Culture & History Digital Journal 2(2)
December 2013, e023
eISSN 2253-797X
doi: http://dx.doi.org/10.3989/chdj.2013.023

Josep Renau y la recuperación de una belleza comprometida

Miguel Cabañas Bravo

Instituto de Historia CCHS-CSIC, Madrid, Spain
e-mail: miguel.cabanas@csic.es

Submitted: 17 July 2013; Accepted: 9 September 2013

RESUMEN: Junto a la pregunta por el vínculo de la belleza y el compromiso, se analiza y propone la recuperación conjunta de la trayectoria vivencial y creativa de Josep Renau (Valencia 1907-Berlín 1982), sin duda uno de los grandes creadores del arte español contemporáneo, pero también uno de sus artistas más singulares, polifacéticos y comprometidos. Dedicado a la pintura, el muralismo, la ilustración, el diseño gráfico, el cartel o el fotomontaje, su intensa evolución pasó, en una suerte de progresión respecto al compromiso socio-cultural y la renovación artística, por los ámbitos artístico-culturales de tres significativos países que fue enlazando su vida, su creatividad y su peregrinaje: España, México y la otrora República Democrática Alemana. Pero este compromiso, tan ligado a su evolución creativa, también progresó y varió, de modo que del compromiso impetuoso de la etapa española, pasó al compromiso de carácter endógeno de la mexicana y el exógeno de la alemana, transformándose desde los años setenta en una implicación funcional y adaptada al requerimiento social. Bajo tales condicionantes, en cualquier caso, en ese desarrollo generó una belleza contingente o compleja –"belleza comprometida" la hemos llamado–, cuyo rescate se debe procurar al mismo tiempo que el del artista.

PALABRAS CLAVE: Josep Renau; Arte comprometido; Belleza comprometida; Pintura vanguardista; Cartelismo; Diseño gráfico; Fotomontaje; Muralismo; *Art déco*; Publicidad; Propaganda; Salvaguarda del patrimonio; Exilio artístico de 1939; Realismo socialista

Cómo citar este artículo / Citation: Cabañas Bravo, M. (2013) "Josep Renau y la recuperación de una belleza comprometida". *Culture & History Digital Journal* 2(2): e023. doi: http://dx.doi.org/10.3989/chdj.2013.023

ABSTRACT: *Josep Renau and the restoration of a committed beauty*.- Besides the question about the link between beauty and commitment, the paper analyses and proposes the restoration of both the existential and creative trajectory of Josep Renau (Valencia, 1907-Berlin, 1982), as one of the greatest Spanish modern painters without any doubt, but also a most singular, versatile and committed one. He was dedicated to painting, muralist painting, illustration, graphics and posters design or photomontage. His very intense development, in a sort of progression in relation to both socio-cultural commitment and artistic renovation, went through artistic and cultural stages of three significant countries binding his life, creativity and pilgrimage: Spain, Mexico and the former German Democratic Republic. Nevertheless, this commitment, so previously linked to his creative development, was simultaneously changing and varying from the impetuous commitment to the Spanish stage, to an endogen commitment of Mexican character and finally to the hexogen German stage, thus becoming from the seventies a functional implication adapted to the social requirement. At any rate, under such conditionings and during his development, he generated a kind of contingent or complex beauty –which we have called "committed beauty"-, the recovery of which must be undertaken while we also restore the figure of the artist himself.

KEYWORDS: Josep Renau; Committed art; Committed beauty; Avant-garde painting; Cartelism; Graphic design; Photomontage; Muralist painting; *Art deco*; Advertisement; Propaganda; Patrimony safeguard; Artistic exile of 1939; Socialist realism

Copyright: © 2013 CSIC. This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-Non Commercial (by-nc) Spain 3.0 License.

JOSEP RENAU Y LA RECUPERACIÓN DE UNA BELLEZA COMPROMETIDA

No sabríamos precisar, a pesar del protagonismo del cauce artístico, si con la recuperación de una trayectoria y una creación dedicadas al compromiso socio-cultural, como nos ocurre en el caso del artista valenciano Josep Renau (Valencia 1907-Berlín 1982), se reivindica y recupera también belleza, en términos genéricos, o un tipo específico de belleza. Lo que es seguro, aparte del posible atractivo y fruición espiritual, es que no toda belleza ni toda producción artística comportan compromiso en el mismo grado y orientación. Igualmente, parece clara –además de conveniente– la necesidad de recobrar a figuras tan intensas e interesantes de nuestro arte contemporáneo como la del citado pintor y cartelista levantino, para quien –como en el caso de bastantes artistas olvidados o relegados por razones extra-artísticas– la conmemoración del centenario de su nacimiento ha supuesto una buena ocasión de revisión e impulso.

En consecuencia, la nueva salida a la palestra del artista que hacemos, además de analizar el proceso e insistir en la senda de su recuperación, también pretende mostrar las dificultades que tendría analizar su producción –siempre tan comprometida– sin tener bien presente su misma trayectoria vivencial y creativa. Por ello mismo, el planteamiento que recorre estas líneas se centrará en sintetizar y esclarecer en lo posible ese mal conocido trayecto de Renau, en el cual no solo se hayan inmersas muchas claves sobre su creatividad, sino también sobre el retraso en la rehabilitación del artista y el conocimiento de una producción que, en consonancia con su autor, podríamos calificar, en su doble sentido, de "belleza comprometida".

LA RECUPERACIÓN DE UN ARTISTA COMPROMETIDO

Hasta poco después de la muerte de Franco, en 1975 no fue posible en España volcar desde lo oficial una mirada renovada y reconocedora sobre la producción del comprometido artista valenciano Josep Renau –o José Renau, como firmaba antes de su última etapa, en la que recondujo su firma, coincidiendo con sus estancias en el país y su acercamiento a las posiciones del nacionalismo valenciano–. Algo empezó a cambiar, con todo, en la primavera de 1978, fecha en la que se celebró en el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid una primera muestra individual y monográfica sobre el artista (M. García, 1978); aunque, como veremos, todavía habría que esperar a 2007 para que, con motivo de la efeméride del centenario de su nacimiento, empezara a fraguar un nuevo rescate y revisión.

Con ello también comenzó a afianzarse, de un modo más general, algo que para los más entendidos era ya claro sobre Renau; esto es, que se trataba, sin duda, de uno de los grandes creadores del arte español contemporáneo, además de uno de sus artistas más singulares, polifacéticos y comprometidos con unos ideales socio-políticos (que habían contribuido a postergar su conocimiento). Su trayectoria vital y artística, en correspondencia con el siglo pleno de innovaciones creativas y convulsiones bélicas y sociales en el que le tocó vivir, ciertamente estuvo llena de aprendizajes, responsabilidades y adaptaciones. Sin embargo, en ámbitos y escenas artísticas tan diferentes como la española, la mexicana o la alemana, Renau había conseguido compaginar, con clara conciencia y dedicación, la pintura, el muralismo, la ilustración, el diseño gráfico y el fotomontaje, llegando a sobresalir con distinta impronta en cada uno de estos países como un reputado profesional.

El proceso mismo de acercamiento y recuperación de Renau en España, dada su implicación creativa y militante, fue siguiendo, casi de forma mimética, el propio curso de la historia del país en su transición hacia la democracia y el momento actual. Es más, paralelamente, el público ha venido mostrando un interés por su obra bastante parejo al suscitado en la sociedad española por los temas convulsos de su historia y memoria reciente; acaso, incluso, con unas contradicciones y cierres en falso semejantes y, por tanto, necesitados de idéntica revisión. Así, en principio, Renau empezó a ser rescatado aquí a través –especialmente– de su influyente papel como cartelista, publicista y pionero introductor del fotomontaje político, ya que su labor como muralista o animador de filmes fue menor que la desarrollada en los países de desarrollo de su exilio. Se postergaron con ellos otros temas, como el asunto de las vías alternativas al cartelismo y al fotomontaje que desarrolló durante su destierro, pero también –incluso respecto a España– el tema de su protagonismo en la gestión de la política artística republicana. Y es que, durante los tiempos bélicos españoles que precedieron a su marcha, Renau desplegó una destacadísima labor a favor de la II República, tanto desde el cargo de director general de Bellas Artes –del que partieron excepcionales y trascendentes medidas para la salvaguarda del patrimonio artístico-cultural, la propaganda y el activismo socio-cultural– como, luego, desde el de director de Propaganda Gráfica del Comisariado General del Estado Mayor Central –desde el que enfatizó su ingenio y grandes dotes creativas aplicadas a la propaganda de guerra– (Cabañas Bravo, 2007b; 2007c; 2008a; 2010). El prolongado exilio al que seguidamente se vio abocado, primero en México hasta 1958, después en Berlín oriental hasta casi el final de sus días (aunque a partir de 1976 retomara el contacto con España, realizara varias estancias y se planteara su reinstalación), no solo le forzó a insistir y progresar en algunas facetas de

su amplio quehacer creativo, como las de cartelista, publicista y fotomontador, sino que también le llevó a indagar con entusiasmo en otras vertientes, como la del muralismo y las películas gráficas animadas. Este mismo destierro, por tanto, también le condujo a adaptar y amplificar su creatividad hacia otras vertientes; aunque –como secuela, en buena parte, del buscado olvido que el franquismo hizo caer sobre los creadores republicanos que se vieron obligados a emigrar de su patria– contribuyó igualmente a retrasar el conocimiento bien documentado de este potente artista valenciano y sus singulares andanzas y producción creativa.

Aunque, desde fuera de España, algunas biografías (Thiele, 1975), monografías y declaraciones sobre la producción mural y sus protagonistas (García Cortés, 1975; Renau, 1976) o entrevistas reactualizadoras (Hormigón, 1974) venían haciéndose eco sobre la producción del valenciano y apuntaban a su rescate, lo cierto es que si, como indicábamos, la figura de Josep Renau pudo ir recobrándose en España tras la muerte de Franco, esto fue a partir de los propios contactos y estancias efectuados por el artista; y buena prueba de la curiosidad existente y el inicio de la recuperación fueron las diferentes exposiciones individuales y antológicas que se sucedieron en el país sobre su obra desde 1977 –año en el que se celebró en la Galería Fontana d'Or de Gerona una primera individual– hasta su muerte. Pero también es muy revelador la propia memoria que quiso dejar el valenciano sobre su actuación a través de sus diferentes escritos, con los cuales sobre todo incidió especialmente en los asuntos que suscitaban mayor interés en aquella España de construcción de la transición. Pocos comentarios se hacían ya en ellos sobre su producción en el extranjero, mientras que destacaban mucho más la influyente labor que desarrolló durante los años treinta o, lo que es lo mismo, durante los tiempos de paz y de guerra de la II República (Cabañas Bravo, 2007a: 210–2011). Renau nos ofreció así, con esos escritos y alusiones creativas, su valioso testimonio sobre –entre otros temas– el desarrollo del cartel y el fotomontaje en su experiencia artística (Renau, 1977a, 1978a, 1978b, 1981a; Ruipérez, 1978), sobre la trascendente aventura que supuso entre 1935 y 1937 la revista valenciana *Nueva Cultura* (Renau, 1977b; 1978b), sobre su destacado papel en la etapa bélica para salvaguardar el entonces llamando Tesoro Artístico (Renau, 1980), sobre su intervención en el parisino Pabellón Español de 1937 y el encargo a Picasso del futuro *Guernica* (Renau, 1981b, 1982a; Cabañas Bravo, 2007a) o sobre su viaje de 1939 hacia el exilio en México (Renau, 1982b).

Coincidiendo, por tanto, con la revisión y renovación del recuerdo sobre tales actuaciones, a lo que ayudó el acercamiento de Renau a su país y la publicación de sus testimonios, no dejaron de aparecer importantes análisis y estudios que han permitido ir conociendo y valorando cada vez mejor al artista y su producción, como bien ejemplifican los abundantes y meritorios trabajos de Manuel García (1978, 1986, 2006) o Albert Forment (1995, 1997, 2000, 2003), entre otros textos más esporádicos y focalizados, como los de Vicent Andrés Estellés (1978), Pablo Ortiz Monasterio (1985); Doro Balaguer (1994), etc. Acaso la muerte del artista en 1982, tan sentida por los conocedores de su trayectoria y producción (Aguilera Cerni, 1982) y todavía lleno de proyectos para darse a conocer en su país, representó un incentivo para que seguidamente prosperaran algunos de los análisis y estudios aludidos. Pero, aunque luego se exhibieron y reeditaron algunas de sus obras (Renau 1989; 2002), lo cierto es que con la muerte del valenciano se perdió mucho de su útil testimonio, creatividad y brío examinador e impulsor, ralentizándose también el conocimiento de su producción y su protagonismo en las diferentes e implicadas escenas artísticas por las que había pasado. Por tanto, no sería sino hasta tiempos muy recientes, con motivo de la celebración en 2007 del centenario de su nacimiento y los veinticinco años de su fallecimiento, que se diera, mediante varias muestras –como se ha insistido (Cabañas Bravo, 2007a, 2007d)–, un gran paso adelante tanto en el análisis del polifacético artista y la singularidad de su trayectoria y producción como en la divulgación de su conocimiento.

