

LA TRACA



CÓMICS Y GUERRA

EL GENERALISIMO. - ¡Ay!
Cuando veo de cerca
ciertas cosas, ¡cómo
me acuerdo de Marrue-
cos!

HACER
MEMORIA

20
cents.

Hacer Memoria es una colección de guías prácticas orientadas a personas de edad adolescente, promovida por la Secretaría de Estado de Memoria Democrática (SEMD) y coordinada por Antonio Lafuente y Francisco Ferrándiz, ambos investigadores del CSIC.

Hacer Memoria representa un esfuerzo amable por hacer más porosas las fronteras entre lo que pasa y lo que nos pasa, entre lo que ocurre en el aula y lo que sucede en la urbe, entre lo que aprendemos en los libros y lo que aprendemos en la vida, entre la necesidad de imaginar el futuro y el imprescindible conocimiento crítico del pasado.

Hemos encargado las guías a personas con conocimiento probado sobre cada uno de los temas. Pero no les hemos pedido que hagan un juicio definitivo de situaciones pretéritas y zanjen de una vez lo que pasó. Les hemos pedido que nos enseñen a convivir con asuntos ciertamente tristes, oscuros y latentes del pasado, siempre insidiosos y nunca olvidados.

Nuestra propuesta aspira a presentar un conjunto de textos accesibles y de fácil lectura. Queremos que se usen en los institutos y que sea el alumnado adolescente quien asuma la tarea de construir ese espacio colaborativo, colectivo, abierto, inclusivo, experimental, fragmentario e incompleto que llamamos memoria.

Diseño: Rodrigo López Martínez

Maquetación: Safekat, S. L.

CRÉDITOS

Edita: Ministerio de Política Territorial y Memoria Democrática



Textos: Jorge Catalá

Foto portada: Bluff en *La Traca* (16 de septiembre de 1937).

Catálogo de publicaciones de la Administración General Del Estado

<https://cpage.mpr.gob.es/hacermemoria/>

NIPO (edición online): 127-25-0024-9

ISBN (edición online): 979-13-88280-02-3

Fecha de edición: diciembre de 2025

Maquetación: Safekat

QUIÉN HACE ESTA GUÍA

JORGE CATALÀ



Jorge Català es profesor titular de Estudios Hispánicos en la Newcastle University (Reino Unido). En 2010 se doctoró en The University of Nottingham (Reino Unido) con una tesis sobre el humorismo gráfico y la vanguardia en periodos de crisis en España y Cuba analizando la prensa de trincheras. Sus áreas de investigación son la historia cultural, la memoria, la cultura popular y la intermedialidad, con un interés especial en el cómic en España y América Latina. Es autor del libro *Vanguardia y humorismo gráfico en crisis: La Guerra Civil Española (1936-1939) y la Revolución Cubana (1959-1961)* (Tamesis, 2015) y ha coeditado varios otros, entre los que destacan *Cómics y memoria en América Latina* (Cátedra, 2019) y *Multimodalidad e intermedialidad: Mestizajes en la narración gráfica contemporánea ibérica y latinoamericana* (Universidad de León, 2022). De 2015 a 2018 dirigió junto a Patricia Oliart el proyecto de investigación internacional Cultural Narratives of Crisis and Renewal, financiado por la Comisión Europea con una beca MSCA RISE.

HACER MEMORIA

CÓMICS Y GUERRA

La guerra civil española fue un conflicto de tal intensidad que artistas y dibujantes, lejos de mantenerse al margen, pusieron sus lápices al servicio de sus ideales. El cómic, como manifestación de la cultura popular, se consolidaba en una sociedad cada vez más visual, razón por la que ambos bandos lo utilizaron con fines propagandísticos, pedagógicos, satíricos o incluso terapéuticos.

REVISTAS DE TRINCHERA

Casi quinientas revistas de trinchera diferentes surgieron a raíz del conflicto. Eran publicaciones con una intensa politización de sus contenidos donde se atacaba al enemigo con ingenio. Los artistas usaron el cómic para llegar a un público con altos índices de analfabetismo.



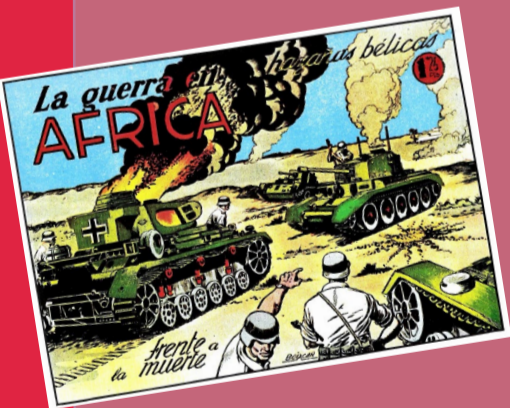
LA MEMORIA DE LOS DIBUJANTES

Muchos dibujantes fueron represaliados y cumplieron condenas de cárcel o marcharon al exilio. Otros fueron condenados a muerte y enterrados en fosas comunes. La recuperación de su memoria y su legado artístico es fundamental tanto para sus familiares como para la sociedad española.



CÓMICS EN GUERRA

El cómic estadounidense era, en las décadas de 1930 y 1940, un fenómeno de masas y las tiras de prensa publicaban diariamente millones de copias. Personajes de cómic como Superman o el Capitán América aprovecharon su tirón popular para ayudar a los aliados en la Segunda Guerra Mundial. En la España de posguerra, el cómic bélico también fue popular a partir de 1950 mezclando historia, aventura y entretenimiento.



AUTOR



Jorge Català es profesor titular de Estudios Hispánicos en la Newcastle University (Reino Unido). Sus áreas de investigación son la historia cultural, la memoria, la cultura popular y la intermedialidad, con un interés especial en el cómic en España y América Latina.

ÍNDICE

QUIÉN HACE ESTA GUÍA	4
INFOGRAFÍA	6
INTRODUCCIÓN	8
1. REVISTAS DE TRINCHERA	12
2. LAS HISTORIETAS TIENEN HISTORIA	19
3. LA MEMORIA DE LOS DIBUJANTES	23
4. DIBUJAR LA GUERRA: GOYA Y CASTELAO	27
5. LOS NIÑOS PINTAN EL HORROR	31
OTROS EJEMPLOS	35
1. LA AYUDA DE LOS SUPERHÉROES	36
2. POPEYE CONTRA EL FRANQUISMO	39
3. HAZAÑAS BÉLICAS	41
INICIA TU PROPIO PROYECTO	43
CONSEJOS	45
RECURSOS	47

INTRODUCCIÓN

Durante la guerra civil española se produjo una batalla cultural para controlar la narrativa del conflicto y justificar ante la población los postulados ideológicos de uno u otro bando. Defender un ideario político o atacar al enemigo por su bajeza moral fue algo común en artículos de prensa y programas radiofónicos, como demuestran los 2.000 carteles diseñados o la mayoría de las 453 películas producidas durante la contienda (360 en el bando republicano por 93 en la zona franquista). En un clima de polarización extrema, la propaganda encontró en la imagen y en el cómic una manera efectiva e impactante de *llegar* a la ciudadanía, lastrada por unos niveles de analfabetismo que llegaban al 30% en 1936.

En este contexto, el dibujo se erigió como un recurso poderoso y barato, ya que no necesitaba una inversión de dinero importante o el uso de tecnología específica, como sí se precisaba en el cine. Además, se podía reproducir de manera sencilla llegando a más personas dada su estrecha relación con la prensa diaria, generando un mayor impacto. El dibujo era y es accesible para el gran público. Eso explica que, aunque hubiera excelentes profesionales del dibujo, la caricatura o el cómic, los niños también dibujaran para expresar sus experiencias sobre la guerra.

.....
Llamamos revistas de trinchera a unas 500 publicaciones surgidas a raíz del conflicto o que, pese a haber comenzado su andadura editorial antes del golpe de Estado de julio de 1936, se adaptaron a la circunstancia de guerra con una intensa politización de sus contenidos.
.....

Aunque sobre [los carteles](#) se han publicado numerosos estudios, el dibujo en prensa, la ilustración y especialmente el cómic en las revistas de trincheras, es un tema que ha recibido menor atención, a pesar de que también se relaciona estrechamente con los trabajos de recuperación de la memoria. Porque el dibujo es también un intento de reflejar la realidad desde la invención o de documentar algo que está ocurriendo para que quede un testimonio visual como evidencia.

Muy probablemente conozcas la obra [Guernica \(1937\)](#) con la que el pintor malagueño Pablo Picasso (1881-1973) quiso denunciar el horror de la guerra civil española. Se ha convertido en una pintura representativa del antibelicismo, pero también fue utilizada como reclamo propagandístico por el Gobierno de la Segunda República para concienciar a la comunidad internacional y conseguir apoyos y ayuda durante la guerra. Si estás en Madrid, acércate a verlo en el Museo Centro de Arte Reina Sofía. Te sorprenderán sus dimensiones.

Sin embargo, quizás no conozcas [Sueño y mentira de Franco \(1937\)](#). Se considera la primera obra de Picasso con contenido claramente político y es un prelude del *Guernica*. De hecho, puedes comparar cómo aparecen un toro, un caballo o incluso una madre con su hijo en brazos en ambas obras.

En [Sueño y mentira](#), Picasso se aleja del formato del cuadro de largas dimensiones y se acerca al dibujo y a la cultura popular vinculada a la prensa diaria. En realidad, parece un cómic en viñetas, y tiene sentido porque es bien conocida [la pasión de Picasso por los cómics](#). Aquí vemos a Franco convertido en un ser extravagante, un esperpento con un falo descomunal. También lo representa como un ser afeminado (lo vemos con mantilla y abanico) o como un torero que no puede vencer al toro (una de las metáforas para representar a España). *Sueño y mentira* está compuesta por dos planchas de cobre donde grabó nueve viñetas en cada una (en formato 3 × 3). Fueron elaboradas entre enero y mayo de 1937. También forma parte de la obra un poema escrito entre el 15 y el 18 de junio de ese mismo año. Se lanzó una edición de mil copias con el fin de recaudar fondos para la República. En 1983 se rayaron las planchas para que no pudieran imprimirse de nuevo, con un trazo que las cruza por el ángulo inferior derecho.



