en su Unidad en fecha 7 de noviembre pasado como desaparecido en las operaciones del Grupo 4º.



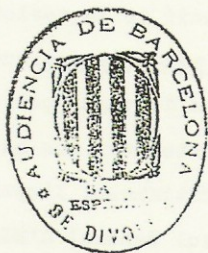
Signature

Barcelona, 1 de enero del 1939

SALA ESPECIAL DE DIVORCIS
AUDIENCIA DE BARCELONA

En mérits de lo qcordat per aquesta Sala especial de divorcis, en el judici seguit per Trinitat Gomez Terés contra el seu marit Manel Cremades Miralles, li envio el present fi de que per metjà de la radio, es citi al referit Manel Cremades Miralles, per a que dintre del termini de tres dies comparegui devant aquesta Sala especial a contestar la demanda de divorci contra ell formul-lada, baix el apercibiment de que si no ha fá serà declarat rebel i s'el tindrà per decaigut en el seu dret a contestar la demanda.

Barcelona, 13 d'Octubre de 1936.



[Handwritten signature]

Sr. Jefe del Servei de la Radiodifusió de la Generalitat de Catalunya.

leg 275/1
no 4



Atenent la indicació del company Tresorer, s'acorda augmentar l'import dels carnets, tota vegada que el cost material dels mateix ha sofert un lleuger augment. En lloc de 0'25 pts, es cobraran a raó de 0'35 pts. Resolts, prèviament, els assumptes de tràmit, el company President aixecava la reunió a les 12 i mitja de la nit.

V.B.
El President,
Juan Torib

El Vicesecretari,
Franco Noude i Jiral

Festival Simfònic Popular

Organització:

Associació Obrera de Concerts

Fundador: PAU CASALS

INVITACIÓ ESPECIAL

(Rigorosament personal)

Orquestra Filharmònica de Barcelona

Palau Nacional de Montjuïc

Diumenge, dia 12 d'abril del 1936, a les onze del matí



PAPIOL

Honorable President

Luis Companys

Salut

La present lletra acompanyada d'unes quantes signatures és la prova palesa que sou el President dels catalans i per tant aquesta Delegació de "La dona a la ressegurada de Papiol" us prega de tot cor volguen sacrificar-vos una vegada més per bé de Catalunya i de la llibertat contínuen la presidència de la nostra Generalitat.

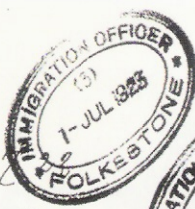
Ens despedim de vos amb la seguretat que voldreu fer vos resó d'aquest anheli dels catalans i de necessitat per les nostres llibertats.

Endavant per Catalunya i pe la Llibertat.

Presidenta	Vice Presidenta	Secretaria
<i>Maria Canal</i>	<i>Quana Pages</i>	<i>Merce Haney</i>
Vice Secretaria	Tesorera	
<i>Maria Trías</i>	<i>Maria Trías</i>	

Papiol el Octubre del 1937

copy 18
 zullaut
 u.
 Behnisch zuff.



DIPLOMATIC VISA NO. 121
 Seen at His Britannic Majesty's
 Embassy at Madrid, Good for the
 journey to England until March 9th
 Mrs. W. E. Holden
 SECRETARY AT H. M. EMBASSY,
 MADRID.
 the 9th of March, 1922

Visa
 Vu
 Espa
 1923
 IMMIGRATION OFFICER
 16 JUN 1923

DIPLOMATISCHES VISUM
 Pass-Vis. N. 41. 1922
 Gegeben auf der
 Deutschen Botschaft
 zu Madrid, am 29. März 1922

Passkontrolle
 16. AUG. 1922
 Kehl & Ra.