Entre las más amplias y significativas de esas exposiciones, podemos considerar varias seguidas de diverso itinerario, como fueron, primero y con cierto carácter anticipatorio, la titulada *Josep Renau fotomontador*, comisariada por Manuel García (2006) y expuesta en varios Institutos Cervantes. También *Josep Renau. Arte y propaganda en guerra*, muestra organizada por el Ministerio de Cultura y comisariada por Miguel Cabañas Bravo (2007b), que se inauguró en Salamanca en septiembre de 2007 y estuvo centrada sobre el trascendente papel del valenciano durante los días de la guerra civil; o, finalmente, la amplia antológica *Josep Renau (1907–1982). Compromiso y cultura*, abierta pocos días después en Valencia y que, comisariada por Jaime Brihuega (2007) y auspiciada por la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y la Universitat de València, abarcó toda la trayectoria del artista; muestra que, además, tuvo en 2009 una importante extensión temática en México sobre la misma presencia allí del artista valenciano en su exilio (Brihuega, 2009).

El avance que, en el conocimiento de Renau y su producción, supusieron estas actuaciones indagadoras y expositivas, también se logró con el apoyo fundamental de los principales centros que han venido custodiando la obra y fuentes documentales sobre el artista. Aparte, pues, de los pequeños archivos particulares y las diversas piezas existentes en fondos de diferentes museos e instituciones –y hay que tener en

cuenta la misma reproductibilidad y carácter multiplicador de buena parte de la producción gráfica de Renau–, han venido concentrando el mayor volumen de documentación y obra vinculada a nuestro creador valenciano dos tipos de centros, que se siguen haciendo imprescindibles para su estudio: los Archivos Estatales Españoles, en especial el Centro Documental de la Memoria Histórica (CDMH) de Salamanca, en cuanto a la producción anterior al exilio; y, respecto al derrotero general y sobre todo los períodos de peregrinaje del artista, la Fundació Josep Renau, la cual hizo depositario de su obra y documentación al Institut Valencià d'Art Modern (IVAM) de Valencia.

Después, además de eventos de homenaje (M. García, 2009), también la indagación y reflexión sobre Renau ha continuado creciendo dentro y fuera de España, aumentando tanto en referencia a aspectos concretos –tales como sus fotomontajes (Rosón, 2007), su labor de defensa del patrimonio (Cabañas Bravo, 2010) o sus murales en México (Jolly, 2008; Brihuega, 2009)– como sobre la caracterización de su exilio (Schadl y Bénaud, 2012) o su biografía general (Bellón Pérez, 2008; Cabañas Bravo, 2011). Con base, por tanto, en esta bibliografía y fuentes, el recorrido que nos proponemos desarrollar ahora para ilustrar la trayectoria vital y creativa de Renau –que no varía mucho del expuesto en otra ocasión (Cabañas Bravo, 2011: 7–33)– es el de una progresión. Progresión ligada, por un lado, al compromiso y el activismo socio-político del artista –esencialmente conectado a la línea comunista–, y, por otro, al vínculo de su plástica con la renovación y la vanguardia; pero progresión, igualmente, condicionada por las diferentes situaciones asumidas en los tres países que enlazó su vida, su creatividad y su peregrinaje: España, México y la otrora República Democrática Alemana (RDA). Lugares estos que también enmarcan las principales etapas del seguimiento que realizaremos: la etapa formativa en su Valencia natal (1907–1931), en la que Renau comenzó a destacarse como un brillante cartelista y diseñador gráfico, al tiempo que emergía su concienciación socio-política; la etapa republicana y bélica (1931–1939), que, en medio de su progresiva maduración artística y política, comprendió su apoyo a la joven República y, durante la guerra, las trascendentes fases de actuación y responsabilidad al frente de la Dirección General de Bellas Artes (1936–1938) y de la Propaganda Gráfica del citado Comisariado General (1938–1939); la productiva etapa de exilio en México (1939–1958), en la que a su destacada continuidad como cartelista, diseñador gráfico y fotomontador sumó el interés por el muralismo mexicano y su práctica, y, finalmente, durante los días de la latente guerra fría, la militante etapa berlinesa (1958–1982), que a su vez comprendió dos nuevas fases: una primera (1958–1976) en la que Renau se zambulló en los problemas del realismo socialista, mientras ponía su esperanza en los temas tecnológicos y trabajaba en filmes de animación, murales públicos y críticos fotomontajes, y una segunda y última (1976–1982), a caballo entre Berlín oriental y Valencia, plena de reencuentros, proyectos y actuaciones en el entorno cultural de la transición española.

DEL *ART DÉCO* AL ARTE COMPROMETIDO. LA ETAPA FORMATIVA VALENCIANA (1907–1931)

En Valencia, el 18 de mayo de 1907, vino al mundo –según consta en su partida de nacimiento– José Renau Berenguer, hijo primogénito de los seis que llegó a tener el matrimonio pequeño burgués, católico y valencianoparlante formado por Matilde Berenguer Cortés y José Renau Montoro, éste reputado restaurador y más discreto pintor y profesor de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de aquella ciudad.

Su curtido padre fue su primer maestro y mentor artístico. Con él inició el aprendizaje del oficio desde unos planteamientos pictóricos académicos y provincianos, pero sólidos en la formación técnica y el conocimiento de la historia del arte. Y fue también su padre quien, por un lado, le puso en contacto –como su ayudante y aprendiz en la restauración de cuadros– con grandes maestros y obras del pasado y, por otro, le dio una buena preparación –según refleja su primer cuaderno de apuntes del natural, de 1918–1919– para presentarse al examen de ingreso en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos.

De esta suerte, tras pasar por el colegio valenciano de los Hermanos Maristas, en septiembre de 1920 su padre le matriculó en dicha Escuela de Bellas Artes, donde, entre otros colegas, coincidió con Francisco Badía, los hermanos Antonio (Tonico) y Manuela Ballester (quien en 1932 se convertirá en su esposa), Francisco Carreño o Rafael Pérez Contel y donde recibió una enseñanza basada esencialmente en la figuración costumbrista y el "sorollismo". Su inquietud pronto llevó a Renau a encabezar una especie de rebelión plástica contra esta periclitada orientación y su profesorado, lo que le costó una expulsión temporal del centro en 1923 y el castigo de su progenitor, también profesor allí y quien le impuso entrar a trabajar en la Litografía José Ortega. Fue en ella donde el joven artistas primeramente contactó con el cartelismo y la ilustración gráfica, lo que acabaría marcando su destino y su futura orientación en la práctica artística. Con todo, su padre le permitió compaginar los estudios de Bellas Artes con el trabajo en la imprenta litográfica, de manera que en 1927 se graduó destacadamente en San Carlos con dos premios, ambos en asignaturas teóricas (el premio Roig en "Teoría de las formas arquitectónicas y arte decorativo"

y el premio del Ministerio de Instrucción Pública en "Teoría e Historia de las Bellas Artes").

No duró mucho, sin embargo, el aprendizaje e influencia naturalista adquiridos en el citado ambiente académico y formativo. Se conservan de esta etapa, no obstante, además de su segundo cuaderno de dibujos del natural (1920–1921), diferentes ejemplos de géneros clásicos –como los óleos *Bodegón* (1920) o *Retrato de Gloria* (1922)–, en los que el joven aprendiz alarga la pincelada y aplica un denso empaste de tonalidades severas. Le sedujo e influyó más, en aquella etapa, el trabajo y práctica litográfica, acompañados de la modernidad y cosmopolitismo de los alegres años veinte que divulgaba el *Art Déco*, con sus estereotipos, su frivolidad y su ecléctica difusión y aplicación decorativa del exotismo y las novedades vanguardistas del cubismo, el fauvismo o el futurismo.

Durante la segunda mitad de los años veinte, de hecho, el joven Renau, que continuó trabajando como dibujante litográfico y se fue especializando en diseño gráfico, cartelismo y publicidad comercial, mientras absorbía el lenguaje refinado y selecto de las revistas internacionales en boga (*Nouvelle Revue Française*, *The Studio*, *Jugend Kunts*, etc.), se convirtió en un verdadero artista *art déco*, que firmaba sus obras –contrayendo el apellido materno– como *Renau Beger* (solo breve y ocasionalmente lo hará como *Pepet Renau* en 1929, estabilizando su firma con un simple *Renau* a partir de ese año). En consecuencia, de este periodo son algunos guaches firmados en 1926 y protagonizados por estilizados personajes y damas a lo *garçon*, sorprendidos en acciones intrascendentes y fútiles, típicos de la desenfadada, geometrizante y simplificadora estética *déco*. Estética que, a partir del éxito de su primera individual madrileña de 1928 y hasta 1930, fue su preferente, desarrollándola con profusión y variedad temática sobre todo en las elegantes y estilizadas cubiertas que ejecutó para las revistas madrileñas *La Esfera*, *Nuevo Mundo* y *Mundo Gráfico*, dependientes del mismo grupo editorial. Pero, igualmente, también empleó esta estética de moda, a veces combinada con ciertas referencias constructivas y toques folcloristas, en muchos de sus carteles, como en los titulados *Exposición Guillot* (1927), *Exposición Renau Beger* (1928), *Exposición de Art Déco* (o *El palco*, 1929) y 1929. *Gran Feria de Valencia* (1929), respectivamente dedicados a las individuales del pintor valenciano Guillot Carratalá y la suya misma, a una colectiva de *Art Déco* y a las fiestas de verano auspiciadas por el Ayuntamiento de Valencia.

Esta labor y su orientación estética, en los últimos años de la década, se vieron compensadas por progresivos reconocimientos, especialmente en los concursos de carteles, en los que el joven valenciano obtuvo varios premios: en 1928 el segundo del internacional anunciador del aceite de oliva español y el primero sobre la Caja de Ahorros de Valencia; en 1929 los primeros para anunciar la Feria de Julio de Valencia y la Exposición Iberoamericana de Sevilla; etc. Sin embargo, otra parte considerable de su fama derivó del inesperado y amplio éxito que obtuvo con su ya aludida primera muestra individual. Se celebró en diciembre de 1928, con el alto padrinazgo del influyente académico y crítico José Francés, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, adonde exhibió coloristas y modernas obras de orientación *déco*: *Marinos británicos*, *Valencianas-Lliris vermells*, *Andaluzas*, *Barrio extraño*, *Tonico Ballester escultor de Valencia*, etc. La sorpresiva y triunfal acreditación y notoriedad que le reportó, aunque le facilitó numerosos encargos y su regreso a Madrid en 1929, también le provocó un doble y extraño sentimiento de rebeldía y un paulatino alejamiento del éxito artístico canalizado; situación que le devolvió a Valencia y le determinó a orientarse hacia el diseño gráfico, la ilustración, el cartel y el mundo publicitario, desviándose de la pintura propiamente dicha.

A partir de aquellos momentos, su actuación y su labor plástica también ofrecieron otra cara: la de la rebeldía artística y el compromiso socio-político. El joven e inquieto Renau comenzó a informarse más sobre los lenguajes cubista, dadaísta y surrealista y a leer panfletos y textos anarquistas y marxistas. En junio de 1929, bajo el título "A raíz de la Exposición de Arte de Levante", publicó a su costa su primer manifiesto, en el que atacaba el academicismo y "sorollismo" valencianos; expuso con el grupo renovador de la Sala Blava y, al mismo tiempo, empezó a colaborar –realizando cubiertas e ilustraciones– en revistas (*Taula de Lletres Valencianes*) y publicaciones populares de carácter nacionalista valenciano, como las colecciones "El Cuento Valencià", "Nostra Novel.la" y, especialmente, "Cuadernos de Cultura", asimismo de orientación anarquista. Paralelamente, en el terreno experimental, consiguió renovar el panorama técnico del cartelismo español introduciendo en el país el uso del aerógrafo; mientras hacia 1930, bajo la influencia surrealista del pintor Max Ernst, también realizaba sus primeros fotomontajes y un par de poemarios ilustrados –*Estrellamar* e *Intento de amanecer*– influidos por esta nueva corriente.