Fig. 1: Mural en el pueblo de Guernica.

Dibujar es una actividad que todos hemos hecho en algún momento de nuestras vidas y algunos seguimos practicando en la edad adulta ya sea por afición o como profesión. En la acción que va de la mano al trazo del lápiz activamos estímulos visuales, sonoros o táctiles, en un ejercicio de imaginación para el cual recurrimos a un repertorio visual que tenemos almacenado en nuestra memoria.

El dibujo es también una manera de representar la realidad que nos rodea y de intervenir en ella poniendo el énfasis en aspectos que, por ejemplo, nos conmueven. Dibujar también puede tener otros fines, como la crítica y la sátira burlona a través de la exageración de rasgos físicos o emocionales. La caricatura, por ejemplo, tiene en la exageración su carta de naturaleza, y fueron muchas las que se realizaron del general Francisco Franco o de Manuel Azaña, el presidente de la Segunda República española durante la guerra.

El cómic tiene su origen en el dibujo, pero a diferencia de la caricatura, que es un retrato distorsionado, en el cómic suele contarse una *historia*, es decir, hay una narrativa interna a través de una o varias imágenes que suelen ir acompañadas de texto. El cómic era ya muy popular durante la década de 1930 tanto para ni-

.....
En esta guía prestaremos atención al dibujo como testimonio del horror desde la influyente obra de Goya hasta la de Castelao. Y también a las resonancias visuales de la lucha popular que pintó Goya contra la invasión francesa y cómo se resignificó durante la guerra civil española en dibujos de prensa.
.....

ños como para adultos, y eso explica en parte que se generalizara su uso en las *revistas de trinchera* para subir la moral de la tropa, educar a los soldados o atacar al enemigo.

Llamamos revistas de trinchera a todas las publicaciones, alrededor de quinientas diferentes, surgidas a raíz del conflicto o que, pese a haber comenzado su andadura editorial antes del golpe de Estado de julio de 1936, se adaptaron a unas circunstancias de guerra con una intensa politización de sus contenidos. El papel que utilizaban era, por lo general, muy pobre, aunque hubo excepciones como *La Ametralladora*, publicada en el bando nacional, que utilizaba los Talleres Offset, los más modernos de España en aquel momento.

En las revistas de trinchera se recurrió al humor y al cómic en muchos casos por ser recursos de probada eficacia para llegar a una audiencia amplia. Si a esto le añadimos la capacidad del dibujo para crear me-



Fig. 2: Manel Fontdevila. elDiario.es (19 de febrero de 2025). Cortesía del autor.

táforas visuales, podemos hacernos una idea de su potencial. Algo que no sorprende porque, si echamos un vistazo por las redes sociales, nos podemos encontrar con caricaturas, tiras cómicas o memes de personajes importantes, presidentes, dignatarios, reyes u otras personalidades que tienen una determinada posición de poder. El humor gráfico parodia ese supuesto carácter intocable de los poderosos. Es como si se les bajara de sus pedestales para rendir cuentas a pie de calle. Y todo esto es posible porque dibujar es pensar.

El humor también nos ayuda a liberar tensiones en nuestra vida cotidiana y a ejercer una saludable crítica ciudadana frente al poder en cualquiera de sus manifestaciones. De esa manera se equilibra temporalmente esa relación desigual que existe entre los gobernantes y los gobernados. En periodos de crisis, durante dictaduras o incluso en el trascurso de conflictos y guerras, el humor se convierte en el último reducto de la libertad.

Piensa por ejemplo en la guerra de Ucrania. Es un tema complejo, pero en manos del dibujante Manel Fontdevila la situación sobre cómo resolver el conflicto se resume en una mesa de negociación en la que solamente participan el presidente de Estados Unidos, Donald Trump, y el presidente de la Federación Rusa, Vladimir Putin.

Dos hombres poderosos se reparten Ucrania a su antojo y Europa (representada por la presidenta de la Comisión Europea, Ursula von der Leyen) se queda fuera de cualquier toma de decisión. Fíjate en cómo se caricaturiza a Trump y a Putin. El mapa de Europa sobre la mesa, y en rojo Ucrania, además de la posición elevada de Trump y Putin (mirando por encima del hombro a Europa) nos proporciona toda la información que necesitamos.

Ahora mira este otro ejemplo de 1937. Hay cuatro personajes históricos brindando con bombas sobre un globo terráqueo con forma de calavera. Son de izquierda a derecha, Franco, Hitler, Mussolini y el emperador de Japón, Hiro-Hito. También se están repartiendo el mundo y parece que nadie les puede chistar.

El dibujante, José María Carnicero, sufrió las represalias del régimen franquista al final de la guerra, precisamente por practicar este tipo de humor gráfico. Carnicero no fue fusilado, como sí le pasó a su compañero



Fig. 3: José María Carnicero. Pueblo (17 de agosto de 1937). Fuente: Biblioteca Ateneo Mercantil de València.

Carlos Gómez Carrera, Bluff, y al director de la revista satírica *La Traca* donde trabajaban: Vicente Miguel Carceller. En esta guía pensaremos juntos sobre el intento de borrado de la memoria de muchos dibujantes y también del trabajo para la recuperación de su legado.

¿Qué retiene el trazo personal del lápiz en la construcción de la memoria? Piensa en tus propios recuerdos, que, a modo de retazos o fragmentos evocadores, van construyendo una memoria concreta pero siempre incompleta. Los dibujos comparten ese carácter fragmentario que conecta un recuerdo con un tiempo y un espacio determinados. Pero el cómic además nos acerca a la experiencia vivida, a la cultura popular, los chascarrillos, los chistes y la sátira del momento. En definitiva, nos proporciona una ventana al humor y a la sociedad de una época determinada.

Un cómic puede evocar un recuerdo que retenemos en nuestra retina o que otra persona vivió hace muchos años, pero para plasmarlo gráficamente es necesario un proceso de reconstrucción. De manera similar, la memoria funciona también a través de la reconstrucción, evocación e invención. Nuestros recuerdos no permanecen fijos en nuestra memoria. Al contrario, evolucionan y adquieren nuevas connotaciones con el tiempo. En esta guía vamos a explorar juntos la relación que hay entre cómic, guerra y memoria.

REVISTAS DE TRINCHERA

A large, stylized white number '1' is centered within a solid green rectangular background. The number has a modern, geometric design with a slight slant on the top left.

Durante la guerra civil española se publicaron muchas revistas de trinchera, casi quinientas diferentes. Algunas solamente lanzaron un número, pero otras tuvieron una mayor periodicidad. Eran publicaciones de urgencia, surgidas a raíz del conflicto, como [¡La Karabala!](#), que comenzó a publicarse el 17 de octubre de 1936 en Valladolid, prestando su apoyo a través del humor gráfico y los cómics a los militares sublevados

contra el Gobierno de la Segunda República en el golpe de Estado del 18 de julio de 1936. La calidad del papel era mala (había escasez de celulosa) y tenían objetivos diversos: subir la moral, atacar al enemigo, informar sobre la evolución de las hostilidades (previo paso por la censura, claro), educar a la tropa, entretener o adoctrinar. También se publicaron revistas infantiles muy politizadas, como [Pelayos](#) desde diciembre 1936 y la de mayor trascendencia y duración, [Flechas y Pelayos](#), que surgió en San Sebastián en diciembre de 1938 como

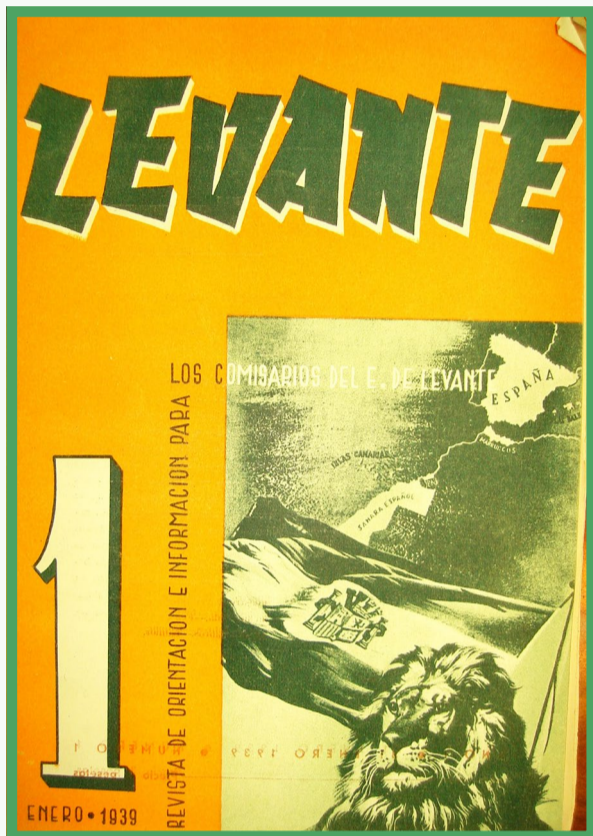


Fig. 4: *Levante*, 1 de enero de 1939. Fuente: Biblioteca Ateneo Mercantil de València.



Fig. 5: *La Hora*, diciembre de 1937. Fuente: Hemeroteca Municipal de València.



Fig. 6: *Comisario*, n.º 4, diciembre de 1938. Fuente: Centro Documental de la Memoria Histórica.



Fig. 7: *No Veas*, mayo de 1937. Fuente: CRAI Biblioteca del Pavelló de la República.



Fig. 8: *Hay que evitar ser tan bruto como el soldado Canuto*. Segunda edición, 1937. Fuente: Centro Documental de la Memoria Histórica.

