

Arturo Reque Meruvia, corresponsal gráfico de guerra. El dibujo como metáfora de lo real

Apuntes de la guerra. Nuestros hombres en las alambradas de Eibar (detalle), dibujo de Arturo Reque Meruvia.

FIGURAS REVISTA ACADÉMICA
DE INVESTIGACIÓN
ISSN 2683-2917
Vol. 5, núm. 2,
marzo - junio 2024
[https://doi.org/10.22201/
fesa.26832917e.2024.5.2](https://doi.org/10.22201/fesa.26832917e.2024.5.2)



Esta obra está bajo una licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual
4.0 Internacional

*Arturo Reque Meruvia, war graphic correspondent.
Drawing as a metaphor of reality*

<https://doi.org/10.22201/fesa.26832917e.2024.5.2.313>

Recibido: 24 de noviembre de 2023

Revisado: 28 de diciembre de 2023

Aceptado: 4 de enero de 2024

 **Javier Pérez Segura**

Universidad Complutense de Madrid. España

javipere@ucm.es

Resumen: La guerra civil española (1936-1939) creó un aluvión de imágenes, las cuales constituyen desde entonces uno de los mayores repositorios visuales de este género que existen en el mundo. Si bien aquéllas fueron de todo tipo, naturaleza y técnicas, principalmente se debieron a una legión de fotógrafos, fotomontadores y dibujantes, mientras que el volumen de óleos y esculturas alcanzó cifras mucho menores.

Al unir su intención de ser, al mismo tiempo, testimonio de lo real y transmisor de una fuerte carga ideológica, resulta incuestionable la importancia que el dibujo

llegó a asumir como medio privilegiado de creación de un universo que, desde el bando republicano o el sublevado, llenó miles de páginas de periódicos, revistas, folletos y carteles. Sin embargo, los códigos de construcción de la imagen que se emplearon muestran un abanico de opciones muy amplio, que van de la caricatura a la descripción naturalista o de los ecos del surrealismo (en forma y fondo, centrado en la exhibición impúdica de la violencia ejercida sobre el cuerpo humano) a la representación épica y de herencia clasicista. Este artículo presenta por primera vez de forma sistemática cuál y cómo fue la intensa producción de un artista latinoamericano que continúa siendo uno de los grandes desconocidos en todo ese relato: el boliviano Arturo Reque Meruvia (1906-1969).

A partir de una investigación centrada en el archivo militar de Ávila, en los fondos de la Biblioteca Nacional de España y en los del Museo ABC, se realiza un análisis de su destacada labor como dibujante de guerra en numerosas publicaciones periódicas, vinculadas en su mayoría a Falange. Reque Meruvia se convirtió así en uno de los artistas más notorios de esos años en el bando sublevado, y fue capaz de crear un estilo personal en el que supo combinar la descripción de escenarios y soldados con una dimensión más conceptual, incluso más metafórica, del conflicto que asoló a España a finales de los años treinta.

Palabras clave: Guerra civil española, arte, propaganda, dibujo, bando sublevado, Reque Meruvia.

—

Abstract: The Spanish Civil War (1936-1939) created a flood of images that established one of the largest visual depositories of this genre in the world. Although they were of all types, nature and techniques were mainly due to the legion of photographers, photomontage artists, and draftsmen while the volume of oil paintings and sculptures reached much lower figures.

By joining its intention of being at the same time, the testimony of reality and a transmitter of a strong ideological weight, it is unquestionable the importance of drawing as a privileged mean/s of creating a universe from a Republican or rebel faction standpoint that filled thousands of pages of newspapers, magazines, brochures, and posters. However, the image construction codes used show a wide range of options that go from a naturalistic description cartoon or a surrealist echo (in form and substance, focused on the brazen violence enforced over the human body) to epic representation and classist heritage. This article presents for the first time, in a systematic way, the intense production of a Latin American artist who continues to be a great unknown in this tale: the Bolivian Arturo Reque Meruvia (1906-1996).

Starting from a research process focused on Avila's military archives from the bottom of the National Library of Spain and the ABC Museum, an analysis is made of his outstanding work as a war draftsman in various newspaper publications, most of them linked to the Falange.

Reque Meruviase then became one of the most notorious artists of those years in the rebel faction and was capable of creating a personal style in which he knew how to combine the description of scenarios and soldiers with an even more conceptual and metaphorical dimension of the conflict that shattered Spain in the late thirties.

Keywords: Spanish civil war, art, advertisement, drawing, rebel faction, Reque Meruvia.

En suma, la obra del ilustre artista Kemer es un documento histórico de la heroica epopeya española, muy bien visto y captado, y completamente auténtico [...]
Anónimo, *ABC*, Madrid, 7 de mayo de 1939

La importancia estratégica del dibujo durante la guerra civil española ha sido bien estudiada en trabajos de amplio espectro. Se la entiende como culminación de un proceso de las relaciones entre arte y compromiso político que tuvo lugar durante el primer tercio del siglo xx (Madrigal 2002), aunque casi siempre se ha complementado con otras perspectivas: su aplicación a la técnica del cartelismo (Julián 1993), los dibujos realizados por niños en las colonias de refugiados (Brauner 1976; Geist y Carroll 2002) o el trabajo específico de determinados colectivos, como el de los dibujantes abiertamente antifascistas (Sarró 2005), entre otros.

Por supuesto, también se han escrito numerosos estudios de carácter monográfico sobre algunos de los dibujantes más destacados, como Luis Quintanilla (López Sobrado 2005), Luis Bagaría (Marcos 2004), Horacio Ferrer (Pérez Segura 2002; Pérez Segura 2008), Antonio Rodríguez Luna (García 2002), Arturo Souto (Seoane 1977) o Helios Gómez (Tjaden 1996), por citar sólo a algunos. Todos ellos, y muchos más, fueron artistas que defendían la legalidad republicana desde posturas tan distintas entre sí como el anarquismo, el socialismo o el comunismo..., pero también existe, si bien más exigua, una interesante bibliografía que ha analizado cómo fue la situación de los dibujantes en el bando sublevado y quiénes fueron algunos de sus protagonistas, sobre todo dos de ellos, Carlos Sáenz de Tejada (Arcediano y García

Díaz 1993) y Joaquín Valverde (Bonet 2010; Castillo 2010). Ambos dirigirían, en la inmediata postguerra, el monumental proyecto del primer franquismo, la *Historia de la Cruzada Española*, en el que el dibujo siguió manteniendo una relevancia más que notable. Compuesta por 36 volúmenes publicados entre 1939 y 1944, en ella también participaría el protagonista de este artículo, Arturo Reque Meruvia, cuya producción de guerra hasta la fecha sólo ha recibido un estudio científico que deba ser tenido en cuenta (Mendoza 2012), y al que obviamente haremos referencia en este artículo.

Conocemos algunos datos biográficos de Arturo Reque Meruvia. Nacido en la ciudad de Cochabamba, a finales de los años veinte forma parte de una expedición ciclista que atraviesa diversos países sudamericanos hasta llegar a Buenos Aires, donde ingresa en la Academia de Bellas Artes. En la capital argentina conoce a un personaje que será clave para su llegada a España. Se trata de Rafael Calleja, librero e hijo del editor Saturnino Calleja, con el que habla de arte, de cultura, y que le ofrece un primer encargo que, como recordaría el artista, fue el siguiente: “Le ofrezco ilustrar la carátula de mi nueva edición del Quijote. Presénteme una prueba en acuarela de la portada. Si me agrada, el trabajo es suyo” (Reque Cereijo 2020, 135).