DEL ACTIVISMO SOCIO-CULTURAL A LA LABOR PROPAGANDISTA Y DE SALVAGUARDA PATRIMONIAL. LA ETAPA REPUBLICANA Y BÉLICA (1931–1939)

A partir de abril de 1931, con la proclamación de la II República y el impulso idealista de su construcción, se iniciaron en España numerosos cambios en los diferentes escenarios artístico-culturales y en el compromiso socio-político de sus protagonistas. Renau, aunque predispuesto y entusiasta con estos cambios, continuó haciendo algunos trabajos

todavía *déco*, si bien sus temas se fueron haciendo menos triviales y más dependientes del encargo, las razones comerciales y el impacto en el destinatario. Carteles suyos de estos momentos, como *Vino de España* (1931) o *Las Arenas* (1932), con sus respectivas referencias folcloristas y *déco*-constructivistas, vienen así a representar no solo la culminación de una fase, sino también su clausura. El joven artista había iniciado una nueva etapa, que será la que forje al artista comprometido y que durará hasta el estallido bélico de 1936, estando jalonada de un creciente activismo a favor de la joven República que se construía.

El vivaz y dinamizador artista permaneció durante esta etapa en Valencia, donde siguió leyendo a Marx y otros textos habituales del comunismo. Le dejó muy impactado, especialmente, la llamada al compromiso socio-político del artista que hacía el dirigente soviético Yuri Plejánov en su libro *El arte y la vida social*. De hecho, en 1931 Renau se afilió al Partido Comunista Español (PCE), en el que continuó militando hasta su muerte. Paralelamente, ese mismo año, colaboró activamente tanto con la Agrupació Valencianista Republicana y con su exposición colectiva en la Sala Blava, como con la Agrupación Gremial de Artistas Plásticos y con la firma de su "Manifiesto dirigido a la opinión pública y poderes oficiales". Con todo, fue más trascendente la fundación en 1932, encabezada por él, de la Unión de Escritores y Artistas Proletarios (UEAP) –vinculada a la francesa Association des Écrivains et Artistes Révolutionaires–, cuyo llamamiento a celebrar una asamblea constituyente se lanzó en mayo de 1933.

Su compromiso fue siendo cada vez mayor. De hecho, junto a otros militantes comunistas, en 1932 y 1934 tomó parte en huelgas revolucionarias y sufrió detenciones. Al mismo tiempo, durante este período anterior a la guerra, no solo realizó críticas series de fotomontajes o combativos diseños de cubiertas e ilustraciones para diferentes revistas y publicaciones anarquistas, comunistas y frentepopulistas, sino que también intervino en la fundación, codirección y diseño gráfico de algunas de estas influyentes publicaciones. Paralelamente, respecto a otras actuaciones de compromiso artístico, en 1933 también realizó su primera pintura mural –destruida en la postguerra– en la sede del Sindicato de Estibadores de la Federación Anarquista Ibérica (FAI), sita en La Marítima Terrestre; en octubre firmó el manifiesto de la asociación de amigos de la revista *Nuestro Cinema* y, en diciembre, participó en la "I Exposición de Arte Revolucionario" celebrada en el Ateneo de Madrid. En 1934, a raíz de la revolución de Asturias, su implicación socio-política y su llamamiento al compromiso del artista fue en aumento, por lo que no es de extrañar que, desde todos los medios a su alcance, apoyara fuertemente la campaña en favor del Frente Popular, triunfante en las elecciones españolas de febrero de 1936. Estallada la guerra y creadas desde finales de julio la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura (AIADC) de Madrid y de Valencia, Renau fue nombrado presidente de la valenciana, surgida de la fusión de la UEAP y Acció d'Art, que era un grupo regionalista valenciano disidente del Círculo de Bellas Artes.

Además de avanzar en el compromiso político y artístico, durante este período Renau fue abriéndose hueco tanto en los medios oficiales de promoción creativa y profesional como entre los medios comerciales y publicitarios. Cabe así recordar, en cuanto al primer aspecto, la acreditación que obtuvo con sus dibujos, carteles y obra gráfica en sucesivos certámenes y muestras oficiales; pues en 1930 consiguió el Diploma de Segunda Clase en Dibujo en el certamen internacional especial celebrado en Barcelona con motivo de la Exposición Internacional; en 1930 la Exposición Nacional le otorgó el Premio de Aprecio en Arte Decorativo; en 1931 el Concurso Nacional de Arte Decorativo le concedió el Tercer Premio por sus carteles; en 1932 se le encargó el cartel y cubierta del catálogo de la Exposición Nacional; en 1934 y 1935 ganó el Primer Premio del concurso de carteles para la Gran Feria de Valencia; en 1935 consiguió el Premio Nacional para anunciar la Gran Corrida de la Asociación de la Prensa; etc. Incluso, desde marzo de 1933, ejerció la docencia en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, primero como Profesor interino de Arte Decorativo, por nombramiento de la Dirección General de Bellas Artes (DGBA), y, tras presentarse en marzo de 1936 a las oposiciones a la Cátedra de Elementos de Pintura Decorativa, como Catedrático interino; llegando también a ejercer en dicha Escuela, a propuesta del Claustro de profesores, como Vicesecretario interino del centro desde mayo de 1936, y como Secretario desde agosto del mismo año.

Respecto a la estima de su diseño en el mundo comercial y publicitario, también podemos mencionar, como origen y referencia de muchos de sus carteles comerciales, electorales y de cine, que en 1932 firmó un contrato con la imprenta Gráficas Valencia, de Vicente Muñoz, para dirigir el primer taller de fotolitos de la ciudad, incluso que, en diciembre de 1934, inició su fructífero vínculo como cartelista con Cifesa, próspera productora cinematográfica valenciana para la que, un mes después, firmaba un contracto en exclusiva. Luego, durante los días de la guerra, Renau creó en Valencia, como copropietario junto a los litógrafos Rafael Estellés y Mañó, los Talleres Litográficos REM (nombre procedente de la inicial de sus apellidos), donde también trabajaron otros cartelistas.

Bajos estas circunstancias y condicionamientos, donde tan importante fueron la militancia política y activismo socio-cultural, la experimentación artística,

el asociacionismo profesional y las relaciones con la oficialidad y la propaganda comercial, desarrolló el dinámico y comprometido Renau lo principal de su producción artística de anteguerra. Y, en consonancia con ello, sobresalieron en esa producción dos ámbitos fundamentales de plasmación de sus indagaciones y quehacer plástico: el cartel y la publicación impresa, espacios en los que fue muy destacable la experimentación realizada con novedosas técnicas y medios prácticos, como el fotomontaje, el aerógrafo, el fotolito, el encarte, etc. Paralelamente, dos orientaciones muy marcadas y distintas fueron las que absorbieron la mayoría de su trabajo: la político-social y la comercial, ambas con alto grado de impacto artístico y publicitario.

Respecto a las publicaciones, ya aludimos a la intensa participación que, desde inicios de la década, venía manteniendo Renau en varias colecciones anarco-nacionalistas, como "Cuadernos de Cultura", colección de opúsculos para autoformación cultural, editada quincenalmente en Valencia y Madrid entre 1930 y 1933, donde diseñó e ilustró muchos títulos y cubiertas. La colección era publicada por Ediciones Orto, que también sacó a la luz en la capital levantina la revista anarcosindicalista y pestañista *Orto* (1932–1934), dirigida por Marín Civera. En ella, en 1932, se nombró director artístico a Renau, quien asimismo aportó algún interesante artículo teórico (Renau, 1932). En marzo de ese año salió su primer número, con diseño gráfico, cubierta y tres primeros y aún vacilantes fotomontajes políticos de nuestro joven artista, introductor de este tipo de fotomontaje en España. Denotaban estas creaciones, todavía en blanco y negro, ciertas influencias del cine soviético, del grafismo constructivista y del fotomontaje dadaísta; aunque, a partir de agosto del mismo año, la principal influencia –acorde con sus contenidos de agitación y propaganda revolucionaria (*agit-prop*)– sería en el joven artista la del pionero fotomontador alemán John Heartfield.

Algo semejante le ocurrió a Renau con la revista libertaria y ecléctica *Estudios* (1929–1937) y su homónima editorial (1932–1934), para la cual también ilustró las cubiertas de muchos libros (*Huelga de vientres*, de Bulffi; *Las ruinas de Palmira*, de Conde Volney; *El dolor universal*, de Faure; *La conquista del pan*, de Kropotkin; *El botón de fuego*, de López Montenegro; *La escuela moderna*, de Ferrer Guardia; *Prostitución, abolicionismo y mal venéreo*, de Huerta; *Breviario del amor experimental*, de Guyot; etc.). Asimismo, el valenciano ejecutó para la revista, dirigida por J. Juan Pastor, numerosas cubiertas y fotomontajes, estos últimos primero en blanco y negro y, desde junio de 1933, introduciendo en ellos por primera vez el color. A la vez, comenzó a idearlos y agruparlos por series temáticas, ofreciéndolos como encarte interior de la revista y, a menudo, con textos auxiliares. De entre estas series sobresalieron las tituladas *Páginas negras de la guerra* (1933), todavía en blanco y negro; *Los diez mandamientos* (1934) (figura 1), que se hizo muy famosa; *Las cuatro estaciones* (1935); *Hombres grandes y funestos de nuestra historia* (1935); *El amor humano* (1936) y *La lucha por la vida* (1936). De este modo, las experiencias de Renau con las revistas valencianas *Orto* y *Estudios*, con sus influencias e inspiraciones en el constructivismo y el diseño gráfico soviéticos y los fotomontajes políticos y postdadaístas de Heartfield, tempranamente contribuyeron a difundir y divulgar las nuevas estéticas del diseño, la geometría y el fotomontaje político.

Esta línea innovadora, también la allegó el inquieto Renau a otras revistas, como en sus colaboraciones, entre 1933 y 1934, en la anarquista barcelonesa *La Revista Blanca*, en cuyas cubiertas empleó con profusión el aerógrafo. Sin embargo, en el artista se venía produciendo un viraje hacia la militancia comunista y frentepopulista, que incorporaría nuevos matices y firmeza a su compromiso, inaugurando también una nueva fase de búsquedas, más pragmáticas, realistas y efectivas; fase sobre la que resultan

Figura 1. J. Renau: *Sexto mandamiento: No fornicarás* (serie *Los diez mandamientos*). Fotomontaje de encarte para *Estudios*, n° 132, VIII-1934. Centro Documental de la Memoria Histórica, Salamanca. Reproducido con autorización.

más significativas sus colaboraciones para, por un lado, las revistas comunistas *Octubre* (1933), órgano madrileño de la Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios, y *La Internacional Comunista*, órgano barcelonés mensual del Comité Ejecutivo de la Internacional Comunista (con repetidas cubiertas y contracubiertas de Renau entre 1934 y 1936); por otro, para Ediciones Europa-América, editorial barcelonesa del mismo signo político, a la que aportó entre 1935 y 1936 los fotomontajes de cubierta de diferentes libros (*Los hombres de Stalingrado*; *Diario de un soldado rojo*, de Lipman, etc.).

Con todo, la revista de entonces con mayor calidad y alcance fue, sin duda, la frentepopulista y cuidada *Nueva Cultura* (1935–1937), que incluso dio cabida a trascendentes llamadas y debates sobre el compromiso político-social del artista, en buena parte azuzados por nuestro artista (Renau y Carreño, 1935) y en los que también intervinieron Francesc Carreño, Alberto Sánchez o Antonio Rodríguez Luna. El mismo Renau encabezó la fundación de la revista en enero de 1935, desarrollándose luego –mediatizada por la guerra– en dos etapas: una primera hasta julio de 1936 y una segunda –en la que se convirtió en órgano de la AIADC valenciana– hasta octubre de 1937. Se publicó mensualmente en Valencia y, en la primera etapa, Renau se encargó de la dirección implícita, del diseño gráfico, de la maquetación, de algunas ilustraciones y cubiertas e incluso de editoriales y artículos de opinión, aportando además, hasta el número de abril de 1937, la significativa y valiosa serie de fotomontajes lecto-visuales *Testigos negros de nuestros tiempo*s (figura 2), en la que compenetraba imágenes y textos para conseguir una mordaz crítica ideológica y socio-política.