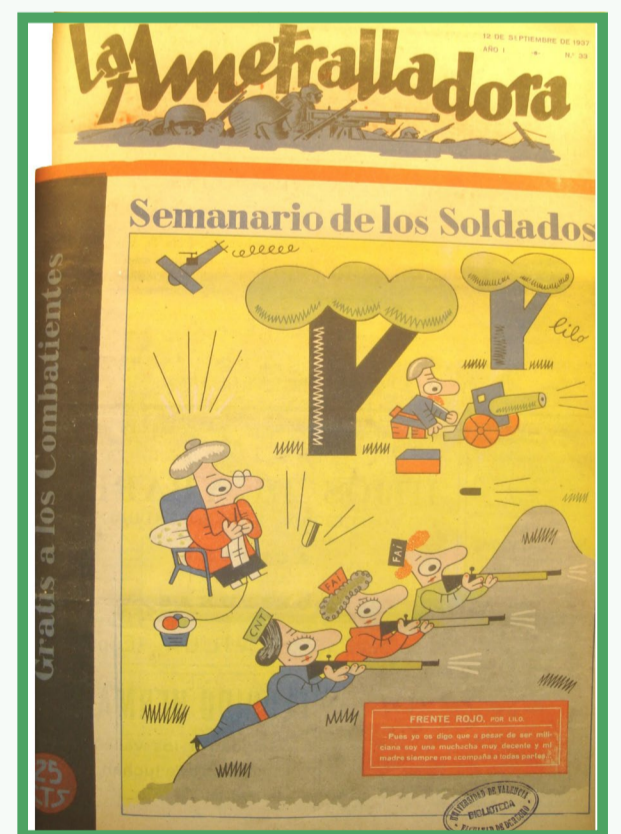


Fig. 9: *La Ametralladora*, n.º 33. 12 de septiembre de 1937. Fuente: Biblioteca Socials. Universitat de València.

AVENTURAS DEL SEÑO CARADEPATO, por LILO

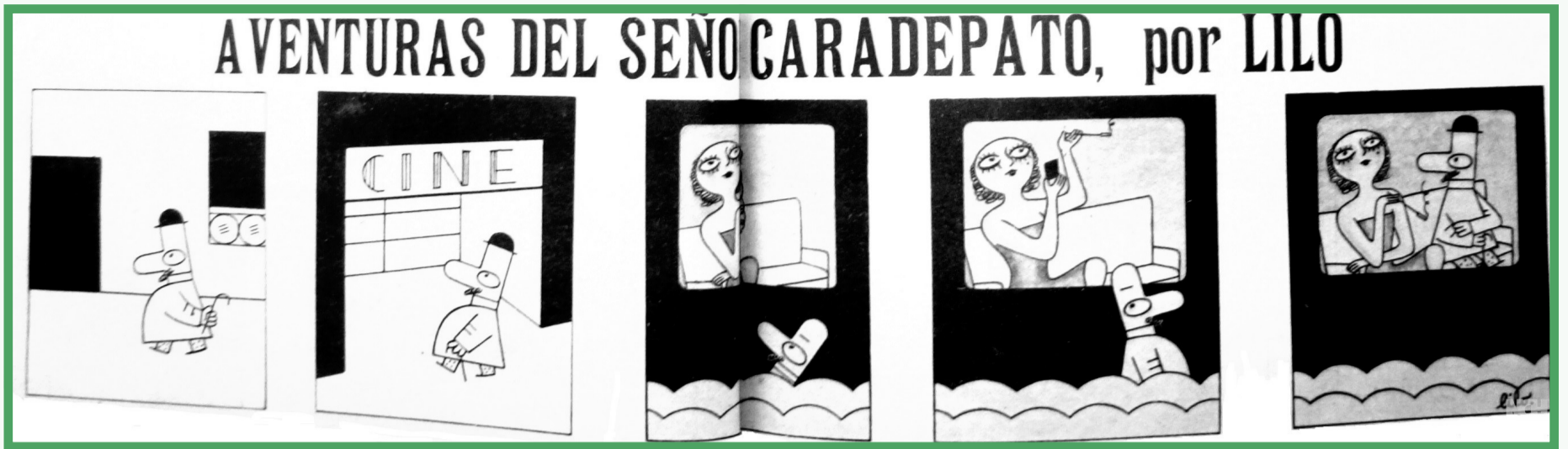


Fig. 10: Caradepato, por Lilo, *La Ametralladora* (18 de julio de 1937). Fuente: Biblioteca Socials. Universitat de València.

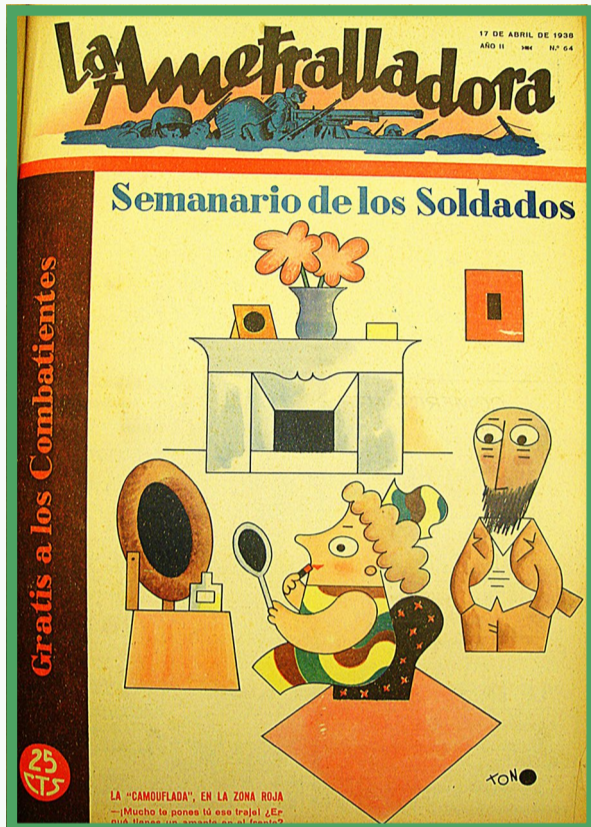


Fig. 11: Tono en *La Ametralladora* (17 de abril de 1938). Fuente: Biblioteca Socials. Universitat de València.

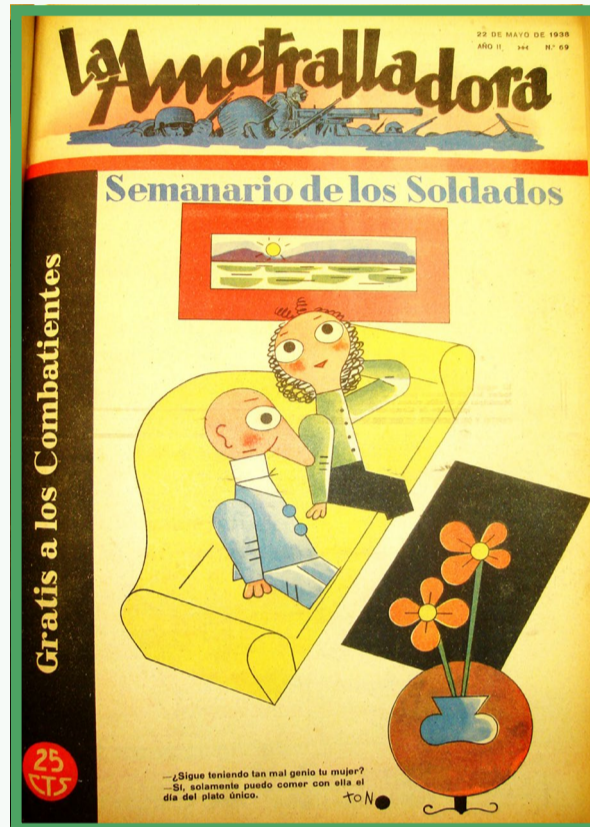


Fig. 12: Tono en *La Ametralladora* (22 de mayo de 1938). Fuente: Biblioteca Socials. Universitat de València.

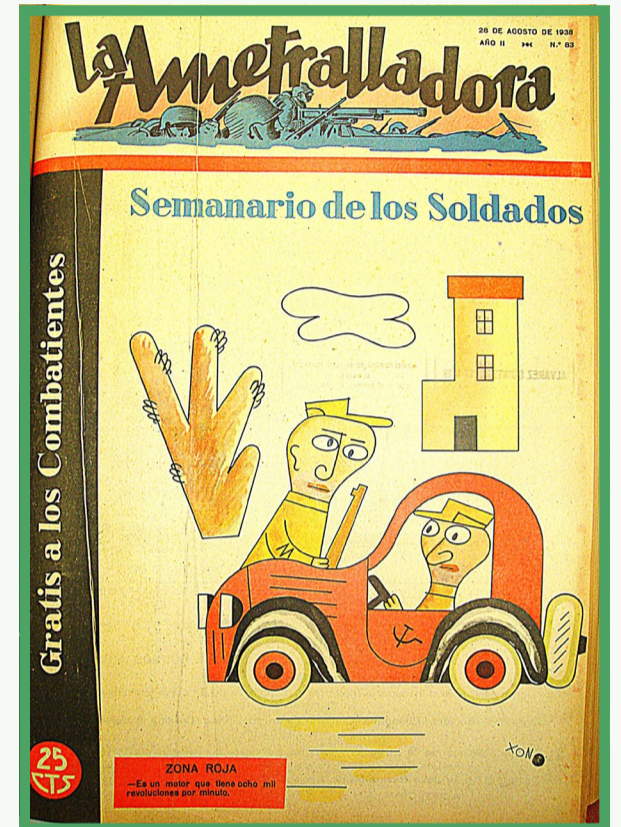


Fig. 13: Tono en *La Ametralladora* (28 de agosto de 1938). Fuente: Biblioteca Socials. Universitat de València.

órgano de adoctrinamiento de Falange Española Tradicionalista de las J.O.N.S, que sería el partido único del régimen franquista hasta 1977.

Otras revistas, como *L'Esquella de la Torratxa* o *La Traca*, tenían una trayectoria antes de la guerra, pero con el conflicto se orientaron hacia un mayor compromiso con la causa republicana y contra el fascismo. En ese sentido, también se convirtieron en revistas de trincheras, aunque no nacieron con tal propósito.