Así debió ser porque desde entonces realizaría diversas portadas y viñetas interiores para volúmenes de dicha editorial –ésta será una fértil línea de investigación futura, sin duda–. También supuso una magnífica carta de recomendación para cuando llegara a Madrid, lo que tuvo lugar en 1930, momento en el que continuó sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando.

Respecto a su actividad expositiva en España durante esos primeros años treinta, sólo se mencionaba que en 1932 –aunque otras fuentes afirman que fue en 1931– (Reque Cereijo, 2020, 143) había inaugurado su primera exposición en Madrid, en el Círculo de Bellas Artes. En esta investigación hemos encontrado numerosos datos desconocidos hasta ahora, y que van a cambiar la idea que se tenía de su escasa presencia entonces en el panorama español de exposiciones. Así, en el XI Salón de Otoño (1931) presentó tres óleos, titulados *Carmina ante la fuente*, *Reflejos santiagueños* y *De la lejana Asturias*; meses más tarde, dos obras suyas fueron aceptadas en la Exposición Nacional de Bellas Artes, celebrada durante los meses de mayo y junio de 1932: un *panneau* formado por tres grabados (*Placidez*, *Vaquira* y *Sol y piedra*), y un aguafuerte titulado *Sentimiento indio*.

Pese a que empezaba a asentarse en Madrid, como dan a entender dichas actuaciones, en 1933 regresa a su Bolivia natal y se incorpora como corresponsal gráfico en el Ejército, toma apuntes de la guerra del Chaco entre su país y Paraguay. Son dibujos que luego se convertirán en grabados, acuarelas y óleos, y que expondrá en La Paz y,

en los años siguientes, en la Alpine Gallery, de Londres –con obras que le habían sido encargadas por el diario *Illustrated London News*, publicadas desde el 30 de junio de 1934–, en París y en Roma. Esos dibujos ya muestran con claridad una de las principales señas de identidad de su trabajo como corresponsal gráfico: la recreación vívida de acciones bélicas, que sitúan de forma dinámica a los combatientes en ambientes minuciosamente descritos. Como veremos más adelante, durante la guerra civil española la misma publicación inglesa, que había quedado muy satisfecha con esos dibujos, volvería a encargarle una serie de bocetos que continúan esa misma estrategia de representación visual.

Precisamente, durante 1934 regresa a España para finalizar su formación en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid, y consigue exponer tres grabados en el XIV Salón de Otoño (1934), dos de ellos realizados durante su experiencia como ilustrador en la guerra del Chaco, *Un observador en la trinchera* y *De noche en el Chaco*, y un tercero cuyo título desconocemos. Por último, en el Concurso Nacional de Grabados, Carteles y Banderines, celebrado en Madrid en marzo de 1936, también presenta un grabado, como sabemos por una breve nota publicada en el diario *ABC* el día 27 de ese mes. Apenas faltaban cuatro meses para que una parte del Ejército se sublevara frente al Gobierno republicano y diera comienzo la guerra civil española, que llevaría a Reque Meruvia a convertirse en uno de los dibujantes imprescindibles del bando rebelde.

Algunas coordenadas de su producción de guerra

En sus memorias, Reque Meruvia aportaba pocos datos sobre los momentos iniciales del conflicto. Sabemos que desde Madrid, donde vivía con su esposa y su hijo recién nacido, salen hacia Valencia para embarcar con destino al puerto de Marsella y, desde allí, llegar a París.

Una primera cuestión interesante es que, en aquel mismo texto, el artista marca distancias respecto a su posicionamiento político, y se justifica diciendo que no le habría importado dibujar esas escenas para quien pagara sus servicios. Así, podemos leer diversos párrafos en los que se esfuerza por marcar distancias ideológicas con sus clientes y en dar la impresión de que se trataba de un trabajo más, lo cual obviamente queda muy lejos de la realidad y de su posterior desempeño y compromiso con la España del primer franquismo, como sabemos:

Mi labor en este y en otros muchos frentes a los que fui enviado hasta el final de la guerra se limitó a hacer bocetos de la vida cotidiana de los combatientes, los escenarios de los combates y los resultados finales de los mismos (Reque Cereijo

2020, 197) [...] Como extranjero, no me decanté por ningún partido (198) [...] No me interesaba la política, al contrario que otros estudiantes, que se mostraban muy politizados (199) [...] Si hubiera regresado por Puigcerdá, quizás hubiera sido contratado por revistas o periódicos republicanos, y si lo hubiera hecho por Irún entonces por los nacionales, como fue el caso (203).

El 20 de febrero de 1937 regresa con su familia a España, por la frontera vascofrancesa, en efecto, y tuvo por destino la ciudad de San Sebastián, donde se encontraba su cuñado Paco, soldado del bando rebelde que había resultado herido en el frente de Somosierra, Madrid, y al que, tras su recuperación, se le había asignado a la capital vasca como asesor de noticias adjunto a la dirección de la revista de Falange titulada *Fotos. Semanario gráfico de reportajes*. Era dirigida por Manuel Fernández-Cuesta –protegido de Manuel Hedilla, sucesor de José Antonio Primo de Rivera–, quien conocía su calidad como dibujante al haber visto sus escenas en la revista gráfica inglesa *Illustrated London News* (Reque Cereijo 2020, 266). De hecho, *Fotos* acababa de nacer, porque su primer número salió a la calle el 25 de febrero, y en su formato más habitual de 32 páginas mostraría una imagen de la realidad de la guerra construida principalmente por acumulación de fotografías con breves pies descriptivos que comentaban su desarrollo.

Su labor para dicha revista supondrá el mejor escaparate posible, y le haría tan conocido que en paralelo sería llamado por publicaciones falangistas de todo tipo para ofrecer una imagen distinta del conflicto. Y este es el primer asunto importante que afecta a la naturaleza de sus dibujos. Si fueron tan apreciados se debió a su originalidad respecto a los demás artistas que ilustraban el conflicto, tanto entre los republicanos como entre los sublevados. Como afirma Bonet (2010, 8):

en el otro bando [se refiere al republicano] estaban las truculencias caricaturescas no menos tremendas a la hora de representar al bando franquista, de un Juan Antonio Morales, de un Francisco Mateos, un Miguel Prieto, un Ramón Puyol o un Rodríguez Luna, en sus respectivas obras gráficas, combinando surrealismo de resonancias por lo general vallecanas y sátira política.

Tampoco entre los artistas partidarios de la sublevación hubo nadie que captara la guerra de la manera en que lo hizo Reque Meruvia. Sin duda, el artista más prolífico y de mayor calidad técnica fue Carlos Sáenz de Tejada, pero como explican muy bien algunos especialistas, su mirada era muy distinta, estaba influida por referencias de la historia del arte y exhibía un tono épico muy acentuado y casi en exclusiva. En sus dibujos, “hay trasuntos de frescos del Quattrocento, de batallas medievales [...] que también enlazan con la tradición del paisaje arquitectónico renacentista y barroco” (Castillo 2010, 18), o “La nostalgia tiene además un componente

estilístico, ya que no faltan las imágenes que remiten al mundo del Ochocientos, y más concretamente a las litografías de Jenaro Pérez Villaamil y Francisco Javier Parcerisa” (Bonet 2010, 6).

Frente a esa recuperación simbólica del arte del pasado que proponen a menudo Sáenz de Tejada o Valverde en sus escenas de guerra –aunque a veces podríamos hablar de “cuadros de guerra”, incluso, por su parangón con la pintura–, Reque Meruvia proyecta una imagen mucho más directa, inmediata –de ahí la acumulación de términos como “documento histórico” o “completamente auténtico”, que nutren la cita inicial de este texto–, que, sin embargo, tampoco pretendía acercarse a la propuesta que estaba realizando entonces la fotografía.