En lo que afecta al cartel, desde 1932 sus trabajos fueron alejándose progresivamente de la inicial influencia *déco*, mientras cada vez incorporaba y fijaba en ellos más elementos de las nuevas e implicadas corrientes vanguardistas e ideológicas. De este modo, a la par que fue aumentando su compromiso militante y renovando sus búsquedas artísticas, Renau se fue convirtiendo en un acreditado y novedoso cartelista y publicista, que manejaba con soltura el diseño gráfico, el aerógrafo, la fotolitografía y la técnica del fotomontaje. Creó numerosos carteles de cine, la mayor parte desde 1934 para la productora Cifesa –y muchos impresos en Gráficas Valencia–, entre ellos, en 1934, *La hermana san Sulpicio*, *Vaya niña*, *Sueños de juventud*, *Profanación* o *El noveno huésped*; en 1935 *La verbena de la Paloma* o *La mujer X* y en 1936 *Mi debilidad*. En la mayoría, no obstante, predominaron las concesiones al carácter comercial y la adaptación a la clientela española, caracterizándoles la simplificación plástica y la presentación naturalista de los intérpretes más destacados del filme, con uso de tintas planas y ligeras geometrizaciones del dibujo. Si bien, más ocasionalmente, también hizo carteles para otras productoras

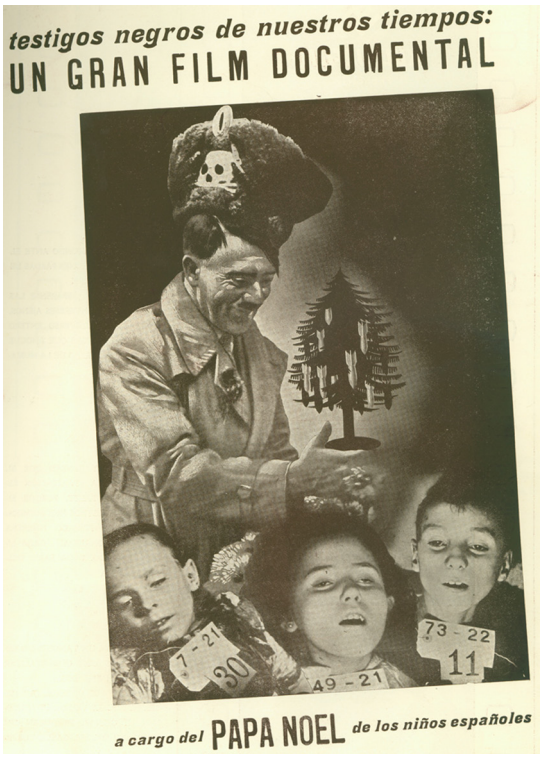

Figura 2. J. Renau: *Testigos negros de nuestros tiempos: un gran film documental a cargo del Papá Noel de los niños españoles*. Fotomontaje para *Nueva Cultura*, n° 3, III-1937. Centro Documental de la Memoria Histórica, Salamanca. Reproducido con autorización.

y distribuidoras cinematográficas (Exclusivas Balart y Simó, Sala Parpalló, Ballesteros Tomafilm, Cea-Portago, Sice-Radio Pictures, Filmófono, Cisae, Almir Films o Exclusivas Nuestro Cinema), alguno de las cuales, como el de la película de agitación *Tchapaief, el guerrillero rojo* (1936) –con varias versiones y muy difundido durante la guerra–, hizo más explícita la influencia del constructivismo, el diseño gráfico y el cine soviéticos. Con todo, los diferentes carteles presentados a concursos o ideados para campañas políticas, le ofrecieron mayor libertad para volcar su ingenio y combativa creatividad, como reflejan los conocidos carteles *Gran corrida de la Asociación de la Prensa* (1935), *3.ª Olimpiada Obrera* (1936) y *Frente único: Votad al Partido Comunista* (1936), portadores de mayores novedades.

Estallada la guerra el 18 de julio de 1936, Renau intensificó su labor y redobló su compromiso en Valencia. Con gran inmediatez, no solo colaboró con sus carteles y aportaciones en revistas como *Estudios* o *Nueva Cultura*, sino que, desde el 31 de ese mes, también se encargó de codirigir con Max Aub el diario valenciano frentepopulista *Verdad* y, casi en paralelo, se hizo cargo de la citada presidencia de la unificadora AIADC valenciana y la Secretaría de la Escuela de San Carlos. Pero todavía

estaba llamado a asumir mayores responsabilidades a nivel nacional.

Efectivamente, con la guerra como fondo, a comienzos de septiembre de 1936 el socialista Largo Caballero formó un nuevo Gobierno, en el que puso al frente del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes (MIPBA) al militante del PCE Jesús Hernández, quien el 9 de septiembre nombró Director General de Bellas Artes al joven activista y prometedor cartelista valenciano Josep Renau (figura 3). A la DGBA competían, esencialmente, las funciones y secciones de "Archivos, Bibliotecas y Museos", "Fomento de las Bellas Artes", "Enseñanza Artística Superior, Media y Profesional" y "Tesoro Artístico" y era la primera ocasión en la que se ponía al frente a un joven artista vanguardista, con apenas veintinueve años; pero su gestión de la política artística y la propaganda, en aquellos tiempos bélicos necesitados de arrojo e ideas con impacto y efectividad, resultaría de una gran trascendencia.

La acción de Renau fomentó y partió, fundamentalmente, de la concentración de la gestión administrativa y decisoria en las tres capitales que sucesivamente tuvo la República: Madrid, Valencia y Barcelona, buscando también la proyección intencional principalmente en París, adonde realizó varios viajes. Acometió así una notable labor reorganizadora, centralizadora y subordinante de los servicios de su competencia; incluso, en otro marco, ejerció un paralelo e influyente papel creativo y teórico. Pero, sobre todo, Renau desplegó y desarrolló una gran actividad en dos grandes ámbitos de acción: el de la protección, fomento y difusión de nuestro patrimonio artístico-cultural y, ligado a ello y los requerimientos bélicos, el de la propaganda y el activismo socio-cultural.

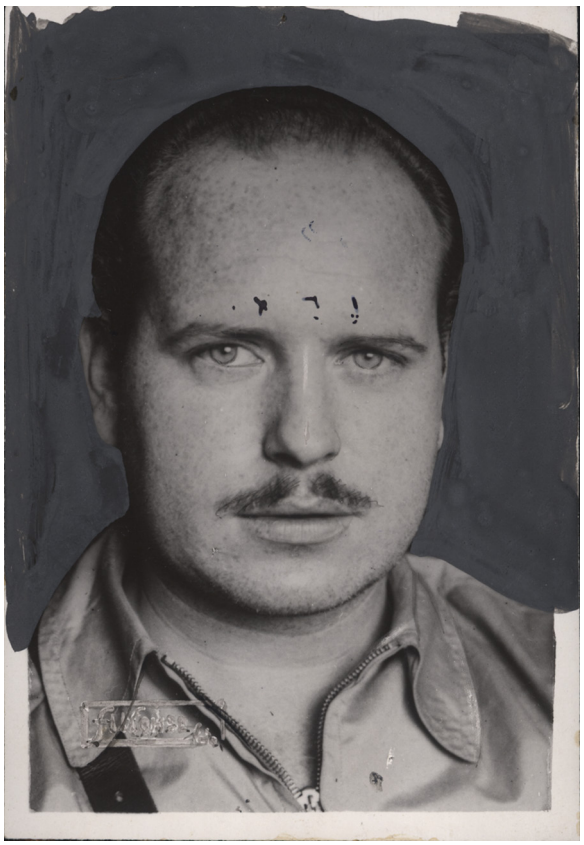

Figura 3. J. Renau nombrado director general de Bellas Artes (9-IX-1936). Foto de Alfonso. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares. Reproducido con autorización.

Es así como, en relación al primer ámbito, el valenciano se hizo muy presente en la defensa del patrimonio artístico a través de las reorganizaciones y el control de las Juntas de Incautación y Protección del Tesoro Artístico y otros órganos, logrando también hacer efectivas las evacuaciones –siguiendo el peregrinaje del Gobierno– de valiosas colecciones artísticas y bibliográficas de Madrid y otros lugares acosados: Museo del Prado, Biblioteca Nacional, Palacio de Liria, Monasterio de El Escorial, Tesoro de la Catedral de Toledo, Teruel, etc. Él mismo, posteriormente (Renau, 1942; 1947; 1980), otorgó gran significación a algunas actuaciones específicas en las que tuvo protagonismo, como la que llamó "misión artística en Toledo", o más generales, como la evacuación a Valencia y luego a Barcelona de las obras del Palacio de Liria, el Museo del Prado y otras grandes colecciones. Aunque también concedió gran importancia a ciertas intervenciones en el exterior, pues, por ejemplo, en 1937, aparte de su importante actuación propagandista y sus fotomontajes en el Pabellón de España en la Exposición Internacional de París, en esa misma capital ofreció, ante un selecto y atento grupo de museólogos y especialistas de la Organización Internacional de Museos (órgano vinculado a la Sociedad de Naciones), una importante y documentada conferencia sobre las labores y medidas emprendidas para la protección del patrimonio en la zona republicana (Renau, 1937c). Ello ayudó mucho al positivo replanteamiento internacional sobre el trabajo de este bando al respecto y revistió gran trascendencia. Incluso, cabe añadir a esta acción otras medidas tomadas bajo su responsabilidad, como fueron la protección de monumentos contra los bombardeos y la movilización y habilitación de depósitos en diferentes lugares para miles de creaciones; el fomento de concursos y exposiciones de arte; la realización de otras conferencias e informes con miras internacionales sobre la defensa del tesoro artístico; la conducción de visitas de técnicos extranjeros; la publicación de folletos, libros y álbumes; etc.

En relación al segundo ámbito de acción, tan a menudo ligado al anterior, la línea de propaganda y activismo socio-cultural pronto hizo aflorar medidas tan llamativas como la temprana sugerencia –hecha

efectiva en octubre de 1936– de nombrar a Picasso director del Museo del Prado; como la creación o renovación de instituciones canalizadoras de la acción (Ministerio de Propaganda, Archivo de Guerra, Patronatos de Turismo y Misiones Pedagógicas, etc.); como el especial papel de agente movilizador otorgado al cartel, las publicaciones y otros medios impresos y gráficos; como el impulso dado a los diseños propagandísticos en los espacios públicos; como la intencionada reactualización de mitos y obras (guerra de la Independencia, Goya, etc.); como la captación y colaboración de numerosos artistas e intelectuales del interior y el exterior (destacando el apoyo que consiguió de Picasso y otros artistas residentes en París en su viaje de diciembre de 1936); o como la proyección exterior con el Pabellón Español de París en 1937 y otras iniciativas de menor fortuna (por ejemplo, la malograda exhibición de grandes maestros del Museo del Prado en el Louvre). También, en paralelo, cabe recordar el impulso que dio a la realización y organización de grandes estructuras promocionales y eventos populares y culturales, en los cuales se recordó la labor de salvaguarda del patrimonio y otros logros y se empleó la creatividad popular (como las tribunas de propaganda, el desfile de la Fiesta del Niño, las Fallas antifascistas de 1937, el evocativo engalanamiento público, el II Congreso de Escritores Antifascistas, etc.); además de la estimulación y organización, con carga propagandista, de determinadas exposiciones (las colecciones salvadas de los duques de Alba, la estatua de Pasionaria, los grabados de la delegación mexicana, etc.).

Aparte de todo ello, Renau también desarrolló en estos momentos una obra teórica y creativa importante. En lo teórico, además de los trabajos colectivos –como su citada intervención ante la OIM–, podemos recordar la conferencia que dictó en diciembre de 1936 en la Universidad de Valencia, publicada en 1937 en *Nueva Cultura* y como libro –también por la editorial Nueva Cultura– con el título de *Función social del cartel publicitario* (Renau, 1937a, 1937b), donde ensalzó el valor del cartel político como agente movilizador y propuso seguir, en lo técnico, las innovaciones del cartel comercial y, en lo estético y humano, al realismo socialista y la herencia del realismo español (figura 4). En el mismo sentido, en 1937 también mantuvo en la revista *Hora de España* una importante polémica sobre el cartel, el artista y sus funciones con el pintor Ramón Gaya –favorable a la conservación, incluso en el contexto bélico, del humanismo y la emotividad del artista– en la que Renau (1937d) sentenció: "Ayer Goya, hoy John Heartfield".