[Miguel Mihura \(1905-1977\)](#) fue un escritor y humorista de mucho prestigio al que, dada su experiencia, le pidieron que dirigiera la revista de trincheras más importante de los golpistas: *La Ametralladora*. A partir del número 23 (julio de 1937), Mihura consiguió que la revista se imprimiera a todo color, en un formato de

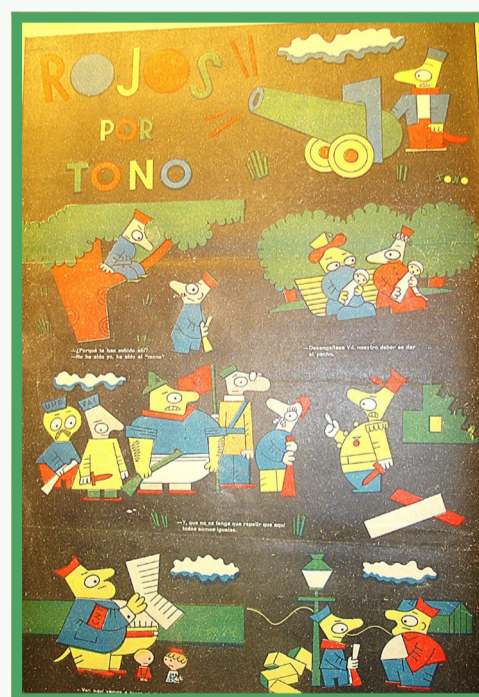


Fig. 14: Rojos por Tono. *La Ametralladora* (18 de julio de 1937). Fuente: Biblioteca Socials. Universitat de València.



Fig. 15: Movietono por Tono. *La Ametralladora* (12 de diciembre de 1937). Fuente: Biblioteca Socials. Universitat de València.

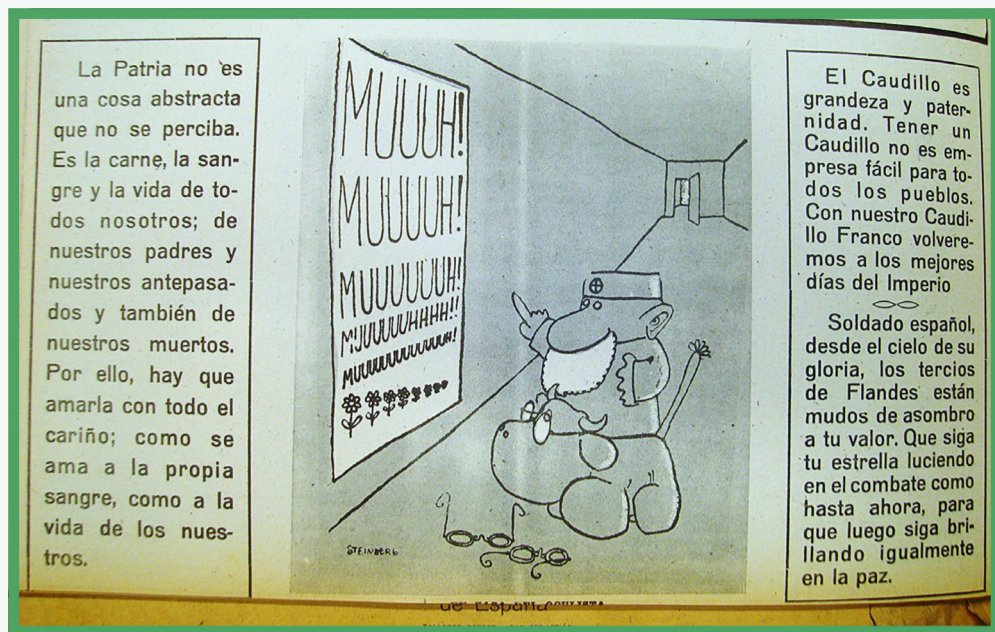


Fig. 16: Steinberg, *La Ametralladora* (23 de octubre de 1938). Fuente: Biblioteca Socials. Universitat de València.

calidad, aunque los tiras y aflojas con la censura serían constantes. Mihura quería que la revista no fuera un burdo panfleto de propaganda, sino moderna, entretenida para los combatientes. Por eso le añadió una pizca de absurdo y otro poco de parodia rebajando el tono belicista. Mihura (que firmaba con el seudónimo *Lilo* por miedo a represalias contra su familia en territorio republicano) era un artista que, sin estar de acuerdo con muchos postulados de los franquistas, se sentía más cómodo dentro de la moral burguesa conservadora que entre republicanos, socialistas o

comunistas. Algunas de las historietas que publicó, recicladas de publicaciones anteriores, no tenían nada que ver con la guerra, como las "Aventuras del señor Caradepato".

[Antonio de Lara Gavilán, Tono](#), fue otro de los dibujantes más destacados del bando franquista, explorando el humor costumbrista pero llevado al terreno del conflicto, con un punto de absurdo y otro de humor infantil, como se puede ver en las portadas de la revista o en las secciones "Rojos por Tono", "Las Tonerías de Tono" o el "Noticiero Movietono", que tuvo mayor frecuencia en la revista.

Mihura sentía predilección por la historieta que rompía los convencionalismos de la moral burguesa y le interesaba la ingenuidad infantil, por eso publicó a humoristas de la talla del rumano-estadounidense [Saul Steinberg](#), que luego renovarían el humor gráfico internacional desde sus portadas para la revista *The New Yorker*. En el ejemplo de la vaquita que está en una consulta oftalmológica, llama la atención los textos que *acompañan* la imagen. Los mensajes patrióticos a ultranza en los márgenes que hablan del sacrificio, además de lanzar alabanzas al caudillo Franco, parecen descontextualizados con la obra de Steinberg en el centro, que tiene connotaciones más infantiles.

Es inevitable ver en esta composición de página posibles dobles lecturas, quizá una travesura humorística del editor. El humor blanco sin intencionalidad política de Steinberg adquiere una fuerte carga paródica acompañado de los textos al margen e invita a segundas lecturas más subversivas. Probablemente Mihura no buscaba criticar la ideología del bando rebelde, en el que participaba, sino tomarse un poco a risa el adoctrinamiento ideológico que estaba obligado a publicar en la revista.

Fueron muchas las revistas republicanas que utilizaron el dibujo y el cómic de manera sistemática, combinando la militancia política y el humor para atacar al enemigo, tanto si se encontraba en el frente de batalla como en la retaguardia. Estos últimos eran los llamados "camuflados" y se les dibujaba de manera que la ciudadanía entendiera sin dificultades quiénes eran y qué es lo que hacían para desestabilizar al Gobierno de la República.

[No Veas](#) fue una de esas revistas que apuntó al enemigo interior entre las filas republicanas. La publicación surgió fruto de la intensa actividad cultural y propagandística del grupo La Gallofa, en Madrid, la sección de artes plásticas de las Juventudes Socialistas Unificadas (J.S.U.). El pintor, cartelista y dibujante [José Bardasano Baos \(1910-1979\)](#) fue el director de La Gallofa y también de *No Veas*.

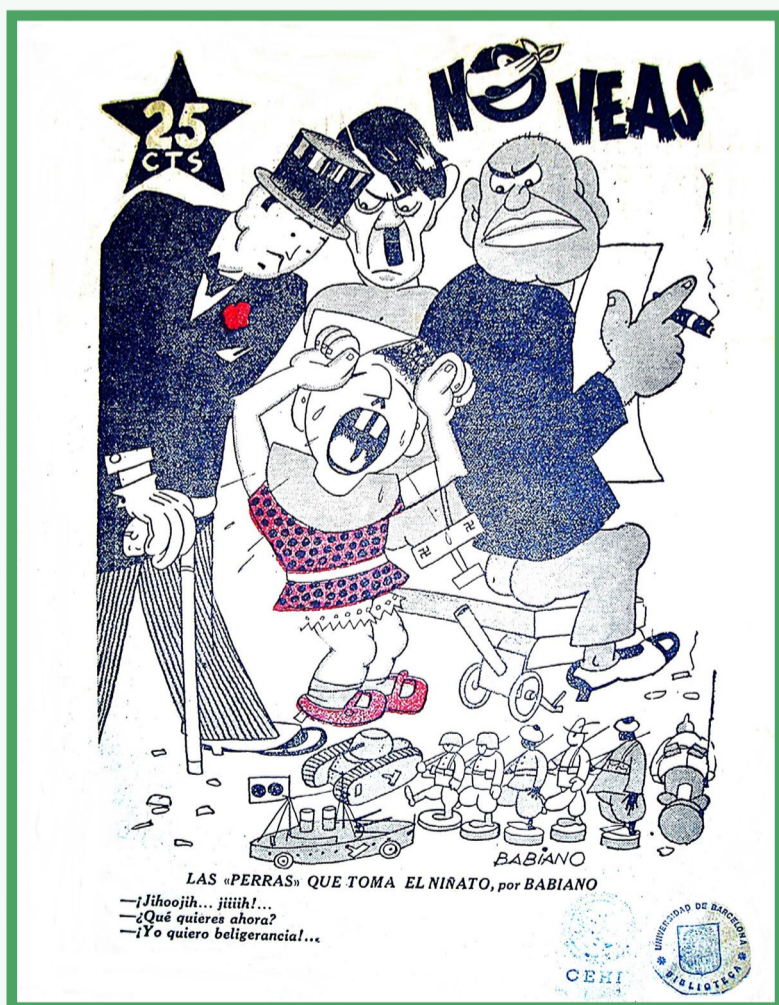


Fig. 17: Portada de Babiano en *No Veas* (1937). Fuente: CRAI Biblioteca del Pavelló de la República.

Bardasano era un pintor que se estaba labrando una reputación artística en España antes de la guerra, pero durante las hostilidades, como el cartel y el dibujo en prensa a través del cómic tenían un impacto propagandístico mayor, ahí centró sus esfuerzos. Al finalizar la guerra, Bardasano cruzó la frontera francesa con su esposa rumbo al exilio y fueron internados en el campo de concentración de [Argelès-sur-Mer](#). Gracias a la ayuda de amistades francesas lograron salir del campo y embarcar en [el buque Sinaia rumbo a México](#), al exilio. Durante el trayecto siguió dibujando, esta vez en el periódico *Sinaia*, que relató los dieciocho días del viaje.

No Veas, publicada de mayo a septiembre de 1937, es uno de los ejemplos más logrados de cómic militante en las filas republicanas. Su proyección en el frente (con las historietas de Jabato) y en la retaguardia (las de Colás y Emboscado) dejaba clara la voluntad de transmitir sus mensajes tanto al lector de la trinchera como al que vivía alejado del frente.