REGISTRATION OFFICER
 17 JAN 1923
 Vu a l'ambassade de
 en Belgique. Bon
 Madrid, le 9 Mars 1922
 L'Ambassadeur de Belgique
 p.o.
 Egmont de Zyzyby



H. Preising
 Amtschreiber

PASSEPORT DIPLOMATIQUE

Vu à l'Ambassade de France
 à Madrid
 le présent passeport diplomatique délivré à
 M. Francisco de C. Cambó
 Batlle, qui se rend en
 France

240
 Visto Diplomatico
 Vale per ricarsi nel
 Regno
 Visto alla R. Ambasciata d'Italia
 Madrid il 30 marzo 1922



Madrid, le 9 Mars 1922
 L'Ambassadeur de p.a.
 Le Consul adjoint
 V. Maigron

p. M. R. Ambasciatore
 Il Segretario
 F. Raffarelli

Ampliados los efectos de
 este pasaporte a Alcañi-
 ma e Italia
 Madrid 29 de marzo de
 1922
 El Subsecretario
 E. de la Lanza



REGNO D'ITALIA
 OFFICIO P.
 15
 10 APR 1922
 ENT

Se o
 de e
 Ale
 ya
 m
 19

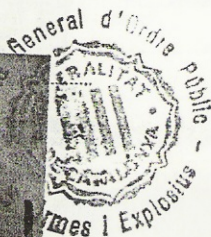


200



GENERALITAT DE CATALUNYA

Comissaria General d'Ordre Públic



Nº .3539.

Carnet **U.G.T.**

Núm. **27534.**

Data **5-5-33.**

Arma **Star.**

Calibre **6,35.**

Núm. **1642.**

S'autoritza al ciutadà **MONTSERRAT**

MARTINEZ I VENTURA.

per a portar **ARMA CURTA DE FOC**, a partir d'aquesta data, fins el dia 13 d'agost d'enguany.

Barcelona 13 de maig del 1937.

El Jefe Superior de Policia,

[Handwritten signature]

7 JUL 1937

Seq 819

BLOC FEMENI D'ESQUERRA

REPUBLICANA

DE CATALUNYA



ALMACELLES



ESTATUT



LLEIDA

—

Impremta JOVENTUT



de 10/2
Nº 99

INDICACIONES DEL SERVICIO

FOMENTAR LOS SERVICIOS DEL ESTADO

NÚMERO

35
512

BARCELONA 2ª
- 7 NOV 1936
TRANSMISOR

AL UTILIZAR EL TELÉGRAFO

FACILITAI RECURSOS AL TESORO Y HACEIS OBRA NACIONAL

TELEGRAMA
- 7 NOV 1936
MADRID-CIERRE

Para de núm. palabras depositado el # las

3076

15036 MADRID SALOU 12-60 5-19,00-

= SALUDA AFECTUOSAMENTE A LA CAMARADA FEDERICA MONTSENY MTRO SANIDAD GOBIERNO REPUBLICA Y FELICITANDOLA POR HABER SIDO DESIGNADA TAN ALTO CARGO LE DESEA LOS MEJORES ACERTOS EN BUEN NUESTRA AMADA REPUBLICA ESPANOLA = EDUARDO MEDRANO COMISARIO MTAR PROVINCIA TARRAGONA