De hecho, sus dibujos se van a ofrecer al lector no sólo como complemento a la misma sino como alternativa visual para una narratividad eficaz del conflicto. El artista lo confirma rotundamente cuando valoraba la revista *Fotos* en la que tantas decenas de dibujos hizo:

Eran fotografías frías, propias de las tomadas para ser expuestas por motivos propagandísticos. En ninguna de ellas se podía intuir el dolor, el sufrimiento, la tenacidad de los defensores. La devastación que enseñaban los muros derrumbados no eran más que mudos testimonios de lo allí ocurrido” (Reque Cereijo 2020, 273).

Esta afirmación refuerza la hipótesis, a diferencia de lo que opinan otros especialistas (Mendoza 2012, 162), de que sus dibujos no eran, diríamos, meras versiones a mano de lo que la cámara fotográfica podía ofrecer sino, por el contrario, un modo nuevo de construcción visual, en el que la composición y la relación entre figuras y fondo quieren establecer empatía con el lector.

Fernández-Cuesta buscaba añadir una impronta más emocional a algunas páginas de su publicación, como le dijo en una ocasión antes de que empezara a trabajar allí: “Sería algo nuevo en la revista: publicar semanalmente dibujos tuyos realizados en primera línea de fuego de las acciones de nuestro ejército” (Reque Cereijo 2020, 271). Esa producción, como sucedía en la zona rebelde, debería ser previamente aprobada por el Departamento de Prensa y Propaganda, situado en la ciudad de Burgos, cuyo responsable era Dionisio Ridruejo.

Faltaba un último obstáculo que superar y era el temor a que su familia política – que seguía viviendo en el Madrid republicano– sufriera represalias por la actividad que iba a empezar, para lo que fue el mismo Fernández-Cuesta quien le sugirió que firmara esos dibujos con el acrónimo de Kemer, formado por la última sílaba de su

primer apellido y la primera del segundo. Así lo hizo, aunque en ocasiones, él siguió firmando con su identidad real, sin que sepamos por qué elegía una opción u otra.

El estilo que hará que sus centenares de dibujos de guerra sean tan bien recibidos se basa casi siempre en una observación naturalista de los cuerpos, lo que le aleja tanto del expresionismo como de la deformación propia de la caricatura. Es cierto que a menudo añade un aire épico a los cuerpos de los soldados, reforzado por sus musculaturas exageradas, y que esto sí que le situaba en línea con lo que estaban realizando otros compañeros de profesión. Pero, en el fondo, lo que reflejan esos cuerpos heroicos es que dicha caracterización de los combatientes se había consagrado como lugar común en los estilos dominantes en ambas posiciones ideológicas, tanto la de derechas como la de izquierdas. De hecho, lo que sucedió con este asunto particular en España durante la guerra no viene sino a confirmar lo que estaba pasando en toda Europa desde comienzos de los años veinte: en la Unión Soviética, sobre todo tras el fallecimiento de Lenin y el progresivo control absoluto que ejercería Stalin, por un lado; y en la Italia de Mussolini y en la Alemania de Hitler, por otro. Como epítome de todo lo que estamos exponiendo se levantarían los pabellones soviético y alemán en la Exposición Internacional de las Artes y las Técnicas para la Vida Moderna, celebrada en París en 1937. Localizados de forma oportuna y simbólica uno frente al otro, cuando se comparan las esculturas y cuadros allí reunidos, apenas existe diferencia formal entre la representación de esos cuerpos heroicos. El grupo de *Obrero y campesina*, de Vera Mukhina, y el de los camaradas del partido nacional socialista, de Arno Breker, respiran un mismo aire, sin duda.

En este sentido, no podemos estar de acuerdo cuando se afirma lo siguiente sobre la naturaleza de los dibujos de guerra de Reque Meruvia:

Desde el punto de vista artístico, el autor suele emplear la alegoría y el idealismo cuando retrata a los soldados del bando nacional, verdaderos titanes de aspecto noble y acerado; si bien emplearía un estilo expresionista cuando muestre las crueldades del enemigo o incluso surrealista a veces, al reflejar el sufrimiento y la locura inducido en las checas republicanas (Mendoza, 162).

El primer encargo que le hizo Fernández-Cuesta, en el mes de marzo, fue especialmente simbólico: viajar a Toledo para retratar los escenarios de la destrucción que había sufrido el Alcázar durante el asedio del ejército republicano, que había tenido lugar entre los meses de julio y septiembre de 1936. Debemos entender que esos apuntes en Toledo convencieron plenamente no sólo al director de la revista *Fotos* sino también (y mucho más importante) a los responsables políticos y artísticos de las empresas editoriales de Falange.

Sin embargo, es en *Fotos* donde, como decimos, resulta más impresionante y variado su trabajo como dibujante de guerra. El primer esbozo suyo publicado se centra en el Frente del País Vasco. Se titula *Apuntes de la guerra. Nuestros hombres en las alambradas de Eibar* (núm 11, 8 de mayo de 1937) y presenta una sola escena en primer plano, en la que predomina la acción, con varias figuras de perfil y de espaldas, y un paisaje de casas en llamas al fondo. El último aparecerá casi dos años después, en febrero de 1939, con la guerra a punto de acabar, y muestra terribles escenas de tortura a partidarios de la sublevación, ejecutadas por miembros del Servicio de Información Militar en Barcelona. Entre ambas fechas, publicó 49 páginas completas, que a menudo estaban formadas por diversas escenas, lo que nos habla de una producción que supera ampliamente el centenar de dibujos sólo en dicha revista.

Con motivo de la inauguración de un local de exposiciones en Guipúzcoa, la Delegación Provincial de Prensa y Propaganda de Falange organizaría una muestra individual con algunos de los dibujos de Kemer que habían ido apareciendo en la revista *Fotos* bajo el título genérico de “Apuntes de la Gesta”. De él dice un artículo anónimo (núm. 50, 5 de febrero de 1938) que

ha plasmado con realidad perfecta –fruto de muchas horas vividas en el frente– los mas gloriosos hechos de armas de nuestro invicto Ejército, los lugares más destacados de la Epopeya Imperial y de todos aquellos instantes de lucha y de triunfo que la Falange –personificada en los bravos requetés y falangistas– vivió en el peligro constante de la vanguardia.

En ese mismo texto se comentaba que serían más de 200 dibujos a lápiz y a pluma, así como acuarelas y óleos, “de belleza insuperable y de auténtica emoción”, destacan dos aguafuertes titulados *¡Arriba España!* y *En España amanece*, que se supone que captaban con más fidelidad los objetivos que se proponían desde esa Delegación de Prensa y Propaganda:

La propaganda de nuestro glorioso Movimiento se ha de inspirar en normas científicas basadas en la psicología de las muchedumbres y en la realidad. Hay que formar la conciencia de las gentes que se han incorporado al resurgir de España con buena voluntad, con ciego instinto de conservación y patriotismo, pero que están necesitadas de una formación integral dentro de la más pura ortodoxia.

El artículo incluye una caricatura de Kemer firmada por R. Arrechea, de quien por desgracia no conocemos más datos, que constituye una de las pocas imágenes que han llegado de él durante esos años de guerra.

Unos meses más tarde, aparece otro artículo centrado monográficamente en su figura y en su obra (Palencia 1938). En esta ocasión aparece un retrato fotográfico del artista boliviano (véase figura 1), que acompaña a cuatro dibujos de gran tamaño, repletos de soldados en acción en primer término. El texto es muy extenso y ofrece abundantes datos desconocidos hasta ahora, por ejemplo, que se trataba de la cuarta exposición que había hecho Kemer desde 1937 o que hasta ese momento se cifraban en más de 300 los dibujos y acuarelas que había firmado tras el inicio de las hostilidades.