El cómic servía para visualizar de manera humorística quiénes luchaban para defender la República y quiénes confabulaban para su caída desde las mismas filas republicanas. Entre los dibujantes de la revista,

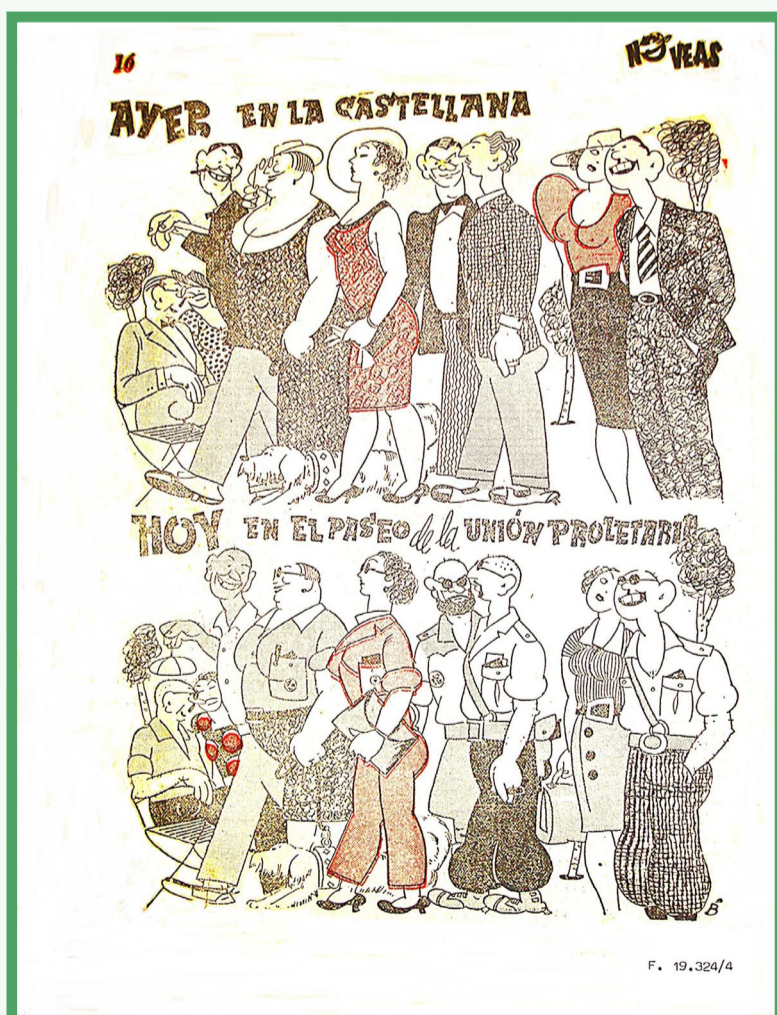


Fig. 18: Babiano en *No Veas* (1937). Fuente: CRAI Biblioteca del Pavelló de la República.

[Desiderio Babiano Lozano Olivares \(Madrid, 1909-Barcelona, 1985\)](#), que firmaba “B.” o “Babiano” (pero como Lozano Olivares a partir de 1940 para así distanciarse de su pasado republicano), sintetizó esa preocupación en la retaguardia republicana con humor y metáforas visuales. Por ejemplo, un grupo de personas vestidas de manera elegante cambia su atuendo para adaptarse a los nuevos tiempos y convertirse en “proletarios”. Es la conocida expresión del “cambio de chaqueta”, cuyos protagonistas son objeto de burla por parte del artista.

No Veas era una publicación de *circunstancias*, que nació con el propósito principal de combatir el diversionismo ideológico (una expresión aplicable a cualquier propuesta que el Gobierno entienda que puede confundir al pueblo) que tenía como principal enemigo al Partido Obrero de Unificación Marxista (POUM). Por ello, muchos de los dardos en la revista alertaban sobre los conflictos entre diferentes facciones en la propia retaguardia republicana, que dificultaban una eficaz lucha en el frente. El primer número de *No Veas* se publicó pocos días después de la lucha interna que se produjo entre militantes del POUM (y otros grupos asociados al anarcosindicalismo, como la FAI y el sindicato de la CNT, que defendían una revolución social libertaria al tiempo que se libraba la guerra) y los comunistas (que abogaban por un mando único para organizar la defensa de la República). El editorial del primer número alude a un contexto de máxima tensión que se resolverá entre abril y mayo de 1937 con la detención, tortura y desaparición del secretario político del POUM, Andreu Nin, y el debilitamiento de los diversos grupos anarquistas, acusados de *quintacolumnistas* en colaboración con los rebeldes. Los sucesos entre el 3 y el 8 de mayo de 1937 en Barcelona (donde el POUM tenía especial fuerza) dejaron un saldo de 218 víctimas:

En los periódicos facciosos hemos leído que los moros, alemanes, italianos, portugueses, etc., luchan por la libertad de España.

En algunos periódicos leales leemos todos los días que los comunistas son enemigos del socialismo y que el P.O.U.M. no es una tribu fundada y sostenida por Hitler y Franco. Otro día nos enteramos de que pedir una política de guerra es una maniobra repugnante, y exigir el castigo de los sublevados contra el Gobierno, un ejemplo patente de proselitismo.

Comprenderéis que cuando se dicen por ahí cosas tan graciosas, también tenemos derecho nosotros, los ases de NO VEAS, a decir alguna que otra impertinencia.

Pero no lo haremos, sin embargo. NO VEAS es un periódico serio, cuya finalidad principal es decir la verdad. Está hecho para las trincheras y para la retaguardia.

Si alguno de nuestros comentarios desagrada — para eso los haremos, por otra parte—, nosotros, como todos los hombres importantes, “declinamos la responsabilidad”. (*No Veas*, n.º 1, 22 de mayo de 1937, p. 4).

Todas las partes en conflicto jugaban a lo mismo: creerse en posesión de la verdad, desdeñar al contrario y, en consecuencia, permitirse cualquier atropello que justificara sus fines particulares. Y, como dejaba claro *No Veas*, el humor es un asunto muy serio que reclamaba grandes ideólogos. Babiano fue también el autor de otra historieta con temática en la retaguardia y protagonismo de un “camuflado”, don Matías, que cambiaba su vestimenta y discurso para adecuarse a la nueva realidad en la España republicana, mientras sembraba la discordia y colaboraba con el enemigo, que le premiaba con abundantes suministros.

Babiano fue detenido en el puerto de Alicante junto a su compañera, [Manuela Rodríguez Lázaro](#), modista y militante antifranquista, cuando intentaban marchar al exilio al final de la guerra. Babiano terminó en el [campo de concentración de Albatera](#), y Manuela, embarazada de su primer hijo, Helios, dio a luz en la enfermería de la prisión de Alicante el 5 de abril de 1939. Ahí comenzó una nueva odisea para intentar sacar a Babiano de Albatera. En 1940 salieron de prisión y vivieron clandestinamente en Barcelona. Babiano hizo de todo, pintar tranvías, casetas de baño y paredes hasta que consiguió volver a su actividad gráfica, pero cambiándose el nombre artístico, ahora formado por los dos apellidos de su madre: Lozano Olivares. Manuela siguió con una intensa lucha clandestina durante la dictadura. Al final de la Segunda Guerra Mundial, la Brigada Político-Social de Madrid localizó y detuvo a Babiano y lo llevó a la capital. Manuela de nuevo tuvo que interceder para demostrar que las veintiuna denuncias contra él eran falsas y, tras un año de litigio, logró su libertad. Su primer hijo, Helios, relató estas memorias familiares que se pueden consultar [aquí](#).

La revista de mayor impacto mediático en la España republicana fue sin duda [La Traca](#), una revista satírica escrita en sus orígenes en un valenciano coloquial y destinada a un público regional. Editada desde 1909



Fig. 19: “El traje de un emboscado”. Babiano en *No Veas* (1937). Fuente: CRAI Biblioteca del Pavelló de la República.



Fig. 20: Portada de *La Traca* (3 de marzo de 1937) por Carnicero. Fuente: CRAI Biblioteca del Pavelló de la República.

por [Vicente Miguel Carceller](#) (1890-1940), fue suspendida la publicación en 1924, en plena dictadura de Miguel Primo de Rivera (1923-1930). Carceller intentó sortear la presión gubernamental como pudo; por ejemplo, cambiando el nombre de la publicación (*La Sombra* en 1924 y *La Chala* en 1926) para burlar la censura primorriverista.

El tiempo jugaría a su favor, pues con la proclamación de la Segunda República Española en 1931 vuelve a publicarse como *La Traca* y consigue unas tiradas espectaculares para la época de 500.000 ejemplares. La tirada era por ese entonces nacional y se editaba en castellano. La orientación satírica y radical frente al poder establecido nos da una idea del carácter de la revista, que llegará a su fin cuando en 1939 Carceller sea encarcelado. Carceller era por aquel entonces un millonario empresario de éxito que supo explotar la mercadotecnia y los recursos textuales y gráficos, para hacer de la sátira un lucrativo negocio.

Fueron muchos los dibujantes que participaron en *La Traca* antes de la guerra civil, como [Modesto Méndez Álvarez](#) (1895-1939), [Fernando Perdiguero Camps “Menda”](#) (1898-1970), [José Cabrero Arnal](#) (1909-1982) o [José Soriano Izquierdo, Ley](#) (1908-1996). También colaboró en *La Traca* [Antonio de Lara Gavilán, Tono](#), quien durante la guerra fue

.....
Con la proclamación de la Segunda República en 1931 vuelve a publicarse *La Traca* y consigue unas tiradas espectaculares de 500.000 ejemplares.



Fig. 21: Salpicón de Carnicero. *La Traca* (2 de junio de 1937).
Fuente: CRAI Biblioteca del Pavelló de la República.



Fig. 22: Portada de Carnicero. *La Traca* (1937). Fuente: CRAI Biblioteca del Pavelló de la República.