Por otro lado, Renau cumplió un importante papel como creador y director de los fotomontajes murales del Pabellón Español de 1937, permaneciendo en París del 29 de mayo a fines de agosto para ocuparse de ello (Cabañas Bravo, 2007b: 167–215). Los concibió como un efectivo cañón de

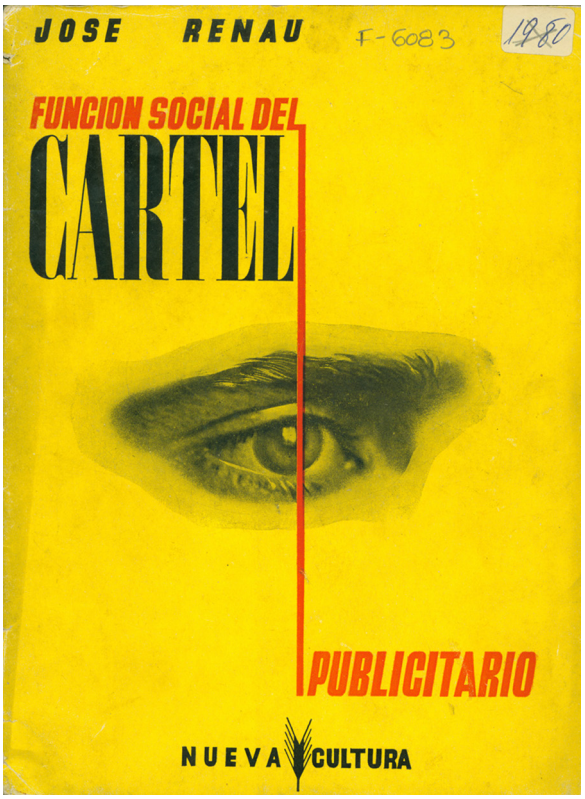

FIGURA 4. J. Renau: Cubierta del libro *Función social del cartel publicitario* (Nueva Cultura, Valencia, 1937). Centro Documental de la Memoria Histórica, Salamanca. Reproducido con autorización.

propaganda sobre la causa republicana y sus logros y los desarrolló mediante un sistema lecto-visual que vinculaba imágenes documentales, gráficas y texto. Paralelamente, el valenciano creó notables carteles, de una gran calidad y efectividad. Pocos de ellos parecen haber sido realizados durante su inicial instalación en Madrid (septiembre-noviembre de 1936), aunque cabe señalar algunos ejemplares que tenían por objeto, al igual que los folletos paralelos, resaltar y promover la actuación del Ministerio de Agricultura (también en manos del PCE con el ministro Vicente Uribe). Es el caso de los que llevan por leyenda *7 de Octubre: Una nueva era en el campo* (1936) o, en cuanto a concepción, que no edición, *Campesino, defiende con las armas al Gobierno que te dio la tierra* (1936). De entonces también parece ser el cartel *El fruto del trabajo del labrador es tan sagrado para todos como el salario que recibe el obrero*, que, como los anteriores, sirvió de cubierta al folleto del mismo título editado por dicho Ministerio. Los mismos orígenes parecen tener, en cuanto al lugar y momento de ejecución, otros de sus carteles exaltadores de asociaciones, celebraciones y consignas del PCE, como *19 Años de Unión Soviética y de lucha por la libertad y la paz mundial*

(1936), u otros relacionados con la evacuación de la población a Valencia, como el que clamaba *¡Pueblos de Levante!... ¡Facilitad su evacuación!, ¡Haced un hueco cariñoso!* (1936), y acaso también las primeras versiones en castellano (las hubo también en catalán y sobre el PSUC) del cartel con la llamada *Obreros, campesinos, soldados, intelectuales: Reforzad las filas del Partido Comunista* (1936); aunque debe recordarse –como en este último caso–, que los carteles y sus imágenes fueron reempleados a menudo y tuvieron diferentes versiones y ediciones.

La mayoría de los carteles de Renau, con todo, fueron realizados e impresos en Valencia, tras reinstalarse allí en noviembre de 1936 junto al Gobierno. Algunos, de gran difusión, anunciaron películas que incentivaban al compromiso y la militancia, como *Los marinos del Cronstad* o *El pueblo en Armas*, uno editado por el MIPBA y otro por Film Popular, pero ambos con el motivo de un puño avanzado en tensión e impresos en Gráficas Valencia en 1936. Otros carteles continuaron alentando desde la agitada capital levantina las insistentes consignas emanadas del PCE: *El Comisario, nervio de nuestro Ejército Popular* (1936); *Industria de Guerra: Potente palanca de la victoria* (1936) o *1808–1936: De nuevo por nuestra Independencia* (1937), en cuyas estimulantes imágenes continuaban reiterando el motivo de los antebrazos y las armas en primer plano. Con todo, a partir de noviembre de 1937, Renau se reubicó –de nuevo junto al itinerante Gobierno– en Barcelona. Allí siguió creando más carteles, como la versión catalana del que ahora pedía reforzar filas del PSUC o el evocativo cartel *11 febrero 1873: un anhelo; 14 abril 1831: una esperanza; 16 Febrero 1936: una victoria* (1938) (figura 5), realizado desde el PCE para conmemorar –aludiendo a varios hitos históricos– los dos años de la victoria electoral del Frente Popular en 1936.

Se trató, no obstante, de uno de los últimos carteles que Renau realizó durante el cargo, puesto que la reorganización ministerial de Juan Negrín a inicios de abril de 1938 supuso la salida de los comunistas del Ministerio de Instrucción Pública y la dimisión de Renau, aceptada el 22 de ese mes. Seguidamente fue nombrado, con el grado de comisario de batallón, director de Propaganda Gráfica del Comisariado General del Estado Mayor Central del Ejército Popular, en estrecho contacto con la Subsecretaría de Propaganda (la ágil *SubPro*) del Ministerio de Estado, presidida por el arquitecto comunista Manuel Sánchez Arcas y que acogió a muchos de los creadores de este signo político. Ello representó un relanzamiento de la creatividad de Renau aplicada a la propaganda de guerra y su ampliación a los más variados medios. Hasta finales de enero de 1939, el valenciano permaneció en este puesto en Barcelona y realizó numerosos trabajos para esa activa SubPro, tan ligada al PCE. De entre los primeros surgió, con el vínculo de la

Figura 5. J. Renau: *11 Febrero 1873: un anhelo; 14 Abril 1931: una esperanza; 16 Febrero 1936: una victoria*. 1938, Cartel, 98×67 cm. Centro Documental de la Memoria Histórica, Salamanca. Reproducido con autorización.

SubPro, la famosa serie de fotomontajes en blanco y negro *Los 13 puntos de Negrín* –también llamados *Los 13 puntos de la Victoria*–, serie con la que contribuyó notablemente a fijar la representación iconográfica de estos irrenunciables postulados de paz anunciados por el presidente el 30 de abril de 1938 y difundidos en carteles, folletos, revistas, etc. Pero esta serie del valenciano tenía una finalidad más, puesto que se pensó para ser presentada en el Pabellón Español de la Exposición Internacional de Nueva York (Renau, 1980: 15; Cabañas Bravo, 2007b: 218–224; Murga Castro, 2010: 228), que estaba previsto inaugurar en mayo de 1939 y con el que el Gobierno de Negrín quería reeditar el éxito del de París en 1937.

También diseñó el valenciano abundantes carteles y publicaciones para la SubPro, el Ejército Popular y el impulso de la combatividad. Abarcó esta actividad desde la cubierta de folletos con instrucciones militares, destinadas al soldado y a los mandos de dicho Ejército, a variados carteles editados por la SubPro, como *Por la independencia*

de España: Soldado estima como un tesoro tu arma o el logrado *Victoria: hoy más que nunca*, uno de los carteles más famosos del período, que también se difundió como tarjeta postal. No obstante, la paulatina escasez de materiales y medios, también hizo surgir como respuesta nuevas fórmulas de ejecución y difusión propagandística: pequeños carteles a dos tintas, tarjetas postales, diapositivas, etc. De este modo, a finales de 1938, Renau realizó para la SubPro un homogéneo grupo de pequeños carteles a dos tintas (roja y negra), de gran fuerza comunicativa, que pudiéramos llamar la serie de "alerta ante el espía" y que, salvo el de la consigna *Todos en pie de guerra*, resaltaban los sentidos de la vista y el oído para avisar del hostil acecho, como subrayan sus leyendas: *Mucho ojo camarada. Ayuda al gobierno a perseguir al espía ; El espía oye. Cuidado con lo que hablas* (figura 6) y *El espía ve. Cuidado con lo que haces...* Todos ellos, igualmente, fueron editados como tarjetas postales y fueron pasados a diapositivas, las cuales se proyectaban como mensajes dirigidos a la población en los cines republicanos durante los descansos.

ENTRE EL MURALISMO Y LA PUBLICIDAD. LA ETAPA DE EXILO EN MÉXICO (1939–1958)

Renau abandonó precipitadamente Barcelona a finales de enero de 1939 y, mientras se producía el triste desenlace de la guerra, cruzaba los Pirineos a principios de febrero rumbo al exilio. Permaneció

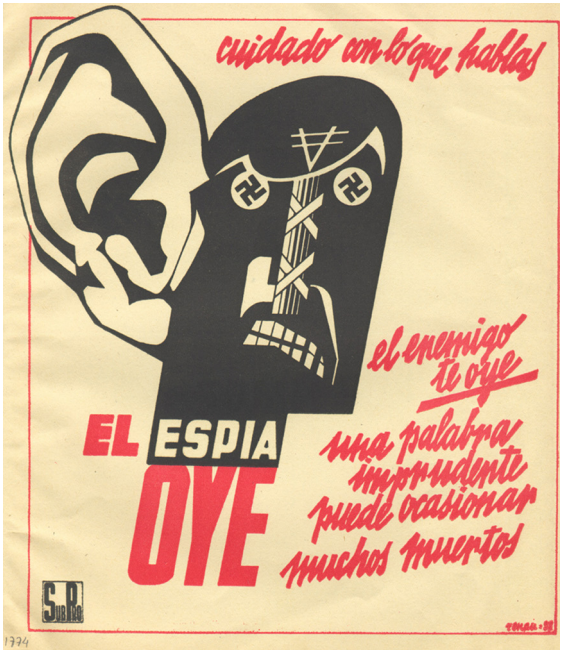

Figura 6. J. Renau: *El espía oye*. 1938, Cartel, 26,5×23,5 cm. Centro Documental de la Memoria Histórica, Salamanca. Reproducido con autorización.

casi un mes en el campo de concentración galo de Argelès-sur-Mer y, tras salir de allí con la ayuda providencial de la promotora artística Margaret Palmer (Renau, 1976: 7; Pérez Segura, 2007: 226; Renau, 2011: 541–543), se mantuvo en Toulouse tres meses con el apoyo económico de Picasso (Cabañas Bravo, 2007b: 235; 2008b: 21), hasta que se dirigió a México –gracias a la ilimitada oferta de acogida del presidente Lázaro Cárdenas a los republicanos– cuando entró a formar parte de una pionera expedición. Integraron ésta los intelectuales y creadores de la Junta de Cultura Española, creada en marzo en París –bajo los auspicios de las embajadas de España y México– y luego reformulada en el país azteca. Presidida por José Bergamín, componían la expedición unos quince miembros –entre ellos los creadores Rodríguez Luna, Miguel Prieto, Fernández Balbuena, Eduardo Ugarte, Rodolfo Halffter, Emilio Prados, etc.–, que, con sus familias (la de Renau incluía a su esposa, sus hijos, su suegra y sus cuñadas Rosa y Josefina), conformaron un grupo de casi cuarenta personas, que zarpó del puerto francés de Saint Nazaire el 6 de mayo de 1939 en el transatlántico holandés *Veendam* y, tras arribar a Nueva York el 17 de mayo, continuó su viaje en autobús hasta llegar a México diez días después (Renau, 1982b; Cabañas Bravo, 2009: 59–60).

Era la primera gran etapa de un exilio mucho más largo, al que llegaba Renau con 32 años y en el que recomenzaría su trabajo teniendo a su cargo una amplia familia acompañante. Sin embargo, no tardaría en aclimatarse, aprovechando incluso –ante las oportunidades laborales que ello abría– la ocasión de naturalizarse mexicano, ofrecida en 1940 a los exiliados por el Gobierno de Cárdenas. Así, el artista valenciano pronto logró acreditar sobradamente su saber y profesionalidad no solo en el terreno del cartel, el diseño gráfico y la publicidad, sino también en el del muralismo.

En efecto, a Renau se le abrieron dos primordiales direcciones laborales en México: por un lado, la pintura –de caballete y, sobre todo, mural– y, por otro y principalmente, el diseño gráfico de carteles, publicaciones y publicidad comercial general. La pintura de caballete, ciertamente, apenas empezó siendo una forma latente y terapéutica de expresión y liberación, sin ánimos comerciales ni de exhibición pública, que solo mantuvo durante su primera década en el país. Se plasmó en óleos de paisajes, de formas y de figuras, entre abstraídos y fantasmales, en los que combinó detalles naturalistas, ensoñados y abstractos con una técnica dinámica, envolvente y pastosa que resulta de gran interés. La pintura mural, que había sido –ante la invitación a colaborar mutuamente que le había hecho David Alfaro Siquerios en Valencia– uno de los principales motivos que le habían conducido a México, no tardó Renau en ponerla en práctica y tener mayor proyección. El brigadista y muralista mexicano, de

hecho, a mediados de julio de 1939 ya dio pruebas de su deseo de integrar a los artistas españoles en su mundo artístico, invitándoles a participar en el mural para la escalera del Sindicato de Electricistas titulado *Retrato de la burguesía*, para cuya realización Siqueiros conformó un equipo compuesto, además de él, por los mexicanos Antonio Puyol y Luis Arenal y los españoles Renau, Miguel Prieto y Rodríguez Luna, expedicionarios del *Veendam*. El Coronelazo lo planteaba (Alfaro Siqueiros, 1940) como un ensayo de pintura colectiva, que también suponía asumir una concepción político-social y combativa del arte y en la que el papel fundamental de Renau debía consistir en aportar ideas y soluciones derivadas de la técnica del fotomontaje. Así, pese a dominar la dirección e impronta de Siqueiros, al valenciano –que nos ha dejado un cumplido relato sobre su amistad con Siqueiros y su participación en el mural (Renau, 1976)– se debió la documentación fotográfica e icónica de las imágenes a proyectar, el recurso a la yuxtaposición de imágenes procedentes del fotomontaje, la iconografía constructivista del techo y el acabado general.