Figura 1 Alonso de Palencia, “KEMER, el pintor que vive la guerra con sus pinceles”



Fotos, San Sebastián, 94, 17 de diciembre de 1938.

Se detiene luego a apuntar algunos datos biográficos básicos; pero, sobre todo, a describir las que le parecían algunas de las mejores cualidades de su arte:

el pintor ha sabido coger de ellos [se refiere al falangista, al requeté, al soldado regular] no los rasgos superficiales sino los hondos. De aquí que el espectador de los dibujos de Kemer queda siempre herido por el dramatismo de lo que contempla [...] La obra de Kemer es fuerte como la vida del autor [...] Nunca ha estado en la guerra, pero allí, con él, tiene sus armas: los pinceles, y empieza a trabajar [...] el pintor tuvo que dejar los pinceles para coger el fusil y ser un soldado más. Cuando la victoria llegó, debajo de cada paso había un cadáver; después el artista reconstruyó en el papel la batalla. ¿Qué de extraño tendrá pues que ante los dibujos de Kemer a uno se le escape siempre la palabra realidad? Kemer es un pintor realista porque ha tenido el valor de copiar realidades calientes.

Cuando se analiza toda su producción para el semanario *Fotos*, resulta muy complicado establecer una serie de discursos transversales que se mantuvieran a lo largo del tiempo. Sin embargo, sí que podríamos destacar algunas claves visuales:

- Los protagonistas absolutos de sus escenas son los hombres. No hay casi ninguna mujer en ellos, ni siquiera como víctimas ni como trabajadoras en la retaguardia. De hecho, sólo hubo una excepción y tuvo lugar no en *Fotos*, sino en *Y. Revista para la mujer*, publicada precisamente por la Sección Femenina de Falange, de la que hablaremos a continuación.
- En ocasiones, se aprecia una denuncia de la destrucción del patrimonio por parte de las milicias y del ejército republicano. Así, los soldados rebeldes llegan a pueblos y ciudades que tienen en ruinas algunos de sus monumentos, como el Alcázar, la Plaza de Zocodover, en Toledo (núm. 33, 9 de octubre de 1937) o una torre mudéjar de Teruel (núm. 55, 12 de marzo de 1938). Esta misma intención se repetirá en dibujos para otros medios escritos, como en el núm. 2 de *Vértice*, de mayo de 1937 (con el campanario de San Andrés en Eibar), o en *Illustrated London News*, con dibujos del puente colgante de Portugalete (18 de septiembre de 1937), de las iglesias destruidas de Belchite y de Caspe (2 de abril de 1938) o de la Cámara Santa de Oviedo (11 de diciembre de 1938).
- Se puede apreciar un vivo interés por la tecnología de guerra que parece fascinarle, y que “refleja en su obra el novedoso armamento que procedente en su mayoría del extranjero va a emplearse en la guerra civil española: los bombarderos Savoia-Marchetti o los cazas Fiat CR-32 italianos, blindados como los Panzer I alemanes, piezas de artillería y antiaéreas de variado calibre y un sinfín de material” (Mendoza 2012, 168). En efecto, los cañones son los grandes protagonistas en el núm. 24 (7 de agosto de 1937) y lo mismo sucede con los tanques

blindados en los números 28 (4 de septiembre de 1937), 46 (8 de enero de 1938) y 77 (20 de agosto de 1938).

- En cuanto a los modos de presentación de las ilustraciones, existe un predominio de la multiplicidad de viñetas sobre la imagen unitaria. De esa manera, Kemer lograba transmitir la idea de simultaneidad y fragmentariedad (véase figura 2), como si todo aquello estuviera sucediendo al mismo tiempo, aunque no era así.

Figura 2 "Frente de Vizcaya"



Fotos, San Sebastián, 12, 15 de mayo de 1937.

En esto recuerda mucho, y no sería fruto de la casualidad, la estrategia visual que había triunfado en las revistas gráficas de los años treinta en todo el mundo, y que en España tenía magníficos ejemplos en diarios y semanarios como *Ahora* (1930-1939) o *Crónica* (1929-1938). Sin embargo, también opta en ocasiones por dedicar toda la página a una sola imagen, como en las que casi podríamos agrupar como una serie dentro de esos cientos de dibujos. Se titulan “Apuntes de la gesta”, términos que ya habían sido indicados en el artículo sobre su exposición individual en San Sebastián de febrero de 1938. En todas ellas se repite un mismo esquema, con casi una montaña de soldados que están a punto de entrar en combate. Se pueden consultar en los números 70 (2 de julio de 1938) (véase figura 3), 73 (23 de julio de 1938), 77 (20 de agosto de 1938) y 86 (22 de octubre de 1938).

Figura 3 “En las cumbres del valle de Bielsa”



Fotos, San Sebastián, 70, 2 de julio de 1938.

Para concluir, sorprende que algunos dibujos realizados en los últimos días de la guerra muestren una temática bastante distinta a las que había trabajado con anterioridad. Por una parte, se le envía a Madrid para que capte los paisajes de destrucción tras la batalla en los días previos a la victoria del Ejército de Franco. Son, de hecho, un reencuentro con el que había sido uno de sus escenarios más repetidos, el frente en Ciudad Universitaria, el Hospital Clínico y, no lejos de allí, Moncloa y Plaza de España. Por mencionar sólo algunos, los había representado en el núm. 26 (21 de agosto de 1937) y volvería a dedicarle su atención, casi un año y medio después, en el núm. 109 (1 de abril de 1939). Recordemos que la Ciudad Universitaria había tenido un especial valor estratégico para la Segunda República porque había representado el intento más ambicioso de impulsar la enseñanza superior en España, el acceso de las mujeres a la misma y que incluso en su arquitectura se estaban empezando a defender algunos presupuestos del Movimiento Moderno. El artista confirma en sus memorias la importancia de ese trabajo de comienzos del año 1939:

Desde las trincheras cavadas en la Ciudad Universitaria se podían distinguir las primeras casas de Madrid. Entre medias, se levantaban, como esqueletos desguazados, edificios de diversas Facultades milagrosamente en pie [...] Siguiendo instrucciones de Fernández-Cuesta [...] me dirigí a Madrid para hacer dibujos del frente en la Ciudad Universitaria. Comprendía la primicia que significaría para la revista de Fernández-Cuesta ilustrarla con mis dibujos. La gran repercusión que tendría y cuánto significaría para mí como artista (Reque Cereijo 2020, 299-300).

Por último, realiza para *Fotos* un par de dibujos que escapan totalmente a lo que había sido su producción previa. Quizás por el asunto tan truculento del que se trataba, las torturas a partidarios del bando nacional en las checas de Barcelona, decide dejar volar la imaginación casi por única vez:

Kemer llega a ejecutar obras de marcado carácter surrealista, plasmando un mundo onírico de pesadilla en el que el pavimento de ladrillo se convierte en laberinto, expresión del miedo y la angustia de la víctima, mientras que los colores forman, con daderos surgidos de la nada, extrañas composiciones (Mendoza 2012, 168).

La expansión de su arte más allá de *Fotos*

A las pocas semanas de que empezara a trabajar para aquel semanario, su calidad le hizo ser llamado por otras revistas publicadas por Falange. De inmediato, un grabado suyo aparece en el núm. 1 (abril de 1937) de la que será la revista de lujo más importante del bando sublevado y del primer franquismo, *Vértice*, dirigida en sus primeros dos años por el escritor Samuel Ros. Curiosamente, se trata de *Placidez*,

uno de los grabados que había presentado en la Exposición Nacional de Bellas Artes en 1932, al que nos hemos referido antes. En espera de que marchara al frente para vivir y dibujar la guerra en primera persona, se le ofrecía al público una muestra de su pericia técnica.