Fig. 23: "24 horas del generalísimo". Bluff en *La Traca* (4 de agosto de 1937). Fuente: CRAI Biblioteca del Pavelló de la República.

uno de los dibujantes principales de *La Ametralladora* en el bando franquista. Pero durante el conflicto bélico se produce un cambio sustancial en el estilo de la revista con la participación primero de [Carlos Gómez Carrera, Bluff \(1903-1939\)](#) y a partir del n.º 1176 (3 de marzo de 1937) de [José María Carnicero \(1911-1950\)](#) como colaborador habitual. Los dos artistas serán los que mejor representen la tendencia artística de la revista humorística por su calidad, similitud de estilo y cantidad de producción durante la guerra.

El formato dio mayor presencia al dibujo durante la guerra con composiciones a toda página para las portadas que buscaban captar la atención del lector y atacar al enemigo personificado en el general Francisco Franco. Tenía tres grandes bloques temáticos: la retaguardia disconforme con las ideas del gobier-

no, el comité de "no intervención" y finalmente la equiparación de Franco con Hitler y Mussolini en ideología política, aunque siempre representado en posición servil, afeminada e inoperante con respecto a los otros dos. *La Traca* usó con frecuencia las dobles páginas centrales al estilo periódico mural, que tan popular fue durante los años de conflicto en el bando republicano. Aunque se redujo el número de páginas por la escasez de papel, el uso del color aumentó el impacto visual de esta revista, que fue un verdadero azote contra los sublevados y sus aliados, la Alemania nazi y la Italia fascista.

Las revistas de trincheras cumplieron un rol decisivo en la batalla ideológica que se libraba. La sátira y la ironía que desplegaron cuestionaba la imagen de fuerza y respetabilidad de los líderes de uno u otro bando. A través de cómics o caricaturas el enemigo era ridiculizado y con ello se ganaba un espacio de entretenimiento para los soldados y la ciudadanía en general.

LAS HISTORIETAS TIENEN HISTORIA

2

Todas estas revistas tienen su propia historia. Si *No Veas* comenzó con la guerra, *La Traca* y *L'Esquella de la Torratxa* tenían una trayectoria mucho más larga cuando estalló el conflicto, pero se transformaron en revistas de trincheras. Cuando el sindicato de la UGT se hace con el control de *L'Esquella* el 25 de septiembre de 1936 como el órgano de propaganda del Sindicat de Dibujants Professionals de Barcelona, más de sesenta años de crítica, humor, censura e incautaciones precedían a una de las publicaciones señeras de la prensa catalana.

Muchos dibujantes participaron en *L'Esquella* durante la guerra (Martí Bas, Ernest Guasp, Goñi, Nyerra, Subirats, Kalders, Tísner, Graus, Narro, Escobar, Alloza, Alpresa, Tona o Porta), pero un artista destacó especialmente al combinar la militancia política con un cuidadoso uso del lenguaje de la historieta que lo demarcó del resto de sus compañeros por la estilización del lenguaje secuencial y la representación iconocariaturesca de personajes. Me refiero a *Jacint Bofarull i Foraster (1903-1977)*, que además tenía unas férreas convicciones comunistas, como ha documentado el cartelista Carles Fontseré, que compartió taller durante los años de la guerra. La actividad artística de Bofarull, que también incluyó el diseño gráfico y el cartel publicitario y político, se orientará en *L'Esquella* hacia el ámbito internacional. Sus lápices apuntarán hacia el denostado Comité de No Intervención, que fue una organización creada en 1936 a propuesta de Francia y apoyada por Reino Unido con el fin de evitar la internacionalización del conflicto en España y velar para que se cumpliera el Pacto de No Intervención en la guerra.

Bofarull supo plasmar con el dibujo lo que se denomina el punto característico en la caricatura, es decir, la conjunción del parecido físico exterior y el reflejo emocional interior. En la historieta "El Drak-Nach-Paragués!", una de las últimas publicada por Bofarull antes del cierre de la revista el 6 de enero de 1939, a Anthony Eden, ministro de Exteriores británico, se le reconoce por su cuerpo espigado, su vestimenta (con levita, pajarita y sombrero con la bandera británica), además de por el mostacho y las cejas pobladas.

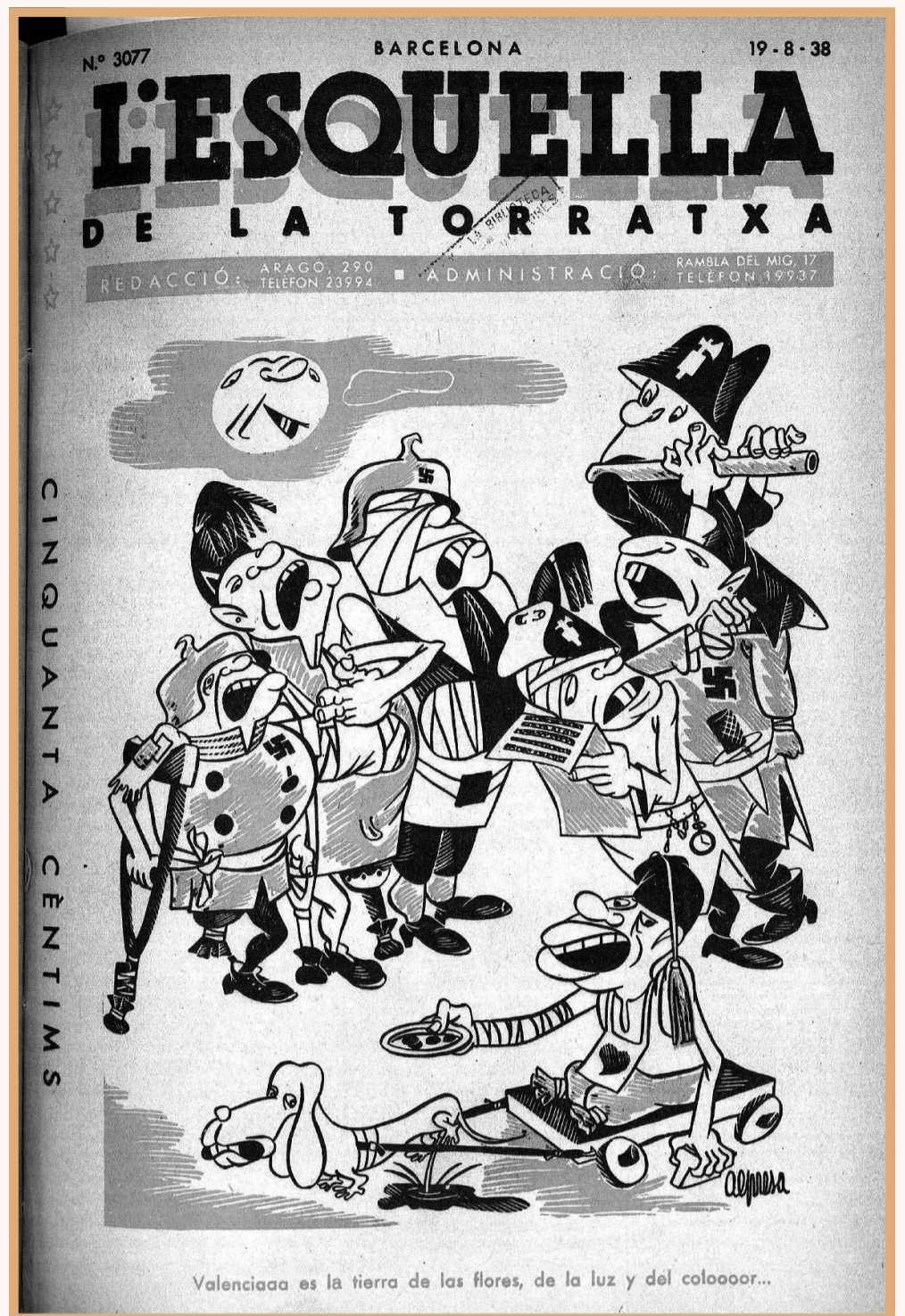


Fig. 24: Portada de *L'Esquella de la Torratxa* (19 de agosto de 1938). Fuente: ARCA.

La modalidad interior es retratada con la actitud flemática del personaje, caracterización que describe al pueblo británico de manera arquetípica. La última escena, en la que Eden, de espaldas a la bestia nazi, enciende su cigarro como si el asunto no le preocupara, parodia las medidas insuficientes de la Sociedad de Naciones respecto al ascenso del fascismo y su carácter expansionista, reflejado en su intervención en la guerra española. Bofarull dibuja esas medidas de contención como un paraguas con el que cerrar la boca del cocodrilo-nazi. El otro protagonista de este cómic es Hitler, zoomórficamente representado como un cocodrilo pero que mantiene sus señas de identidad (el flequillo típico del dictador y la esvástica).

La representación zoomórfica la volvió a utilizar Bofarull en otro ejemplo sin título en el que la República Francesa se convierte en una mujer oronda acompañada de Mr. Eden, que esta vez, aunque mantiene sus rasgos físicos característicos, es transmutado en mitad hombre y mitad avestruz, incidiendo en la actitud de esconder la cabeza



Fig. 25: "El Drak-Nach-Paraigües!". Bofarull en *L'Esquella de la Torratxa* (23 de diciembre de 1938). Fuente: CRAI Biblioteca del Pavelló de la República.



Fig. 26: Bofarull en *L'Esquella de la Torratxa* (4 de noviembre de 1938). Fuente: CRAI Biblioteca del Pavelló de la República.

del Gobierno británico. Frente a ellos, Hitler es representado con su característico flequillo y bigotito, pero se le ha añadido un pronunciado hocico que lo asimila a un cerdo. Mussolini es retratado con traje militar, incidiendo en la cabeza del dictador, que el artista consigue asemejar a la de un sapo, por la prolongada línea de la boca y su redondeada barbilla.

El evento relatado nos sitúa en los prolegómenos de un partido de rugby, en el que tradicionalmente participan las cuatro naciones además de Irlanda. Eden crea el balón como un huevo de avestruz. A continuación, Francia, después de rodar el balón, que representa el globo terráqueo, se lo cede al equipo contrario. Finalmente, Hitler toma la iniciativa y engulle el huevo, esto es, el balón y el mundo. El juego de referencias de Bofarull es muy interesante y opera a varios niveles, gracias a las representaciones zoomórficas en las que se apoya. Los atributos característicos de los

animales implicados definen a los personajes principales de la historieta. De esta manera tanto Hitler como Mussolini se ven limitados a las cualidades propias de un sapo y un cerdo, es decir, son seres definidos por su glotonería, mientras Eden es una asustada avestruz.