519 / Comité pro-empresonats i perseguits 6 d'octubre

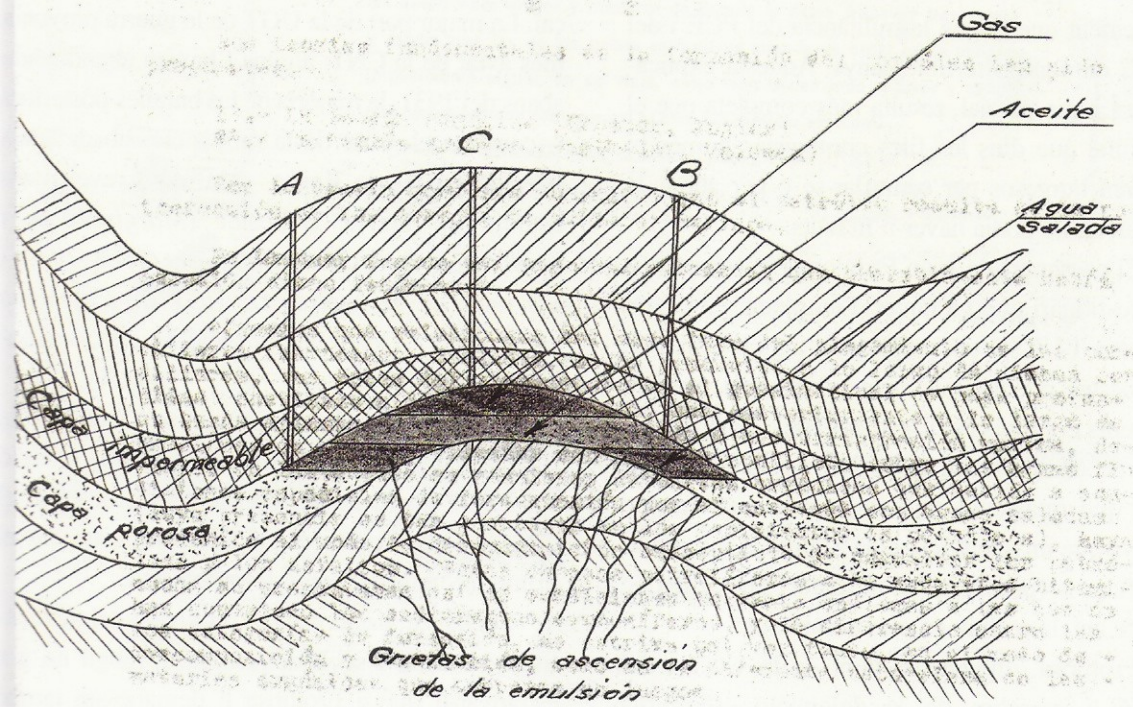
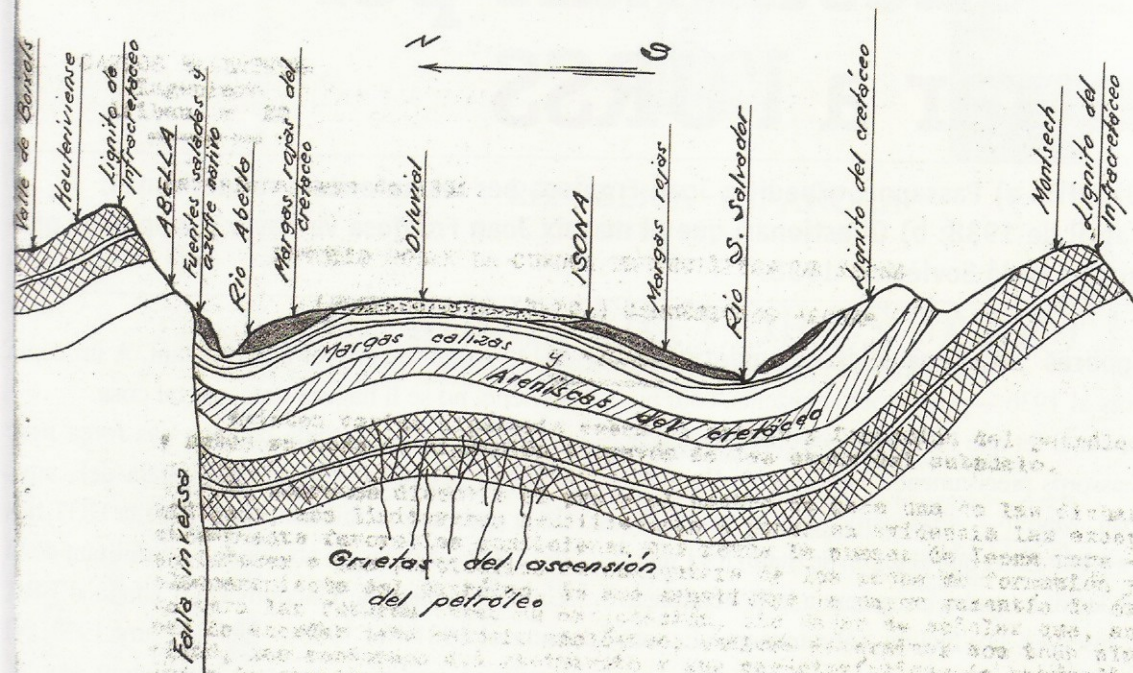
Nom i cognoms del sol.licitant Joaquim Vallverdú Balsells anys 33
Partit al qual pertany Esquerra Republicana de Catalunya
Adreça on residia S'nta Maria Població Capluga Calba
Treballava a Les Terres Població " " "
Data de la seva detenció 6 d'Octubre Governatiu? Processat?
Lloc on es troba actualment Presó de Lleida condemnat a sis mesos
Perceb subsidi? no de qui? Ptes.
Nom de l'Advocat " " " Adreça " " "