Al contrario de lo que haría en *Fotos*, ahora permitió que aparecieran sus apellidos reales, Reque Meruvia, en la descripción que acompañaba a esa imagen. Lo mismo sucede en el núm. 2 de esta misma publicación (mayo de 1937), aunque en este caso se trata de un dibujo a lápiz de tema bélico, *Eibar destruido*, con un pie de foto que refuerza la propaganda rebelde de que los bombardeos a las ciudades vascas eran provocados por las fuerzas republicanas y no por las sublevadas: “Como en Irún, como en Toledo, en Guernica, en Durango y tantas otras ciudades de la España mártir, la tea incendiaria del bolcheviquismo, avivado por el soplo frío de Asia, prendió también en Eibar”. La composición es muy unitaria y muestra un paisaje naturalista en ruinas por el que avanzan dos soldados, lo que permite al lector adentrarse en ese entorno destruido.

También en el núm. 3 (junio de 1937) se mantienen sus apellidos como firma de una escena que nada tiene qué ver con el conflicto; pero que, por su temática indigenista, permitía a los responsables literarios de la revista hacer desfilar el argumentario católico e imperialista sobre el que se justificó la guerra civil española. Se trata de un texto de contenidos claramente racistas, en el que se puede leer: “Y la luz de la Religión Verdadera desterró para siempre en el espíritu de los indios sombras de la paganía, los cultos fetichistas, que los ardían y confundían en la lujuria y el fuego del panteísmo” (1937). Obviamente, estamos ante un ejemplo muy claro de manipulación de la imagen, pues Reque Meruvia siempre defendió con orgullo sus orígenes y cultura bolivianos.

Para cerrar este episodio de su trabajo para *Vértice*, un mes más tarde (julio y agosto de 1937) ilustraría de nuevo sobre la guerra civil, con cuatro acuarelas que el presupuesto de una revista tan lujosa hizo posible que fueran reproducidas a todo color. Describen diversas batallas en el País Vasco, y son imágenes sencillas, nada recargadas, en las que el paisaje cobra más protagonismo que los soldados. Es sorprendente que no volviera a publicar allí hasta el núm. 16 (noviembre de 1938), en la que sería su última intervención, y donde aparece por primera vez con el seudónimo de Kemer. Se trata de una acuarela de tintes muy expresionistas, donde yace el cadáver de un soldado en primer término mientras al fondo avanzan tanques blindados que se recortan sobre un fondo de explosiones (véase figura 4).

Figura 4 Vértice



San Sebastián, 16, noviembre de 1938.

También fue colaborador de otra importante publicación del bando rebelde, *Y. Revista de la mujer nacional sindicalista*, cuyo primer número apareció el 1 de febrero de 1938 en San Sebastián, la ciudad donde se publicaban *Vértice* y *Fotos*, sin que hubiese ninguna casualidad en esa coincidencia. Fue impulsada por la Sección Femenina de Falange Española, creada por Pilar Primo de Rivera, hermana de José Antonio, el fundador de la Falange. De tirada mensual, con unas 50 páginas de una gran calidad en el diseño y en la producción, se trataba de una oferta complementaria a *Vértice*, destinada en este caso a las lectoras, lo que se traducía en muchas menos páginas dedicadas a noticias políticas y más a aquellos asuntos que se suponía que debían saber las mujeres del régimen que estaba a punto de instaurarse en España: labores domésticas, obras sociales, cuidados de belleza, moda y recetas de cocina.

La presencia de dibujos de Reque Meruvia, que firma Kemer, nos vuelve a sorprender porque en esta publicación no se le piden dibujos de guerra sino ilustraciones para dos textos literarios, en este caso cuentos breves.

En el núm. 7 (1 de septiembre de 1938) realiza dos dibujos al carboncillo, posteriormente coloreados, para el relato breve *El cuarto rojo*. Tienen un estilo más convencional, muy en la tradición de las novelas naturalistas del siglo XIX. En el núm. 8 (1 de octubre de 1938) hace dos viñetas para el cuento anónimo *Concha y Soledad. Mujeres de Falange*, sobre la labor de dos operadoras de teléfono en una centralita

de la provincia de Madrid. Son originalmente dos acuarelas que retratan la labor de cada una de ellas, entendida casi como una escena de género en tiempos de guerra, pero que en su composición o intención no aportan nada nuevo a lo que había hecho con anterioridad.

Otra publicación donde colaboró Kemer en repetidas ocasiones fue el semanario *La Ametralladora*, que había empezado, bajo el título de *La trinchera*, el 25 de enero de 1937, como un producto más de la Delegación de Estado de Prensa y Propaganda. Se trataba de una revista humorística repartida de forma gratuita a los combatientes, que recibió su impulso definitivo desde mayo de ese mismo año cuando asumió la dirección el periodista y dramaturgo Miguel Mihura. Este invitó a colaborar a otros humoristas gráficos como Tono o Enrique Herreros, y situó a Tomás Borrás como comisario de la revista, que fue editada en diversas ciudades, para acabar haciéndolo en San Sebastián, donde dejaría de publicarse el 21 de mayo de 1939, poco después del final de la guerra.

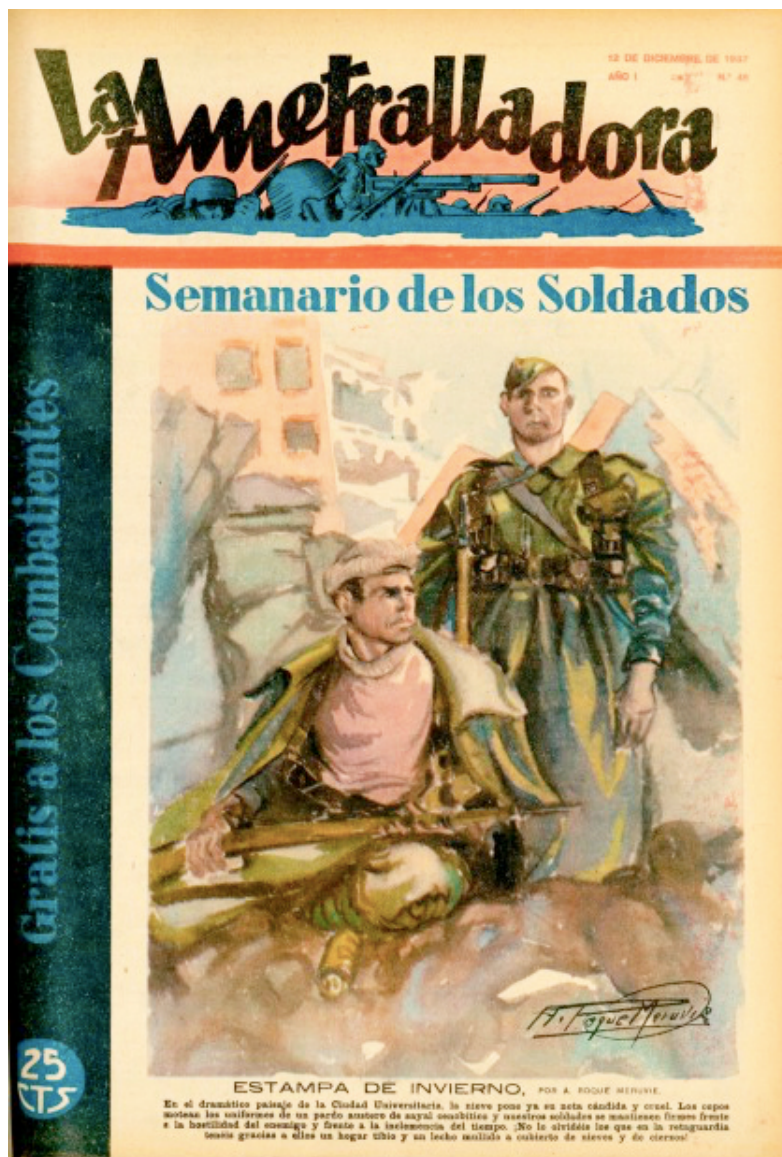
De nuevo, existen algunos factores comunes entre los responsables de esa revista y la invitación a participar a Reque Meruvia, como el hecho de que sus miembros procedían en su gran mayoría de Falange y de que se editó, al menos durante un tiempo, en San Sebastián.