Por lo demás, aunque podría haber sido una buena oportunidad para que arraigara la colaboración entre españoles y mexicanos, cada grupo intentó imponer soluciones acordes con su formación e idiosincrasia y la experiencia resultó poco flexible. De hecho, Rodríguez Luna, Miguel Prieto y Puyol la abandonaron pronto, así como por razones diferentes, vinculadas al asesinato de Trotsky, también lo hicieron Siqueiros y Arenal; de manera que el mural lo hubieron de concluir Renau y su esposa Manuela Ballester (Cabañas Bravo, 2009: 66; Sánchez, 2009: 43–58). Tras acabarlo en el otoño de 1940, pese a todo, el valenciano planteó, para otras salas del mismo Sindicato de Electricistas, que ejecutaría entre diciembre y enero de 1941 un nuevo proyecto mural, titulado *La electrificación total de México acabará con la miseria del pueblo*, que no se realizó (Sánchez, 2009: 58–59), pero cuyos bocetos muestran las influencias constructivista y futurista que pesaban sobre él y que ya había plasmado en el mural colectivo finalizado.

La continuidad de la experiencia mural de Renau, en consecuencia, no llegó hasta 1944, y fue más tradicional. Ese año realizó el conjunto de paneles decorativos del Restaurante Lincoln de la capital azteca –propiedad del empresario mexicano de origen español Manuel Suárez–, los cuales surcó de dibujos sintéticos, colores simples y trazos lineales, que representaban varias escenas idílicas y paisajes de inspiración costumbrista y romántica, al gusto de la clientela. Luego no tardó en ejecutar su más significativa obra mural mexicana, casi desaparecida con su recinto en 2001. La inició en febrero de 1946, también por encargo de Manuel Suárez, y se trató de un gran mural (420×300 cm) para el Hotel Casino de la Selva en Cuernavaca, titulado *España hacia América* (García Cortés, 1975; Brihuega 2009: 26–28). Fue un trabajo amplio y lento, que le ocupó hasta 1950 y le requirió trasladarse a vivir allí con su familia. Temáticamente, el mural hacía un recorrido por la historia de España, desde sus inicios hasta el descubrimiento de América, que discurría en una escena continua de doble plano: el superior, presidido por una gran figura alegórica de la Hispanidad –con sus brazos extendidos y cercana a los grupos de gobernantes y navegantes con protagonismo más directo en la aventura–, y el inferior, que acogía recargadas gestas militares y culturales, con las que se desarrollaba la narración histórica. El conjunto, deudor y al mismo tiempo contestación a Diego Rivera en su mismo terreno, con todo, igualmente resultó acrítico y tópico, sublimando en demasía tanto a la aventura española como a sus protagonistas.

Renau también halló tiempo en esta etapa mexicana para la labor militante y la teorización y crítica artística (Cabañas Bravo, 2003: 652–653), dejando algunos de sus más significativos e ilustrativos aportes, que por lo general giraron en torno a la ideológica y comprometida defensa del realismo social y se posicionaron frente al surrealismo y la abstracción –o lo que él llamaba "arte evasionista"–, sobre todo en la prensa mexicana del exilo: *España Peregrina* (Renau, 1940), *Las Españas* (Renau, 1946), *Nuestro Tiempo* (Renau, 1949, 1950, 1951, 1952), *Boletín de Información de la UIE* (Renau, 1956–1957), etc. Sin embargo, como dijimos, la principal faceta profesional que desarrolló ahora el valenciano fue la de diseñador gráfico y publicista. Podríamos distinguir sobre ésta dos grandes períodos, correspondientes a lo realizado, por un lado, durante los años cuarenta y, por otro, durante los cincuenta que precedieron a su marcha de México. En ambos, con todo, la producción de carteles de cine nunca se interrumpió y siempre fue la fuente económica básica del sustento familiar en el país.

Nuestro artista valenciano, de hecho, prácticamente pudo reanudar los trabajos gráficos desde el inició de su llegada a México en 1939, gracias a su contratación por el impresor de origen español Santiago Galas, que tenía una imprenta dedicada a carteles, calendarios e impresos publicitarios. A comienzos de 1940, además, a través de sus contactos con el líder sindicalista Vicente Lombardo Toledano, secretario de la Confederación de Trabajadores de México, inició su colaboración con la editorial y revista *Futuro*, órgano de expresión de la Universidad Obrera de México y para la que, hasta 1946, diseñó alrededor de cuarenta cubiertas, semejantes a carteles políticos y con una iconografía muy similar. También en 1941 diseñó diversas cubiertas para la revista *Lux*, órgano del Sindicato Mexicano de Electricistas. Igualmente, fueron muchas las revistas y editoriales fundadas por los exiliados en las que colaboró con sus

ilustraciones; mientras diferentes premios en concursos de carteles nacionales e internacionales y encargos de campañas publicitarias (premios como los del United Hemisphere International del MoMA en 1942, la ONU en 1946, la Cámara Nacional de Electricidad en 1948, etc., o campañas como las del I Congreso de la Industria Eléctrica en 1946, del Seguro Social en 1947, etc.), progresivamente fueron acreditando al español como un reputado cartelista y publicista.

Desde mediados de la década de los cuarenta, no obstante, como vimos Renau se había centró mucho en el muralismo, aunque sin abandonar nunca el mundo del diseño gráfico. De hecho, tras terminar su trabajo en Cuernavaca, en 1950 fundó en la capital mexicana un taller familiar de diseño gráfico y publicitario, que llamará "Estudio Imagen-Publicidad Plástica", con el que inició una nueva etapa, que coincide con su máxima producción de carteles de cine. De allí salieron cientos de éstos, en los que, más que la creatividad, primaron las exigencias y directrices de las productoras y la clientela cinematográfica, que impusieron el resalte y claro reconocimiento en primer plano de los actores de moda. Ello obligó a Renau a la elaboración de carteles de cine con buena y atractiva técnica de reclamo, pero demasiado genéricos y encorsetados; resultando más creativos y experimentales los destinados a temas políticos, solidarios y publicitarios, que abundaron menos. Fue una etapa, en cualquier caso, de éxitos en el terreno comercial, ratificada por nuevos premios y adjudicación de campañas publicitarias, pero que no complació a Renau, quien consideró su taller familiar como un simple modo de subsistencia.

De esta suerte, acaso como liberación creativa, desde 1949 había iniciado una serie más personal y crítica de fotomontajes acerca del modo de vida norteamericano, la cual no concluiría hasta veintisiete años después, ya en la RDA. A esta amplia serie la tituló *The American Way of Life* (*AWL*) (figura 7) y, aunque fue objeto de exhibiciones y publicaciones parciales en Berlín (Renau, 1967), los 69 fotomontajes que acabaron constituyendo su ciclo no adquirieron su secuencia y presentación definitiva hasta su exposición en el Pabellón Español de la Bienal de Venecia de 1976 (Bozal y Llorens, 1976). Con todo, el ciclo (Renau, 1977a), que puede considerarse la obra magna del valenciano como fotomontador, no solo nació en México, sino que su autor realizó allí alrededor de sus dos terceras partes. Su punzante crítica contra los hábitos y modo de conducta norteamericano, posiblemente surgió allá como reacción a la presión maccartista, la persecución comunista y la intención del poderoso país vecino de exportar su forma de vida al mundo latinoamericano; aunque, en cualquier caso, con su amplificación también acabaría transformándose en un elocuente y transcendente documento creativo sobre los años de guerra fría.

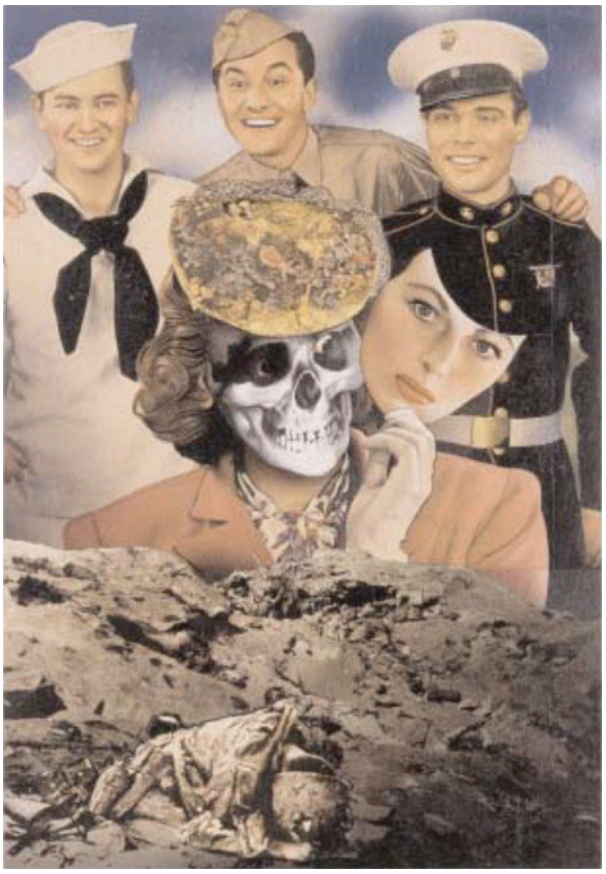

Figura 7. J. Renau: *Oh, this wonderful war…! II* (serie *The American Way of Life*, 34). 1957, Fotomontaje, Instituto Valenciano de Arte Moderno (FJR), Valencia.

DEL REALISMO SOCIALISTA Y EL OPTIMISMO TECNOLÓGICO AL REENCUENTRO CON ESPAÑA. LA ETAPA DE EXILIO EN LA RDA Y EL RETORNO (1958–1982)

Antes de que se iniciara el año 1958, ya habían cambiado las circunstancias de Renau en México. El trabajo de grafista publicitario le agobiaba sin satisfacerle; no encontraba posibilidades de publicación a *AWL*, que consideraba su mejor trabajo creativo de los últimos años; el clima político había variado –y había sufrido dos accidentes interpretados por él como atentados– y la mala relación con su esposa iba en aumento. Frente a ello, la RDA empezó a atraerle por las posibilidades de vivir y trabajar con estabilidad económica y publicar las creaciones que a él verdaderamente le importaban.

Había conseguido publicar en 1954 algunos fotomontajes de la serie *AWL* en la revista satírica *Eulenspiegel* de la RDA y, en el viaje que había realizado en el verano de 1957 a Moscú, para asistir al Congreso de la Paz, había conocido a Walter

Heynowski, director de la Deutscher Fernsehfunk de la RDA (la DFF o Televisión Alemana), quien le ofreció un contrato como dibujante de películas gráficas. Tras ello, en febrero de 1958 se marchó solo a Berlín oriental para emprender este cometido, y ya no retornaría nunca. La adaptación fue difícil, puesto que se adentraba en la ortodoxia del comunismo, el realismo socialista y las pugnas propagandísticas interalemanas de desacreditación. Tampoco conocía el idioma y, su marcha, había conllevado la división familiar (solo se reunirían con él en 1959 sus dos hijos menores y su esposa, de la cual acabó separándose en 1966). Sin embargo, el nuevo país ofrecía la ventaja de que el artista se convertía en un asalariado del Estado; lo que, en principio, por primera vez le daba la oportunidad a Renau de orientarse y dedicarse al tipo de arte que deseara.

En consecuencia, el valenciano abandonó casi por completo la producción de cubiertas de publicaciones y carteles publicitarios y se concentró en la realización de arte político, el cual principalmente volcó, en sucesivas etapas de trabajo, en películas de animación, fotomontajes y murales exteriores. Así, entre 1958 y 1961, su actividad primordial estuvo centrada en la elaboración de películas para la DFF, a la que aportó más de ocho cortometrajes de animación, dirigidos a la población con varias finalidades: adoctrinarle y convencerle sobre su sistema político, caso de *Politisches Poem* (Poema político) y *Die 10 Geboten* (Los diez mandamientos); inculcarle los fundamentos ideológicos del marxismo-leninismo, como en *Lenin Poem* (Poema de Lenin), o simplemente interpretarle la situación política internacional, como hizo en *Stürmische Zeit* (Época tormentosa).