Familiars que s'han d'atendre (1) La seva mare 57 anys
Qui treballa? cap guanya setmanalment " " " Ptes. " " "

Nom de qui percep el subsidi Magdalena Balsells
Adreça S'nta Maria Població Capluga Calba

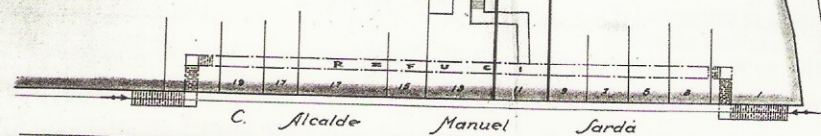
Està o no en llibertat? Centre Català Republicà
d'Esquerra
(Organisme que ho acredita)

(1) Especificar parentiu i anys de cada ú.

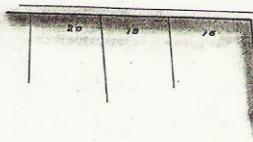


ESCALA D'ACCES DES DEL GRUP
 ESCOLAR FRANCESC ASCASO
 AL REFUGI DEL CARRER
 ALCALDE MANUEL SARDA

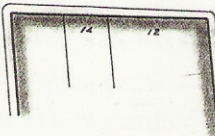
Grup Escolar Francesc Ferrer



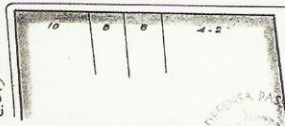
C. Alcalde Manuel Sardà



C. St Francisc



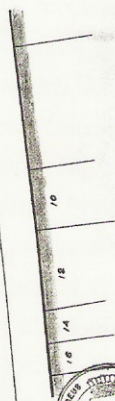
C. St Antoni



Folguera

Marli

Raval



Escala 1:300



Muy



Reus Octubre 1938

DERACIÓ CATALANA DE SOCIETATS DE TEATRE AMATEUR

PATROCINADA PER LA GENERALITAT DE CATALUNYA

TARJA D'IDENTITAT

Josep M. Roure i Puiggarí
44 anys d'edat, domiciliat a Barcelona
Carrer Balneari núm. 13 pis 1 porta
ou admès soci el de del 19
Barcelona de del 19

Núm. de soci



L'interessat,

El President,
Joan Torredorta
El Secretari,
Nandí Ferrández

IMPORTANT.—Per a evitar que pugui utilitzar-se aquest Carnet d'identitat amb caràcter permanent, es declara que no tindrà validesa si no va acompanyat del rebre corrent de Soci, cosa que deixarà constància que el titular segueix essent membre actiu.

DERACIÓ CATALANA DE SOCIETATS DE TEATRE AMATEUR

PATROCINADA PER LA GENERALITAT DE CATALUNYA

TARJA D'IDENTITAT

José María Alegre
48 anys d'edat, domiciliat a Barcelona
Carrer Pasatge Bacabella 2 pis porta
ou admès soci el 1 de Març del 1938
Barcelona 12 de Agost del 1938

Núm. de soci 26.



L'interessat,

El President,
Joan Torredorta
El Secretari,
Nandí Ferrández
José María Alegre

IMPORTANT.—Per a evitar que pugui utilitzar-se aquest Carnet d'identitat amb caràcter permanent, es declara que no tindrà validesa si no va acompanyat del rebre corrent de Soci, cosa que deixarà constància que el titular segueix essent membre actiu.

Federació Catalana de Societats de Teatre Amateur

Patrocina per la Generalitat de Catalunya

Soci núm. 9

Pompen Creuher

domiciliat a Manuel Angelón
n.º 18 pis porta, ha satisfet la mensualitat de soci personal corresponent al mes d Juny 1938 del 1938

2 ptes.