La primera participación fue nada menos que una portada a todo color, la del núm. 46 (12 de diciembre de 1937). Se titula *Estampa de invierno* y muestra a un par de soldados en medio de una Ciudad Universitaria de Madrid totalmente reducida a escombros (véase figura 5). Firma de nuevo como Reque Meruvia y lleva el siguiente pie de imagen:

En el dramático paisaje de Ciudad Universitaria, la nieve posa ya su nota cándida y cruel. Los copos motean los uniformes de un pardo austero de sayal cenobítico y nuestros soldados se mantienen firmes frente a la hostilidad del enemigo y frente a la inclemencia del tiempo. ¡No lo olvidéis los que en la retaguardia tenéis gracias a ellos un lugar tibio y un lecho mullido a cubierto de nieves y de cierzos!

Una semana después (19 de diciembre de 1937) publica la contraportada, que será también en color, y que mantiene parecidos rasgos estilísticos. Se titula *Hamido en las trincheras* e introduce una atmósfera orientalista porque los soldados procedían del Norte de África: de hecho, el que está sentado lleva un turbante y el que permanece de pie tiene en su cabeza un fez rojo. Como detalle curioso, aunque sigue firmando como Reque Meruvia, en el pie de imagen aparece mal escrito su nombre: A. Roque Meruvie.

Figura 5 "Estampa de invierno"



La Ametralladora, San Sebastián, 43, 12 de diciembre de 1937.

La siguiente participación (núm. 53, 30 de enero de 1938) insistía en esta cuestión del orientalismo, en la que se defendía el orgullo de haber sido potencia colonial, con nostalgia por un remoto pasado imperial de España, al que ya sólo le quedaban algunas posesiones en el Sahara occidental. Es una serie de cuatro escenas que ilustran un cuento, *El romance de la bandera de Marruecos*, escrito por José María de Vega y con dedicatoria a Nemesio Fernández-Cuesta (hermano de Manuel, del que hemos hablado como director de la revista *Fotos*, y de Raimundo, que fue uno de los líderes de Falange) y en ellas se recrean espacios exóticos, dominados por palmeras y construcciones de adobe, en las que se muestra la armoniosa convivencia de tropas españolas y población civil marroquí.

El 6 de marzo de 1938 (núm. 58) dibuja otra viñeta para el interior de la revista, con un texto anónimo titulado “Estampas del frente monótono. ¡Voces de España!”. Es un dibujo a carboncillo donde cuatro soldados en distintas actitudes esperan, sobre un fondo de paisaje, la siguiente orden de batalla. Es una de las imágenes más estáticas de las que realizó y aparece firmada como “A. Kemer”.

Para el número del 4 de septiembre de 1938 se le reserva una página interior completa, con una escena donde los soldados musculosos cruzan las vigas de hierro de puentes volados por el ejército republicano. Es una composición impactante, en la que las diagonales que marcan esas vigas se cruzan en zigzag y que presenta dos puntos de vista. El primer grupo de tres soldados se sitúa a la altura de nuestros ojos mientras que un par de soldados del plano posterior son percibidos desde abajo, casi en contrapicada, lo que aumenta su impresión de monumentalidad. Por último, Kemer (porque así firma esta acuarela a color) apuesta por un escenario donde casi no hay espacio para respirar, con una línea de horizonte situada muy arriba.

Por el contrario, la portada del 11 de septiembre de 1938 podría actuar como continuidad argumental de la anterior. En esta ocasión son los soldados los que están construyendo nuevos puentes. De nuevo, típicos representantes del cuerpo heroico: musculosos, activos, vienen a constatar que una de las influencias de Kemer era el estilo de algunos pintores tardorrenacentistas y barrocos, en especial Miguel Ángel Buonarroti.

Para completar el registro de su participación en *La Ametralladora* también realizaría la contraportada del núm. 65 (24 de abril de 1938) y la portada del núm. 82 (21 de agosto de 1938), donde capta una escena de combate desde el interior de la trinchera.

Estas numerosísimas colaboraciones no sólo fueron destinadas a publicaciones españolas, también trabajó para la muy prestigiosa revista gráfica inglesa *Illustrated London News*, que ya unos años atrás había contratado sus servicios como corresponsal gráfico en la guerra del Chaco, como mencionamos al comienzo del artículo. Hemos localizado cuatro intervenciones. La más antigua, titulada “Por un artista español con Franco: escenas en Bilbao y Madrid” (18 de septiembre de 1937), se compone de tres dibujos a carboncillo que comparten un encuadre dominado por el plano general, donde las figuras quedan perfectamente integradas en el paisaje, natural o de trincheras.

La segunda (11 de diciembre de 1937) se llama “Guerra de trincheras en España: bloques de hormigón, minas y un puesto de observación”, recrea tres escenas del asedio de Oviedo, Asturias, y una del frente de Madrid. Como en el primer encargo que

se le había hecho, los cuatro dibujos son básicamente ambientales, se obvia captar momentos violentos del combate.

Hay que esperar unos meses para volver a encontrarle en alguna publicación en esta revista. El artículo se titula “La contraofensiva de Teruel: luchando en el valle de la Alfambra” (26 de febrero de 1938) y es nada menos que una página doble en la que, por primera vez, aparecen escenas de batalla de forma explícita. En concreto, son seis viñetas en las que reaparecen esos soldados de cuerpos exagerados, con armas en mano, que avanzan junto a tanques por los diversos parajes de ese valle.

El último trabajo firmado por Reque Meruvia se titula “Un artista con las fuerzas de Franco: el avance hacia el mar” (2 de abril de 1938). Los dibujos siguen la propuesta que había iniciado en el anterior, pero ahora cuentan el avance del ejército rebelde hacia el Mediterráneo, con la conquista de las localidades de Caspe y Belchite. Aunque, como hizo a menudo Reque Meruvia, en la parte inferior de los dibujos suele haber una breve descripción de lo que está dibujado, en esta ocasión la revista añade un texto adicional en el que confirma que se había convertido en un colaborador habitual: “Traemos aquí dibujos del señor A. F. Meruvia, cuya obra es ahora bien conocida por nuestros lectores, que describen escenas durante la misma operación”.

A modo de paréntesis, diremos que, pese a todo, fue una publicación que se había inclinado más por la propuesta de figuración elegante y sofisticada que estaba realizando Carlos Sáenz de Tejada, con el que –quizás a través de la agencia A. E. Johnson– trabajaron en muchas más ocasiones que con Reque Meruvia –de hecho, desde noviembre de 1931 habían publicado algunas ilustraciones suyas para novelas–. El primer dibujo de guerra de Sáenz de Tejada, quien ya había colaborado muchos años antes, en el número de Navidad de 1931, apareció el 13 de febrero de 1937 y el último lo hizo el 11 de diciembre de ese mismo año, cuando la mayoría de ellos estaban dedicados a batallas del Frente Norte (Bilbao y Santander), que estaban más cerca de su domicilio familiar, aunque también a las operaciones de Brunete, Huesca o Madrid.