Con todo, a finales de 1961 Renau discutió con Heynowski y se quedó sin trabajo en la DFF, lo que le condujo a centrarse más sobre el fotomontaje. Insistía en dedicarse a publicar su serie *AWL*, pero en la RDA interesaban más las relaciones interalemanas que sus análisis sobre el imperialismo norteamericano, por lo que su primer nuevo grupo de fotomontajes, realizado en Berlín entre 1962 y 1963, se dirigió contra el canciller Adenauer y el Gobierno de la República Federal Alemana (RFA). No obstante, a partir de 1963 y hasta 1966, se entregó más intensamente a sus fotomontajes sobre la forma de vida americana, de manera que en 1967 pudo publicar con la editorial Eulenspiegels de Berlín el libro *Fata Morgana USA* (Renau, 1967), que contenía una pequeña muestra de la serie y que, aunque toda la edición se exportó al extranjero, supuso un avance parcial de lo que sería la serie definitiva de *The American Way of Life* (Renau, 1977a), que, como dijimos, no sería presentada en su forma definitiva hasta 1976.

Por otra parte, en 1966 Renau retomó el tema de Alemania, abriendo la que sería su segunda gran serie de fotomontajes, que ahora tendría carácter fílmico. Primero llamó al ciclo *Der Deutsche Michel* (El buen Miguel) y luego *Über Deutschland* (Sobre Alemania), dotando a los fotomontajes –ejecutados en blanco y negro– de aspecto e intencionalidad de fotogramas de película. Llegó a realizar dos versiones, una de 24 y otra de 16 imágenes, esta última más acabada. Narraba la historia de Michel, tomado como estereotipo de un ciudadano germano-occidental medio e ingenuo, que se deja embaucar por los políticos neonazis de la RFA en dirección a un conflicto bélico. Fue, sin embargo, la última ocasión en la que abordó tales mensajes, puesto que, al compás de los tiempos y la distensión entre ambos países, Renau ya enfocó lo principal de sus siguientes fotomontajes –también de hondo contenido político y fuerte carga crítica– tanto hacia el imperialismo norteamericano como hacia la sociedad de consumo capitalista en general, además de los aplicados a ilustración o asuntos puntuales (figura 8), como la guerra de Vietnam o la dictadura de Pinochet. Por lo común, ahora eran fotomontajes en color y de carácter más individual (sin formar grandes ciclos o series), registrándose un buen número en el primer lustro de los setenta, en gran medida relacionados con su restablecimiento del contacto con la revista *Eulenspiegel*.

Por último, otra gran aportación de Renau en la RDA se concentró sobre la pintura mural, pese a que su quehacer creativo únicamente quedó absorbido por esta tarea entre 1967 y 1974. Pasó el valenciano, sin embargo, por una primera fase de aproximación, con varios proyectos que quedaron

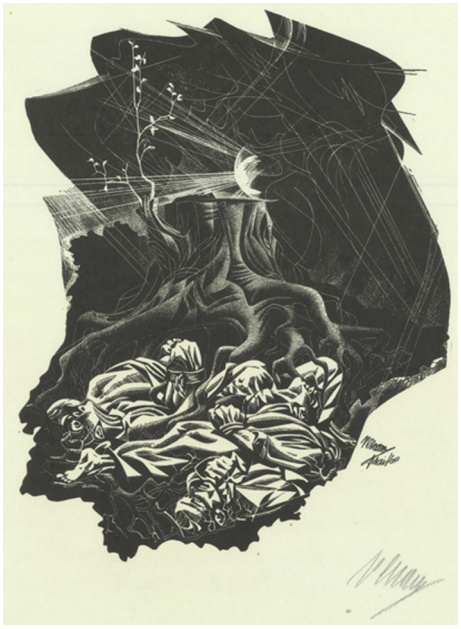

Figura 8. J. Renau: *Amad a las víctimas del franquismo*. 1962, Scratch y lápiz, 48 x 31,5 cm. Centro Documental de la Memoria Histórica, Salamanca. Reproducido con autorización.

en el tintero y la ejecución de algunos murales de pequeña envergadura. Entre los efectuados destaca el encargado en mayo de 1959 por la Oficina de Proyectos Industriales de Berlín, con destino al edificio de acceso al complejo de industrias electrónicas de Berlín-Adlershof. Elaboró para allí dos proyectos murales a ejecutar en cerámica: *La conquista del sol* y *Los elementos*; pero solo se aceptó el primero, que hacía un canto a la ciencia y a la tecnología comunistas, las cuales –mediante el dominio de las fuerzas energéticas de la naturaleza– darían a la clase trabajadora la oportunidad de emanciparse. El mural, con todo, acaso por su exceso de simbolismo y la poca claridad naturalista, al comienzo también había sido desestimado, aunque en 1970, a instancias de la Asesoría de Halle, Renau finalmente lo retomó y, con algunas modificaciones, se ejecutó en el Centro Energético de la plaza Thälman de Halle-Saale con el título de *El uso pacífico de la energía atómica*.

La costosa experiencia dejó en Renau pocos ánimos para enfrentarse con nuevos encargos gubernativos de efímera y propagandística pintura mural; pero sí se animó en el caso del panel de fachada *Mai Poem* (Poema de mayo), instalado en 1960, o en el del mural circular *Berlin Ausstellum*, de dieciocho paneles, que le fue encargado en 1961 con motivo del levantamiento del muro de Berlín. No obstante, no tardaría en entrar en una segunda etapa, ya plenamente consagrada a la elaboración de murales, la cual empezó a asomar con la ejecución en 1966 del panel mural *La conquista del cosmos*, efectuado para el Círculo de la Televisión de Berlín. Aunque esta reorientación, básicamente, la reinició en septiembre de 1967 con un encargo de la Asesoría de Halle-Neustadt, consistente en decorar con pinturas murales el Centro para la Formación de la Industria Cerámica de dicha ciudad. Para ejecutarlo, Renau conformó un equipo muralista dirigido por él, con el cual –tras diferentes rupturas y refundaciones– planteó un proyecto de cinco grandes murales cerámicos. Se rechazaron dos (*Geometría natural y geometría humana* y *Las fuerzas de la naturaleza*) y solo llegaron a plasmarse tres: *El dominio de la naturaleza por el hombre* (1969–1970), nuevamente basado en el optimismo tecnológico como fundamento del progreso; *Unidad de la clase trabajadora y fundación de la RDA* (1971–1972), lleno de símbolos y tópicos coronados por un gran retrato de Marx, y *La marcha de la juventud hacia el futuro* (1970–1974), dotado de un dinámico ritmo compositivo que encamina y dirige la acción, a la cual se subordinan los símbolos y mensajes.

Aquel encargo de los murales de Halle-Neustadt, en cualquier caso, no constituyeron una experiencia gratificante para Renau, que tuvo múltiples problemas con los colectivos que formó y con el estricto aparato burocrático y censor comunista. Con todo, tras el rechazo entre 1971 y 1974 de varios proyectos, en 1977 la Oficina de Artes de la ciudad de Erfurt le encargó un mural cerámico para el complejo cultural Stadt Moskau. Lo tituló *La Naturaleza, el Hombre y la Cultura* y, mediante los símbolos contenidos, Renau regresó en él al optimismo científico-tecnológico del hombre apoyado por la naturaleza y la cultura; si bien el mural, en buena parte, ya lo ejecutó su equipo de colaboradores, que lo concluyeron en 1983, convertido en obra póstuma del pintor valenciano.

Ya para entonces, no obstante, el crítico Renau, que hacia mediados de la década de los sesenta incluso había entrado en polémica colisión con sus colegas de partido, respecto al arte que debía orientar y admitir éste, declarándose adepto al realismo socialista (Renau, 1964, 1965; Díaz Sánchez, 2003: 675–685), hacía tiempo que se había adentrado en una nueva etapa. La etapa, en lo plástico, empezó a visibilizarse tras su dimisión en 1972 del Comité Central del PCE, pero sobre todo se haría clara a partir de 1975–1976, al contacto con España y su nueva situación socio-política. En ella, el valenciano no solo alejó su producción de la labor propagandística que hasta entonces había puesto al servicio de la militancia y del Estado, sino que fue despolitizando y haciendo menos comprometido su arte, en favor de una concepción del hecho artístico en el que primara su funcionalidad social.

En la España que había dejado Renau tras su marcha al exilio, prácticamente solo se habían sucedido sobre él los juicios de responsabilidades políticas y los grandes silencios; pero, a partir de la muerte de Franco en 1975 y la organización de la muestra *España. Vanguardia artística y realidad social, 1936–1976* –realizada con destino a la Bienal de Venecia de 1976 y en la que incluso se intentó reconstruir el mítico Pabellón Español de 1937 en París– (Bozal y Llorens, 1976), fue cambiando la situación. Los mismos organizadores de esta muestra buscaron la colaboración e inclusión del valenciano, lo cual también acabó propiciando su regreso al país. Algunos de los fotomontajes que realizó para esta Bienal, como la serie fotográfica en blanco y negro que dedicó al tema del desnudo femenino y su concordancia con la naturaleza –*Madre Tierra* (1975), *Naturaleza* (1975)–, reflejan bien el tipo de cambios que se estaba operando en su estética y su deseo de alejarse de las rigideces que habían prevalecido en la RDA. Por otro lado, su contacto con España le hizo observar el gran interés que, entre las nuevas generaciones, suscitaban su figura y actuación durante las etapas republicana y bélica; por lo que Renau (1976; 1977a; 1977b; 1978a; 1978b; 1980; 1981a; 1981b; 1982a; 1982b), ayudado por diferentes profesionales, amigos e instituciones, comenzó a reeditar, recopilar y narrar en diferentes textos y publicaciones muchos de sus escritos, creaciones y recuerdos de aquellos intensos momentos.

Mas, a pesar de sus múltiples y largas estancias en España entre 1976 y 1982, nunca alcanzó a

establecerse definitivamente en el país. El retorno le abrió una etapa, eso sí, muy fructífera y llena de reencuentros, proyectos, actuaciones y remembranzas. Durante ella, en lo plástico, casi hasta finales de la década continuó realizando primordialmente fotomontajes apolíticos que abordaban la condición femenina. Seguidamente realizó otro llamativo conjunto de fotomontajes que evocaban e ilustraban diferentes recuerdos y notables figuras de su anterior etapa española. Paralelamente, aparte de promover mediante exposiciones y retrospectivas el conocimiento de su propia obra (figura 9) y la recuperación de otros viejos colegas, Renau, que hacía tiempo que había dejado de efectuar carteles, retornó a su realización desde unos presupuestos más libres y vitales, en parte para satisfacer las muchas demandas que le generó la revalorización y nuevo prestigio alcanzado en España por la cartelística republicana y bélica.

Estas productivas actuaciones y creaciones, emprendidas en el entorno cultural de la transición española, con todo, llegaron abruptamente a su fin el 11 de octubre de 1982, fecha en la que, la agudización del cáncer de hígado que arrastraba, acabó con su vida durante un viaje a Berlín para tratarlo. Dejaba tras de sí, no obstante, además de un importantísimo legado artístico-cultural emparentado con el compromiso en unos lugares y momentos históricos muy significativos, una vitalísima y decisiva presencia a favor de la implicación, que lo condicionaron y que hoy nos corresponde estudiar con detalle, rigor y equidad para determinar su procedencia e influencia.

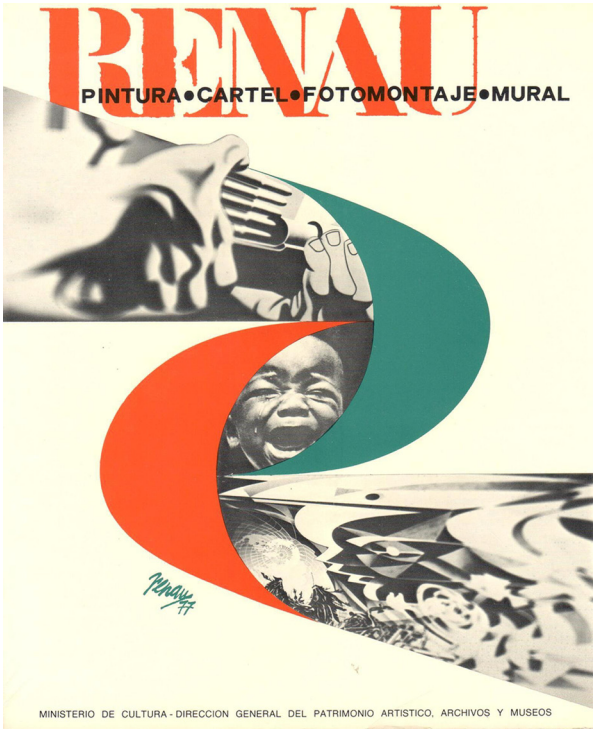

FIGURA 9. J. Renau: *Renau. Pintura-cartel-fotomontaje-mural*, 1977, Fotomontaje para cartel y cubierta del catálogo de la exposición. Reproducido con autorización.