Valldorba Ll. (24)

Partit Obrer d'Unificació Marxista
SECCIÓ LLEIDA

Nom i cognoms: Antoni Barrios

Adreça: Valldorba 15

Soci n.º _____ Edat: 19

Ofici: _____ Sindicat: M

C. n.º: _____ Càrrec: _____

Vota: _____ Col·legi: _____

Ingrès: 1-3-36 Baixa: _____

Entitats a què pertany: _____

Observacions: _____

Ric J. (24)

Partit Obrer d'Unificació Marxista
SECCIÓ LLEIDA

Nom i cognoms: Maria Riera

Adreça: Caballers 17 - Bar

Soci n.º _____ Edat: 21

Ofici: _____ Sindicat: M

C. n.º: _____ Càrrec: _____

Vota: M Col·legi: _____

Ingrès: 2-2-36 Baixa: _____

Entitats a què pertany: _____

Observacions: _____

El que debilita per poc que sia,
la disciplina fèrrea en el partit del
proletariat, ajuda pràcticament a
la burgesia contra el proletariat.

LENIN

PARTIT SOCIALISTA UNIFICAT
DE
CATAUNYA
Adherit a la Internacional Comunista
RADI DE REUS

**Partit Socialista Unificat
de Catalunya**

Adherit a la Internacional Comunista
Proletaris de tots els països uniu-vos

Any 1936

CARNET DE MEMBRE

Núm. 43

Nom i cognoms: José Givell Aguilera

Cèl·lula: _____

N.º de militants de la cèl·lula: _____

Radi: Reus

Localitat: Reus

Comarca: Baix Camp

SECCIÓ DEL
PARTIT SOCIALISTA UNIFICAT DE CATALUNYA
ADHERENT INTERNACIONAL COMUNISTA
COMITÈ CENTRAL

El que debilita per poc que sia
la disciplina férrea en el partit del
proletariat ajuda/pràcticament, a la
burguesia contra el proletariat.

LENIN.



Partit
Socialista
Unificat
Internacional
Comunista
al front
DIVISIÓ CARLES MARX

Nom i cognoms *Antonio
Gonzalez Garcia*

Domicili

Poblesió *Corralba de Aragón*

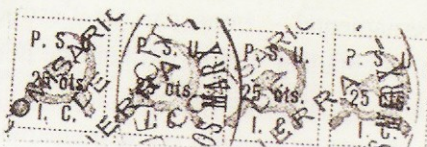
Batalió *Ingenieros*

Centúria

Esquadra

Graduació *Soldado*

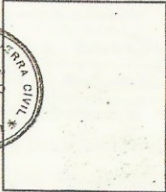
Nº



FEDERACION ANARQUISTA IBERICA

Carnet de identidad

Federación Anarquista Ibérica



Carnet de identidad n.º **572**

Edad del afiliado, **20**

FEDERACION ANARQUISTA IBERICA
 SECCION POLITICO SOCIAL
 COMITE PENINSULAR
 SECRETARIADO
 P. S. BARNA - Tel. 809



P. S. BARNA
 Cef. 809

Hoja de cotización mensual

F. A. I.

DISTRITO DEL TEATRO

N.º **20**

Agrupación de **Federica Montseny Martí**
 Nombre del afiliado

1	2	3	4	5	6
7	26-10-27 PAGADO	26-10-27 PAGADO	26-10-27 PAGADO	26-11-27 PAGADO	26-12-27 PAGADO

RECOMENDACIONES IMPORTANTES

¡ Camarada! Desde el momento que tomas este carnet, pasas a formar parte de la Organización que posee los ideales más elevados de la humanidad: el anarquismo. Esto te obliga en todo momento a ser digno de ella, observando una conducta recta y honrada, mientras le conserves.

En cada afiliado a la F. A. I. has de ver al verdadero hermano con el que compartir las penas y alegrías. Ayudándole siempre que lo haya menester y recabando su apoyo cuando lo precisas.

Apoya los órganos en la prensa del movimiento anarquista, suscribiéndote a ellos y divulgándoles por doquier.

Además de pertenecer a la F. A. I., debes tener un puesto que, como productor consciente te corresponde, en la Central Sindical Revolucionaria: C. N. T.