Además, y como una información que refuerza la hipótesis de esta investigación, dicha revista semanal inglesa apostó con fuerza por mantener, frente al dominio de la fotografía, el estatus del dibujo para documentar la guerra civil española, porque además de los trabajos de Reque Meruvia y de Sáenz de Tejada, publicó abundantes testimonios gráficos de artistas ingleses que estaban en España. Entre ellos su propio dibujante, Bryan de Grineau (1883-1957), que estaba allí y tomaba apuntes desde agosto de 1936, con experiencia previa en la Primera Guerra Mundial y que después también dibujaría escenas de la Segunda Guerra Mundial; el renombrado muralista John Spencer Churchill (1909-1992), sobrino del primer ministro Winston

Churchill; o el francés Georges Scott (1873-1943), también muy experimentado en cubrir conflictos internacionales en el período de entreguerras, ya publicando sus dibujos desde los momentos finales del conflicto español. La mayoría de los dibujos de estos artistas están más cerca de la recreación de ambientes vacíos que de la presentación épica de diversas batallas, lo que les aleja tanto de la propuesta de Reque Meruvia como de la de Sáenz de Tejada. En todo caso, por la orientación política conservadora de *Illustrated London News*, todos ellos reflejaron la vida cotidiana o el conflicto desde el bando sublevado y cuando, en alguna ocasión, se hace desde suelo republicano, el tono de los textos que explican cada imagen es claramente contrario al bando de la legalidad vigente hasta entonces, como en el del 29 de agosto de 1936, titulado “La vida en Madrid durante la guerra civil. La capital dominada por los extremistas, la milicia obrera”, ilustrado por Bryan de Grineau.

Epílogo: su actividad durante la dictadura franquista

Nada más ser declarado el final de la guerra, Reque Meruvia es contratado para realizar dos portadas en el diario *ABC* (4 y 21 de abril de 1939), ambas captadas en el entorno del derruido Hospital Clínico de Madrid. Sin embargo, y a tenor de los fondos que conserva el Museo ABC, pudieron haber sido más: allí se conservan tres carboncillos sobre papel titulados *Auxilio Social en Madrid* (véase figura 6), *El Hogar del Combatiente en Madrid, año de la Victoria* y *Alcázar de Toledo, primer año triunfal*. Todos ellos fueron realizados en 1939 y sorprende que los dos primeros estuvieran dedicados a escenas de atención a heridos y a población civil, porque pertenecen a una temática casi inédita en los cientos de dibujos que había firmado en los dos años anteriores.

Unos días después volvemos a tener noticias de él, como esta investigación ha sacado a la luz. El 7 de mayo celebra una exposición individual de acuarelas, dibujos, plumillas y óleos en el Círculo Unión Mercantil, de Madrid, organizada por el Servicio Nacional de Propaganda y por Auxilio Social. Superaba con creces el centenar de obras, muchas de las cuales habían sido realizadas en los frentes del Norte, del Ebro y de Madrid, y también se incluían escenas de las torturas en las checas de Barcelona, de las que ya hemos hablado.

En las reseñas de la exposición se insiste en la supuesta condición de testimonios reales de lo representado, se obvia toda interpretación o traducción artística: “impresionan vivamente por el realismo con que son tratados los temas guerreros y, en especial, el tenebroso martirio rojo en las checas barcelonesas, interpretado con un crudo verismo” (Anónimo 1939).

La muestra fue clausurada el 24 de mayo –en un acto presidido por el teniente general Queipo de Llano, al que acompañaron otros generales españoles e italianos– y en la prensa se anunciaba que pronto iba a abandonar España con destino a Latinoamérica donde, en efecto, viviría en diversos países. En uno de ellos recibiría la noticia de que el 23 de julio de 1940 el General Franco le había concedido el título de Caballero de la Orden de Isabel la Católica, la condecoración más alta que se concede a la población civil en España.

Figura 6 Auxilio Social en Madrid, 1939.



Grafito sobre papel, 327 x 221 mm. Madrid. Colecciones Museo ABC.

Tres años después vuelve a participar en una de las mayores empresas propagandísticas del franquismo, la *Historia de la Cruzada Española*, cuya dirección artística corrió a cargo de Carlos Sáenz de Tejada y Joaquín Valverde. En el tomo 30, publicado en 1943, aparece una serie extensa de sus dibujos, muy centrados casi todos en diversas escenas de batalla en el Norte de España. Se titulan *Villarreal, el día de la Liberación*; *Entrada a Valmaseda de las tropas nacionales*; *En el sector de Loma de Canto*

frente al monte Naranco; Ruinas del barrio de San Roque; Detalle del puente giratorio de Bilbao; Durango, pórtico de Santa María; Restos del puente colgante de Portugalete; Plaza del Ferial, de Guernica, e imponente visión del pueblo destruido; Volados los puentes de Bilbao, el público utiliza las barcas para pasar de un lado a otro de la ciudad y La ermita de San Roque, en el Pico de la Nevera.

Sin embargo, en el tomo 31, que apareció también en 1943, la mayoría de los dibujos describen diversos lugares de Madrid, sobre todo en Ciudad Universitaria, como la Casa de Velázquez, la Residencia Fernández del Amo, Moncloa, el Parque del Oeste, Plaza de España, Carabanchel o el Hospital Clínico, donde curiosamente se reutiliza un dibujo que años antes había sido portada del diario ABC. Finalmente, en el tomo 32 se publican sus últimos dibujos, que describen las ruinas de Teruel, Huesca y Belchite, destruidas en batallas destacadas del Frente del Ebro.

En resumen, en esta *Historia de la Cruzada española* aparecieron un total de 43 dibujos de Reque Meruvia, agrupados casi todos en esquemas de mosaico, donde se presentan cuatro, seis y hasta siete escenas en una misma página. Y en ellos, tal y como había sucedido a menudo, existe un predominio de los paisajes desolados por la destrucción bélica que deja en un segundo plano a las figuras.

En 1946 regresa a España, donde realizará algunas decoraciones murales, como en el ábside de la iglesia de San Francisco de Asís o en la parte delantera de la iglesia de San Juan de la Cruz, ambas en Madrid. Otras se quedarían sólo en proyecto, como el titulado *Cruzados del s. xx*, que iba a estar destinado a los laterales de la nave principal de la basílica del Valle de los Caídos, pero que finalmente fue rechazado por el dictador al considerarlos, al parecer, demasiado realistas, aunque sólo nos parece así el propio retrato del dictador, ya que el resto de figuras son arquetipos, alegorías y símbolos. Donado por la familia, en la actualidad se encuentra en el Archivo Histórico Militar de Ávila, donde se conserva también el mayor conjunto de obra original (dibujos, acuarelas, óleos) que realizó el artista boliviano durante la guerra civil española.

Conclusiones

La producción de dibujos, grabados y acuarelas de temática guerracivilista que firmó el boliviano Arturo Reque Meruvia, Kemer, constituye uno de los testimonios más sobresalientes de la importancia que tuvo la imagen artística en el bando sublevado. Este hecho es mucho más relevante porque desde las autoridades de Prensa y Propaganda se optó en general por la fotografía documental como medio visual más eficaz, por lo que hasta ahora no se había prestado demasiada atención

a la labor de dibujantes y pintores como él, Carlos Sáenz de Tejada, Teodoro Delgado o Joaquín Valverde.

El éxito de Reque Meruvia se debió a que fue capaz de crear un estilo personal, fácilmente reconocible, y que estaba basado en la descripción de dinámicas escenas de combate, donde los soldados están perfectamente integrados en el paisaje. A diferencia de sus colegas españoles, en general muy influidos por la tradición pictórica de los siglos anteriores, sobre todo del Barroco, Reque Meruvia propuso un tipo de imagen novedosa, que conseguía transmitir al espectador el efecto instantáneo de la fotografía pero, además, añadirle una carga emocional que interesó a los responsables de la Falange, el partido político que tanto le promocionó en esos años.