El trayecto vital de Renau, ciertamente, le hizo extender su creatividad por escenarios muy diferentes de la Europa dividida y Latinoamérica y, en todos ellos, sintió la necesidad del compromiso, que casi siguió en él un ritmo contestatario paralelo al dominante acontecer internacional. Acaso, el alejamiento de lo oficial durante el período mexicano, como se ha sugerido (Schadl y Bénaud, 2012: 20), le dio más libertad intelectual y creativa, pero ni siquiera entonces quiso apartarse del compromiso, acrecentándolo de otra forma al marcharse a Alemania Oriental. Digamos, por tanto, que en este aspecto su trayecto fue un *in crescendo* dominado por diferentes tipos de compromiso, también reflejados en su creatividad. De modo que, según su principal procedencia, podemos distinguir en tal evolución la primera etapa española, de compromiso impulsivo y ardoroso; la etapa de México, de compromiso endógeno o interno; la etapa de la RDA, de compromiso exógeno o externo y, finalmente, coincidiendo con su alejamiento del PCE a partir de 1972, su trasformación en un compromiso funcional, adaptado a la circunstancia y necesidad social.

Es difícil fijar el lugar de la belleza y, consecuentemente, también lo es estar seguros de la belleza que se quiere o se ha de recuperar. Ciertos tipos de belleza, además, son algo más inciertos, contingentes o complejos, como el que hemos visto en el trayecto de Renau y que hemos llamado –reflejando ese tono– "belleza comprometida". Este tipo de belleza, que también es preciso rescatar, puede tener cabida tanto en el compromiso que refleja el artista, como en el que plasma en su obra, pero asimismo en ambos, puesto que en todos ellos puede residir lo bello, no sin conllevar también rechazos, que hacen más difíciles las recuperaciones. La historia y sus momentos de apreciación de unos u otros aspectos, en todo caso, tienen la palabra.

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo se ha financiado con fondos del proyecto *Tras la República: Redes y caminos de ida y vuelta en el arte español desde 1931* (Plan Nacional de I+D+i, ref. HAR2011-25864).

BIBLIOGRAFÍA

Aguilera Cerni, Vicente *et al.* (1982) "Trece testimonios sobre Josep Renau". *Cimal*, 17: 4–16.
Alfaro Siqueiros, David (1940) "Un ensayo de pintura colectiva". *Romance*, 4: 7.

Andrés Estellés, Vicent (1978) *Lletra al pintor valencià Josep Renau*. Eliseu Climent, Valencia.
Balaguer, Doro (1994) *Josep Renau, política y obra*. Germania Gràfiques, Alcira.
Bellón Pérez, Fernando (2008) *Josep Renau. La abrumadora responsabilidad del arte*. Institució Alfons el Magnànim-Diputación de Valencia, Valencia.
Bozal, Valeriano y Llorens, Tomás (editores), (1976) *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936–1976*, (cat. expo.). G. Gili, Barcelona.
Brihuega, Jaime (comisario), (2007), *Josep Renau (1907–1982). Comprimiso y cultura*, (cat. expo.). Universitat de València-SECC, Valencia.
Brihuega, Jaime (comisario), (2009), *Josep Renau (1907–1982). Comprimiso y cultura. Zum sobre el periodo mexicano*, (cat. expo.). SEACEX, Valencia.
Cabañas Bravo, Miguel (2003) "El arte español desde los críticos e historiadores del exilio republicano en México". En *El arte español fuera de España*, editado por Cabañas Bravo, M., CSIC, Madrid, pp. 645–673.
Cabañas Bravo, Miguel (2007a) "El recuerdo de Josep Renau y de su actuación ante el *Guernica*", *Laberintos*, 8–9: 205–235.
Cabañas Bravo, Miguel (2007b) *Josep Renau. Arte y propaganda en guerra*, (cat. expo.). Ministerio de Cultura, Madrid.
Cabañas Bravo, Miguel (2007c) "Josep Renau, Director General de Bellas Artes". En *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*, editado por Cabañas Bravo, M.; López-Yarto, A. y Rincón, W., CSIC, Madrid, pp. 369–367.
Cabañas Bravo, Miguel (2007d) "Josep Renau, más que un gran cartelista", *ABCD las Artes y las Letras*, 830: 42–43.
Cabañas Bravo, Miguel (2008a) "Josep Renau, un joven director general de Bellas Artes valenciano para los tiempos de guerra". En *València, capital cultural de la República (1936–1937)*, editado por Aznar, M., Barona, J. L. y Navarro, J., PUV-SECC, Valencia, pp. 377–408.
Cabañas Bravo, Miguel (2008b) "Picasso y su ayuda a los artistas españoles de los campos de concentración franceses". En *La Guerra Civil Española 1936–1939. Congreso Internacional*, editado por Juliá, S., SECC, Madrid, pp. 1–34.
Cabañas Bravo, Miguel (2009) "Los artistas españoles del éxodo y el llanto bajo el techo azteca", *Arbor*, 735: 57–74. http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2009.i735.265
Cabañas Bravo, Miguel (2010) "La labor de salvaguarda del patrimonio artístico-cultural de los Directores Generales de Bellas Artes Ricardo de Orueta y Josep Renau". En *Patrimonio, guerra civil y postguerra*, editado por Colorado, A., Universidad Complutense de Madrid, Madrid, pp. 31–49.
Cabañas Bravo, Miguel (2011) *Josep Renau*. Aneto, Zaragoza.
Díaz Sánchez, Julián (2003) "Una polémica (frustrada) de partido". En *El arte español fuera de España*, editado por Cabañas Bravo, M., CSIC, Madrid, pp. 675–685.
Forment, Albert (1995) *Vanguardia artística y compromiso político: vida y obra de Josep Renau*. Universitat de València, Valencia.
Forment, Albert (1997) *Josep Renau. Història d'un fotomuntador*. Editorial Afers, Valencia.
Forment, Albert *et al.* (2000) *Monogràfic Josep Renau (Fons de la Fundaciò Josep Renau)*. U. Politécnica, Valencia.
Forment, Albert (edición), (2003) *Josep Renau*, (catálogo razonado). IVAM, Valencia.
García, Manuel (coordinador), (1978) *Renau. Pintura, cartel, fotomontaje, mural*, (cat. expo.). Ministerio de Cultura, Madrid.
García, Manuel (1986) "Trayectoria mexicana de José Renau (1939–1958)". *Batlia*, 5: 65–75.
García, Manuel (comisario), (2006) *Josep Renau fotomontador*, (cat. expo.). Instituto Cervantes-IVAM, Madrid.
García, Manuel (comisario), (2009) *Nostàlgia de futur. Homenatge a Renau*, (cat. expo.). CCCR-CMCU/Centro del Carmen, Valencia.
García Cortés, Adrián (1975) *Los murales del Casino de la Selva*. M. Quesada Brandi, México.
Hormigón, Juan Antonio (1974) "José Renau, del fotomontaje al arte comunal". *Triunfo*, 619: 41–44. http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/61537/1/RTXXIX~N619~P41–44.pdf [consultado 09/noviembre/2013]
Jolly, Jennifer (2008) "Art of the Collective: David Alfaro Siqueiros, Josep Renau and Their Collaboration at the Mexican Electricians' Syndicate". *Oxford Art Journal*, 31: 129–151. http://dx.doi.org/10.1093/oxartj/kcn006
Murga Castro, Idoia (2010) "El Pabellón Español de 1939. Un proyecto frustrado para la exposición internacional de Nueva York". *Archivo Español de Arte*, 331: 213–234. http://archivoespañoldearte.revistas.csic.es/index.php/aea/article/viewArticle/433 [consultado 09/noviembre/2013]
Ortiz Monasterio, Pablo (edición), (1985) *Josep Renau: fotomontador*, (presentación J. Foncuberta). FCE, México.
Pérez Segura, Javier (2007) *La quiebra de lo moderno. Margaret Palmer y el arte español durante la guerra civil*. Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, Córdoba.
Renau, José/Josep (1932) "Fundamentaciones de la crisis actual del Arte". *Orto*, 1: 41–42.
Renau, José y Carreño, Francesc (1935) "Situación y horizontes de la plástica española. Carta de *Nueva Cultura* al escultor Alberto". *Nueva Cultura*, 2: 3–6.
Renau, José (1937a) "Función social del cartel publicitario" (I y II). *Nueva Cultura*, 2 : 6–9 y 3 : 6–11.
Renau, José (1937b) *Función social del cartel publicitario*, ("Introducción F. Carreño). Nueva Cultura, Valencia.
Renau, José (1937c) "L'Organisation de la Défense du Patrimonie Artistique et Hístorique Espagnol pendant la Guerre Civil". *Mouseion*, 39–40: 7–64.
Renau, José (1937d) "Contestación a Ramón Gaya". *Hora de España*, 2: 58–59.
Renau, José (1940) "Reflexiones sobre la crisis ideológica del arte". *España Peregrina*, 2, 1940: 70–74.
Renau, José (1942) "La defensa del tesoro artístico español durante la guerra". *Ars*, 1–3: s./p.
Renau, José (1946) "El pintor y la obra". *Las Españas*, 2, 1946: 12 y 16.
Renau, José (1947) "El arte entre llamas. Defensa del patrimonio artístico e histórico español contra la agresión franquista de 1936". *Las Españas*, 7: 22–23.
Renau, José (1949–1950) "Abstracción y realismo: comentarios sobre la ideología en las artes plásticas" (I) y (II). *Nuestro Tiempo*, 1 (1949): 35–42 y 4–5 (1950): 25–36.
Renau, José (1951) "Los comunistas españoles ante los monumentos de la tradición histórica". *Nuestro Tiempo*, 1 (2.ª época): 22–27.
Renau, José (1952) "Sobre la Bienal franquista". *Nuestro Tiempo*, 6 (2.ª época): 35–44.
Renau, José (como Juan Romaní) (1956–1957) "Panorama de la pintura española contemporánea. Esquema informativo y crítico a través de las Exposiciones Bienales" (I, II, II). *Boletín de Información. Unión de Intelectuales Españoles*, 1 (1956a): 23–32; 2 (1956b): 27–32; 3–4 (1957): 51–56.
Renau, José (1964–1965) "Auditur et altera pars: sobre la problemática actual de la pintura" (I) y (II). *Realidad*, 3 (1964): 70–117 y 5 (1965): 107–135.
Renau, José (1967) *Fata Morgana USA*. Eulenspiegel Verlag, Berlín.
Renau, José (1976) "Mi experiencia con Siqueiros". *Revista de Bellas Artes*, 25: 2–25.
Renau, José (1977a) *The American Way of Life. Fotomontajes: 1952–1966*. Gustavo Gili, Barcelona.
Renau, Josep (1977b) "Notas al margen de *Nueva Cultura*". En *Nueva Cultura.* (Introducción a la edición facsimilar), Topos Verlag AG, Vaduz, Liechtenstein, pp. xii–xxiv.
Renau, José (1978a) *Función social del cartel*. ("Prólogo" de V. Aguilera Cerni). Fernando Torres, Valencia.
Renau, Josep (1978b) *La batalla per una nova cultura*. Edición, introducción y notas de M. García. Eliseu Climent, Valencia.
Renau, Josep (1980) *Arte en peligro: 1936–39*. Ayuntamiento de Valencia, Valencia.
Renau, Josep (1981a) "Homenaje a John Heartfield". *Photovision*, 1: 11–16.
Renau, Josep (1981b) "Connotaciones testimoniales sobre el Guernica". En *Guernica-Legado Picasso* (cat. expo.),

editado por Martínez Novillo, A., Ministerio de Cultura, Madrid, pp. 8–22.
Renau, Josep (1982a): "Albures y cuitas con el 'Guernica' y su madre". *Cimal*, 13: 20–27.
Renau, Josep (1982b): "Exili". *L'Espill*, 15: 95–108.
Renau, Josep (1989) *Fata Morgana USA. The American Way of Life*, (cat. expo.). IVAM, Valencia.
Renau, Josep (2002) *Arte contra las élites.* Debate, Madrid.
Renau, Juan (2011) [1953] *Pasos y sombras. Autopsia*. Edición de Rosa Martínez Montón. Editorial Renacimiento, Sevilla.
Rosón, María (2007) "Fotomontajes del Pabellón Español de 1937. Vanguardia artística y misión política". *Goya*, 319–320: 281–289.
Ruipérez, María (1978) "Renau-Fontseré: Los carteles de la guerra civil" (entrevista). *Tiempo de Historia*, 49: 10–25.
Sánchez, César (2009) "Retrato de la burguesía, un mural colectivo". En *Josep Renau (1907–1982). Comprimiso y cultura. Zum sobre el periodo mexicano*, (cat. expo.) editado por Brihuega, J. (comisario), SEACEX, Valencia, pp. 42–59.
Schadl, Suzanne, y Bénaud, Claire-Lise (2012) "Josep Renau's Mexican exile: Political and Artistic Crossing". En *Migrations and Connections: Latin America and Europe in the Modern World*, editado por Grahan, P. M. SALALM, Nueva Orleans, pp. 13–22.
Thiele, Eva-Maria (1975) *José Renau*. VEG Verlag der Kunst, Dresde.