Bofarull se exilió en Perpiñán y trabajó en el diario *L'Indépendant* hasta 1950. Más tarde viajó a Venezuela y Argentina, donde desarrolló otros personajes en la prensa hasta que decidió volver a Barcelona en la década de 1960.

Entre los diversos temas que se trataron en las revistas de trincheras, el "antimodelo" se utilizó con frecuencia con función pedagógica, para intentar solucionar problemas en el ejército republicano, como el de obedecer a los mandos, el del cuidado de las armas o la higiene personal y sexual. Esto último era un verdadero quebradero de cabeza para la República, porque muchos soldados con permiso que volvían a retaguardia solían frecuentar prostíbulos donde contagiaban a otras personas y se contagiaban ellos mismos de enfermedades de transmisión sexual que los dejaba convalecientes en el hospital.

Los hechos extraordinarios de dos nuevos voluntarios



¡JAMÁS...

debes abandonar tu fusil! ¿Conoces las penalidades, las dificultades y sacrificios que cuesta facilitártelo? Que tu conciencia conteste a esta pregunta cuando vales en la lucha.

ACONSEJA

tú, veterano, a los jóvenes voluntarios, a los hombres maduros que llegan llenos de fe a las trincheras. Tienes el deber de enseñarles todo aquello que pueda serles útil en la guerra, con la mayor rapidez.

Esto no sólo aumentará su fuerza, sino también la tuya, porque juntos lucharás por la misma causa.

ESCUCHA

siempre, joven voluntario, recluta, el consejo de los veteranos. Una nueva vida tienes ante ti. En ella la ayuda de los veteranos te será muy útil. Pregúntales todo aquello que ignores. No sientas vergüenza en preguntar; pregunta siempre. Si aparentas saber lo que desconoces, jamás serás un buen soldado, ni sabrás defender tu vida al tiempo que defiendes la patria.

Hay que evitar ser tan bruto como el soldado Canuto (1937).

llamó a filas a "la quinta del biberón", jóvenes que tenían dieciséis y diecisiete años. Aquí también vemos consignas al margen sobre cómo se debía comportar un soldado.

El "antimodelo" más popular en la República fue el soldado Canuto, obra de [Tomás Porto y del Vado \(1918-2003\)](#). Porto trabajó para el Comissariat de Propaganda de Catalunya y creó al personaje Canuto para el periódico *La Voz del Combatiente*. Al terminar la guerra estuvo en prisión dos años y al salir pudo continuar con su carrera artística participando en las principales revistas de la década de 1940 como *Chicos*. Como hemos visto, cada dibujante, cada revista y cada historieta tiene su propia historia, que, a fin de cuentas, es una parte importante de la historia de España que es necesario recuperar y recordar.

Fig. 27: Goñi, *Trincheras*, n.º 2 (8 de mayo de 1938). Fuente: Centro Documental de la Memoria Histórica.

La lógica del "antimodelo" era sencilla y todavía funciona ahora. En lugar de mostrar a un soldado perfecto que lo hacía todo bien y era un ejemplo a seguir, dibujaban a un soldado que era tal desastre que nadie querría ser como él. Se jugaba con el humor para comunicar mensajes importantes, pero de una manera más ligera. Por ejemplo, "Los hechos extraordinarios de dos nuevos voluntarios" fue una historieta publicada en la revista *Trincheras* por [Lorenzo Goñi \(1911-1992\)](#), un excelente dibujante, ilustrador y pintor que en la posguerra se vio obligado bajo amenazas a realizar carteles para el Frente de Juventudes de la Falange. La historieta era un reflejo de la situación de la guerra en el bando republicano durante la campaña de mayo a julio de 1938. La República vivía momentos desesperados y



Fig. 28: *Canuto*, Tomás Porto, 1937. Fuente: Centro Documental de la Memoria Histórica.

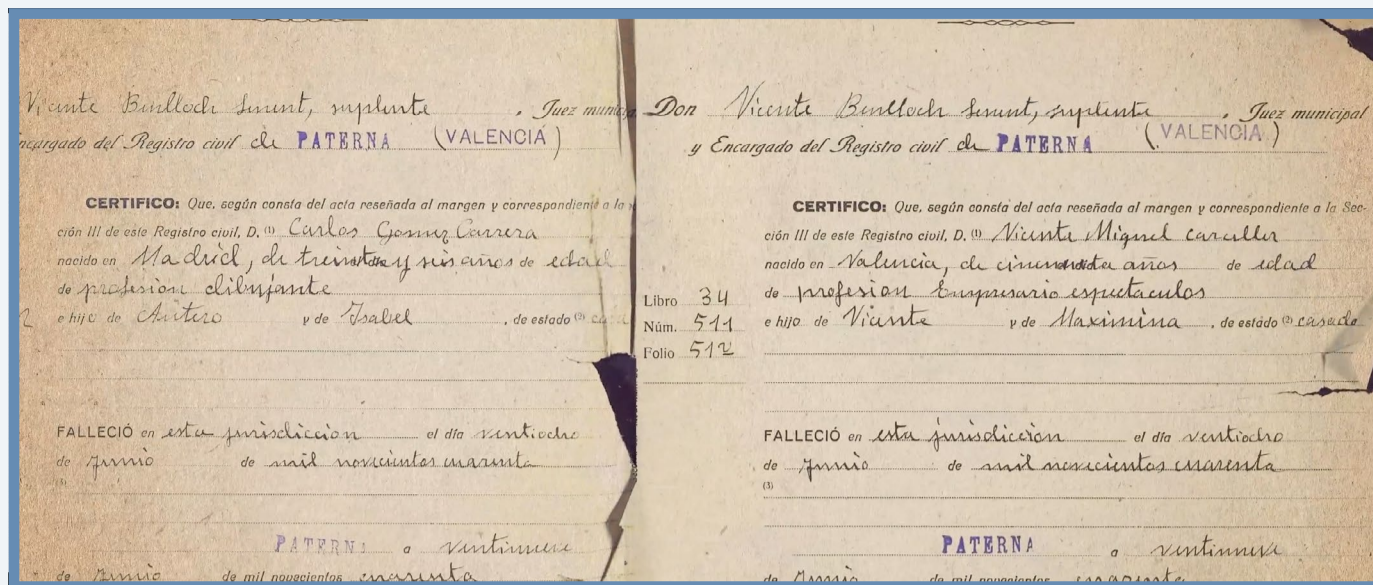


Fig. 29: "Mucho cuidado con Venus", en *Canuto*, de Tomás Porto, 1937. Fuente: Centro Documental de la Memoria Histórica.

LA MEMORIA DE LOS DIBUJANTES

3

Fig. 30: Actas de defunción de Carceller y Bluff. Fuente: *Carceller, el hombre que murió dos veces* (2021).



En una entrevista reciente con la nieta de José María Carnicero (Madrid, 1911-Badalona, 1950), uno de los dibujantes más destacados del bando republicano durante la guerra civil española, ella confiesa que, gracias al trabajo de investigación de aficionados e historiadores y a la amabilidad de muchas personas que le envían dibujos escaneados de su abuelo, ha ido reconstruyendo una parte importante de la memoria de su familia. Jordi Artigas, realizador y productor audiovisual jubilado, es quien conversa con Paula. Para Jordi, el caso de Carnicero es como el de tantos dibujantes, cuyas memorias hay que ir reconstruyendo, como un mosaico, para que sea más visible y poder dar a conocer mejor la vida y obra de aquellos profesionales del dibujo que estuvieron marcados, silenciados y olvidados por la represión franquista que siguió a la guerra civil española.

Es una historia familiar que se repite con Olivia Yule y Tina Rabanal Miguel, hija y nieta respectivamente de Carlos Gómez Carrera, *Bluff*, otro compañero de profesión y amigo de Carnicero en *La Traca*, y Vicente Miguel Carceller, el director de la revista. [Gómez Carrera fue fusilado, junto a Vicente Miguel Carceller, en la tapia del cementerio de Paterna \(València\)](#) el 28 de junio de 1940. Carceller tenía cincuenta años y Gómez Carrera, treinta y seis. Bluff, apodo con el que firmaba sus obras, dejó viuda a su esposa María del Coro Escoriaza y a su hija Olivia, de apenas tres años. Ambas marcharon al exilio a Estados Unidos gracias a la ayuda de la escritora y periodista española Teresa de Escoriaza, que se había afincado en el país norteamericano antes de la guerra. Teresa era la hermana de María del Coro y cuñada de Bluff. Entre 1939 y 1956 fueron fusiladas 2.238 personas en el cementerio de Paterna y enterradas en diversas fosas comunes. La [Plataforma Asocia-](#)

[ciones de Familiares de Víctimas del Franquismo de las Fosas Comunes de Paterna](#) tiene un buscador que permite identificar a las víctimas represaliadas, entre ellas Carceller y Gómez Carrera.

El supuesto delito fue haber dibujado historietas y humor gráfico satírico sobre el líder de los golpistas, el dictador Francisco Franco. En los ejemplos incluidos en esta sección podéis ver cómo Bluff o Carnicero caricaturizaron al general parodiando la imagen de hombre fuerte y estrategia militar que difundía la propaganda del régimen. Lo podéis ver representado como una niña; de hecho, el padre de Franco lo llamaba "Paquita" y se reía de él por la voz atiplada que tenía debido a una sinusitis crónica.

En la foto familiar de Franco con su hija podéis comprobar los rasgos físicos del dictador y así compararlo con las caricaturas que de él hicieron, en las que la exageración es un elemento esencial. Por otro lado, sabemos que Franco perdió un testículo durante el servicio militar en África, y el general Queipo de Llano, quizás el más cruel de los golpistas, solía referirse a él como "Paca la culona". Estos rumores dieron mucho juego en la época y el dibujante Bluff lo aprovechó para



Fig. 31: Franco jugando a tenis con su hija. Papel gelatina; 13 cm × 18 cm. Biblioteca Nacional.



Fig. 32: Carnicero en *La Traca* (16 de febrero de 1938). Fuente: CRAI Biblioteca del Pavelló de la República.