Además, su actividad fue muy intensa y continuada en el tiempo. Esta investigación ha recuperado una abundante producción destinada no sólo a la revista *Fotos*, sino a varias cabeceras falangistas especializadas, como la revista de lujo por excelencia en el bando rebelde, *Vértice*; la destinada a las lectoras, *Y. Revista para la mujer*; y la de contenidos humorísticos, *La ametralladora*. En el plano internacional, también queremos destacar la proyección que tuvo su arte en *Illustrated London News*, desde donde contó la guerra civil española como si fuera un conjunto de vistas, de paisajes en ruinas, huyendo de tentaciones expresionistas o truculentas, como era habitual. —

Referencias

- Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S. 1937-1946. *Vértice*. <https://ceclmdigital.uclm.es/details.vm?q=parent%3A0001780331&lang=es&view=prensa&s=9>
- Anónimo. 1938. "F.E.T. de las J.O.N.S, delegación de prensa y propaganda de Guipúzcoa. Exposición Kemer." *Fotos* no. 50 (5 de febrero): 8-9.
- Anónimo. 1939. "Exposición Kemer." *ABC*, 11 de mayo, 1939, 11.
- Antón, Manuel. 2021. "El imaginario gráfico desechable en la "zona republicana" durante la guerra civil (1936-1939)." Tesis de doctorado. Universidad Complutense de Madrid.
- Antón, Manuel. 2015. "La existencia ruinoso: Realidad urbana en el imaginario gráfico de la guerra civil española (1936-1939)." En *Artes plásticas y ciudad*, Miguel Ángel Chaves Martín director, 47-54. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Arcediano, Santiago y José Antonio García Díaz. 1993. *Carlos Sáenz de Tejada*. Vitoria: Fundación Caja de Ahorros de Vitoria y Álava.
- Ascunce, José Ángel. 1999. *San Sebastián, capital cultural (1936-1940)*. San Sebastián: Michelena.
- Biblioteca Nacional. 2006. *A pesar de todo dibujan... La Guerra Civil contada por los niños* (catálogo de la exposición). Madrid: Biblioteca Nacional.
- Bonet, Eugeni, Miguel Sarró, Javier Pérez Segura, Cristina Cuevas-Wolf, María Gough, Jordana Mendelson, Miriam Basilio, Sally Stein, Jeffrey Schnapp, José Ángel Ascunce Arrieta y Jorge Blasco Gallardo. 2008. *Revistas, modernidad y guerra*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Bonet, Juan Manuel. 2010. "Divagaciones sobre dos ilustradores." En *Dos miradas, una visión. Los dibujos de guerra de Carlos Sáenz de Tejada y Joaquín Valverde*, 3-10. Madrid: Galería José de la Mano.

- Brauner, Alfred y Françoise Brauner. 1976. *Dessins d'enfants de la guerre d'Espagne*. Saint-Mandé: Groupement de recherches pratiques pour l'enfance.
- Carabias, Mónica. 2010. *Mujeres modernas de Falange, 1938-1940*. ("Y, revista para la mujer"). Córdoba: Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí.
- Castillo, Fernando. 2010. "Dos miradas, una visión. Los dibujos de guerra de Carlos Sáenz de Tejada y Joaquín Valverde." En *Dos miradas, una visión. Los dibujos de guerra de Carlos Sáenz de Tejada y Joaquín Valverde*, 12-22. Madrid: Galería José de la Mano.
- Escudero, Inés. 2022. "Las artes plásticas durante la guerra civil española." Tesis de doctorado. Universidad de Zaragoza.
- Escudero Gruber, Inés. 2014. "La España infecta: lo grotesco en los álbumes de guerra y los dibujos republicanos." En *El recurso a lo simbólico. Reflexiones sobre el gusto II*, Concha Lomba y Juan Carlos Lozano editores, 367-379. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- Espinosa, Francisco Javier. 2022. "La propaganda en los dos bandos durante la guerra civil española: los casos de ABC Sevilla y ABC Madrid (1936-1939)." Tesis de doctorado. España: Universidad del País Vasco.
- Gamonal, Miguel Ángel. 1985-1986. "Sobre la obra de guerra de Arturo Souto." *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, no. XVII: 131-144.
- García, Isabel. 2002. "Rodríguez Luna, un arte de compromiso social y político." En *Entre la guerra y el exilio. Dibujos de Rodríguez Luna y Horacio Ferrer*, 45-67. Casablanca: Instituto Cervantes.
- Geist, Anthony y Peter Carroll. 2002. *They still draw pictures. Children's art in Wartime. From the Spanish Civil War to Kosovo*. Urbana: University of Illinois Press.
- López Sobrado, Esther. 2005. *Luis Quintanilla (1893-1978). Estampas y dibujos en el legado de Paul Quintanilla* (catálogo de la exposición). Santander: Universidad de Cantabria.
- Madrigal, Arturo. 2002. *Arte y compromiso en España 1917-1936*. Madrid: Fundación de Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo.
- Marcos Villalón, Emilio. 2004. *Luis Bagaría. Entre el arte y la política*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Mendoza Yusta, Rafael. 2012. "Arte y propaganda en la Guerra Civil. Las láminas de Kemer." *Arte, Arqueología e Historia*, no. 19: 161-169.
- Montero Curiel, Pilar. 2021. "Unidades fraseológicas y humor antirrepublicano en la revista *Fotos* (1937-1963)." *Estudios de lingüística del español* 43: 167-182. <https://doi.org/10.36950/elies.2021.43.8435>
- Palencia, Alonso de. 1938. "Kemer, el pintor que vive la guerra con sus pinceles." *Fotos*, no. 94, 17 de diciembre.
- Pérez Segura, Javier. 2008. *Horacio Ferrer y los nuevos realismos*, Segovia: Caja Segovia. Obra Social y Cultural.
- Pérez Segura, Javier. 2002. "Realidad y realismo en la obra de Horacio Ferrer." En *Entre la guerra y el exilio. Dibujos de Rodríguez Luna y Horacio Ferrer*, 27-43. Casablanca: Instituto Cervantes.
- Porta Martínez, Pablo. 1985. *1937 Castela e Souto en Valencia*. A Coruña: Ediciós do Castro.
- Reque Cereijo, Arturo. 2020. *Hablaré de mí (Imaynalla Nogamanta Parla)*. Málaga: Algorfa.
- Rotary Club Benahavís. 1996. *Arturo Reque Meruvia: óleos, acuarelas, aguafuertes... desde la primera línea de su arte* (catálogo de la exposición). Málaga: Rotary Club Benahavís.
- Sanz Hernando, Clara. 2019. "Apología del fascismo en la capital de la cruzada: "Diario de Burgos" y "El castellano" al servicio de la causa de Franco." *Estudios sobre el mensaje periodístico* 25 (1): 511-527. <https://doi.org/10.5209/ESMP.63743>
- Sarró, Miguel. 2005. *Pinturas de guerra. Dibujantes antifascistas en la guerra civil española*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Souto, Arturo. 1977. *Arturo Souto e os dibuxos de guerra*, prólogo de Luis Seoane. A Coruña: Ediciós do Castro.
- Sevillano, Francisco. 1998. "Propaganda y medios de comunicación en el franquismo (1936-1951)." Tesis de doctorado. Universidad de Alicante.
- Tjaden, Ursula. 1996. *Helios Gómez: artista de la corbata roja*. Bilbao: Txalaparta.