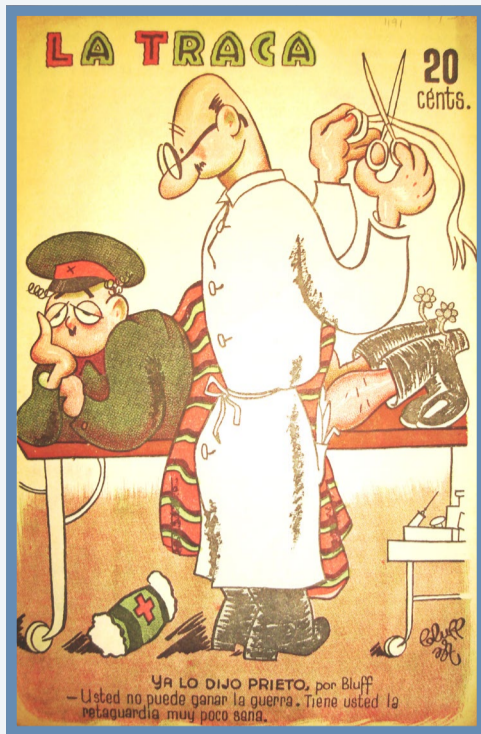


Fig. 33: Bluff satiriza la masculinidad de Franco en *La Traca* (16 de junio de 1937). Fuente: CRAI Biblioteca del Pavelló de la República.

burlarse de la masculinidad de Franco, dejando entrever que podía ser homosexual.

La nieta del dibujante José María Carnicero, Paula, reflexiona sobre la reconstrucción de la memoria de su

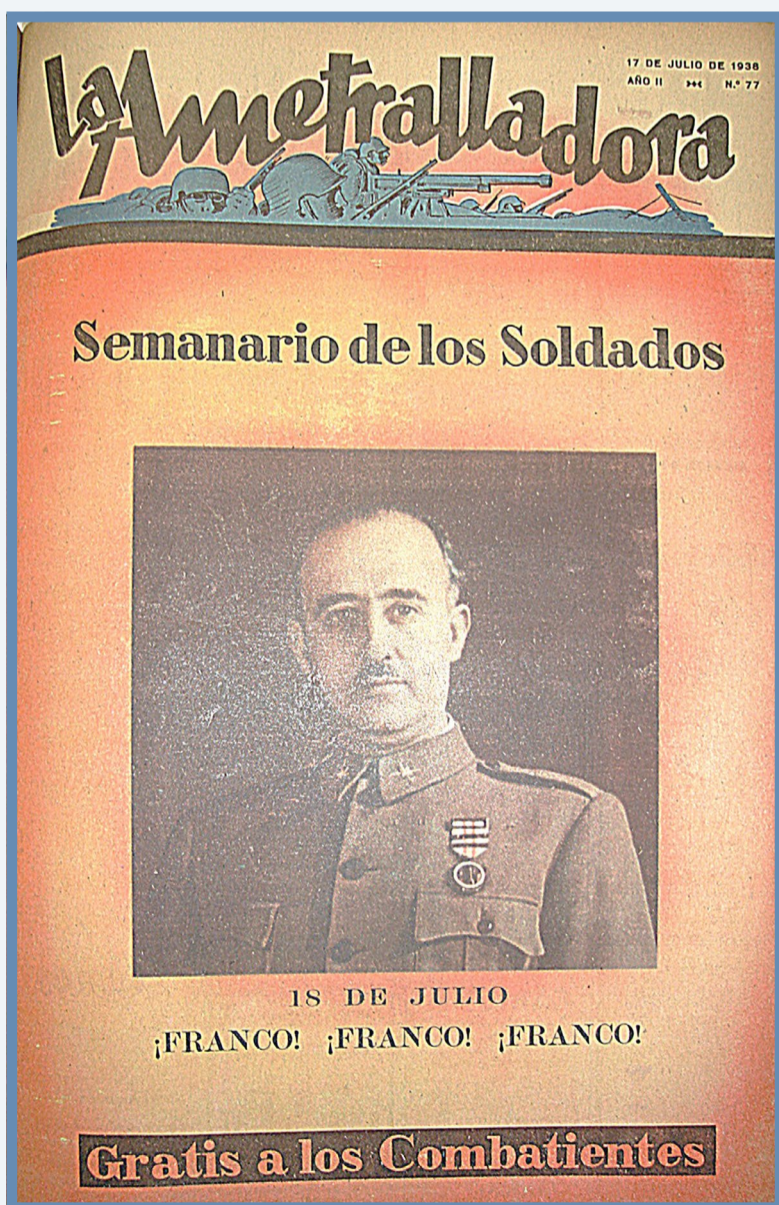


Fig. 34: *La Ametralladora* (17 de julio de 1938). Fuente: Biblioteca Socials. Universitat de València.

abuelo como algo muy gratificante, como una especie de justicia histórica. La memoria tiene ese carácter de justicia moral, de reparación de un daño, aunque en muchas ocasiones no se pueda enmendar un agravio porque la víctima ya ha fallecido, ni sea posible enjuiciar a los perpetradores del delito.

Es una paradoja porque a los que juzgaron fue a Carnicero, Carceller y Gómez Carrera sin haber cometido delito alguno. Bluff fue enterrado en una fosa común sin identificar. La viuda de Carceller, como tenía contactos y recursos económicos, consiguió sacarlo de la fosa y enterrarlo con una lápida que lo identificara. Pero muchos otros no tuvieron esa opción. Con ello pretendían borrarlos de la memoria, como si no hubieran existido nunca, añadiendo otro agravio más a las familias, que se veían imposibilitadas para recordar a sus seres queridos en una tumba que registrara sus nombres. No tendrían un lugar físico para poder ir a visitarlos.

Aunque es imposible volver atrás en el tiempo para remediar un daño sufrido, sí hay acciones necesarias que ayudan a reparar la memoria de las víctimas y de sus familiares. Por ejemplo, [en julio de 2024 el Gobierno de España reconoció la ilegalidad de las condenas a trece represaliados durante la dictadura franquista](#). Entre ellos estaban Carceller y Gómez Carrera.

Cuando acabó la guerra, Carnicero estaba en Valencia y fue a visitar a unos amigos de la familia que vivían en La Coruña para intentar salir del país. Pero lo delataron. Enseguida trató de salir de España, se trasladó a Madrid, consiguió documentación falsa e intentó entrar en una embajada. Pero el 30 de abril de 1940 fue detenido por sus antecedentes políticos y condenado a treinta años de prisión por delito de adhesión a la rebelión militar en juicio sumarísimo oficiado en Valencia el 10 de junio de 1940. Con los años salió de prisión y pudo volver



Fig. 35: "Metrala" por Carnicero. *La Traca* (23 de junio de 1937). Fuente: CRAI Biblioteca del Pavelló de la República.



Fig. 36: Carlos Gómez Carrera, *Bluff*. Fuente: *Carceller, el hombre que murió dos veces* (2021).



Fig. 37: Vicente Miguel Carceller. Fuente: *Carceller, el hombre que murió dos veces* (2021).

a dedicarse al dibujo, pero tenía terminantemente prohibido volver a su Madrid natal, bajo pena de prisión.

A pesar del reclamo popular de *La Traca* en la época, sus ventas y la calidad de sus dibujantes, recuperar la memoria de esta revista y los artistas que en ella trabajaron ha sido un largo proceso, porque había que hacer frente al silenciamiento de la dictadura franquista y a un cierto desinterés ya en democracia. Por ejemplo, en obras recientes que han investigado el conflicto desde sus diversas aristas centrándose en la Comunidad Valenciana, como los dieciocho tomos de *La Guerra Civil en la Comunidad Valenciana* (2007), ni siquiera se menciona *La Traca*. El tomo 12, titulado

Prensa, propaganda y agitación, sí recuerda varias revistas (entre ellas incluso *La Ametralladora*, del bando nacional), pero se olvida de *La Traca*.

Sin embargo, gracias a las asociaciones para la recuperación de la memoria histórica y al trabajo de antropólogos forenses e historiadores, se han dado pasos muy importantes. En el caso particular de *La Traca*, un feliz descubrimiento del profesor Antonio Laguna, que encontró un artículo sobre Carceller publicado en 1933 y titulado “El periodista que se hizo millonario explotando su ingenio”, fue clave para comenzar una tarea de recuperación de la memoria que ha permitido conocer qué ocurrió con Carceller, Bluff y la propia revista. Laguna publicó un [artículo sobre La Traca en 2010](#), seguido de un libro centrado en la figura del carismático editor: [Carceller. El éxito trágico del editor de La Traca \(2015\)](#). Y un año después se inauguraba la exposición “[La Traca. La transgresión como norma](#)” (Universitat de València, 2016), comisariada por Laguna y Francesc A. Martínez.

Finalmente, en 2021, el documental [Carceller. El hombre que murió dos veces](#) (dir.: Ricardo Macián, 2021) realiza un laborioso trabajo de investigación para reconstruir el legado de Carceller, recopilando ejemplares en hemerotecas y colecciones privadas, además de dar voz a los familiares de Carceller y Bluff, como es el caso de Tina Rabanal Miguel, nieta de Carceller, y Olivia Yule, [hija de Bluff. Yule viajó desde Hawái a Valencia en 2022](#) para participar en un homenaje a la figura de su padre, cuyos restos habían sido identificados en una fosa común en Paterna.

“En 2025, el documental de Ricardo Macián se exhibió por primera vez fuera de España. Dos proyecciones tuvieron lugar en Mánchester y Newcastle, con la presencia del director, entre un público diverso formado por españoles, británicos, jóvenes universitarios y de enseñanza secundaria, además de personas jubiladas. En el cuestionario que la audiencia rellenó tras ver la película, quedó de manifiesto que la historia de *La Traca* y el destino de Carceller y Bluff eran temas muy desconocidos. Además, todos coincidieron en que la recuperación de la memoria de las víctimas enterradas en fosas comunes durante la guerra civil y la dictadura posterior debería ser una política de Estado en España.”



Fig. 38: *La Traca* (16 de septiembre de 1937). Fuente: CRAI Biblioteca del Pavelló de la República.

DIBUJAR LA GUERRA: GOYA Y CASTELAO

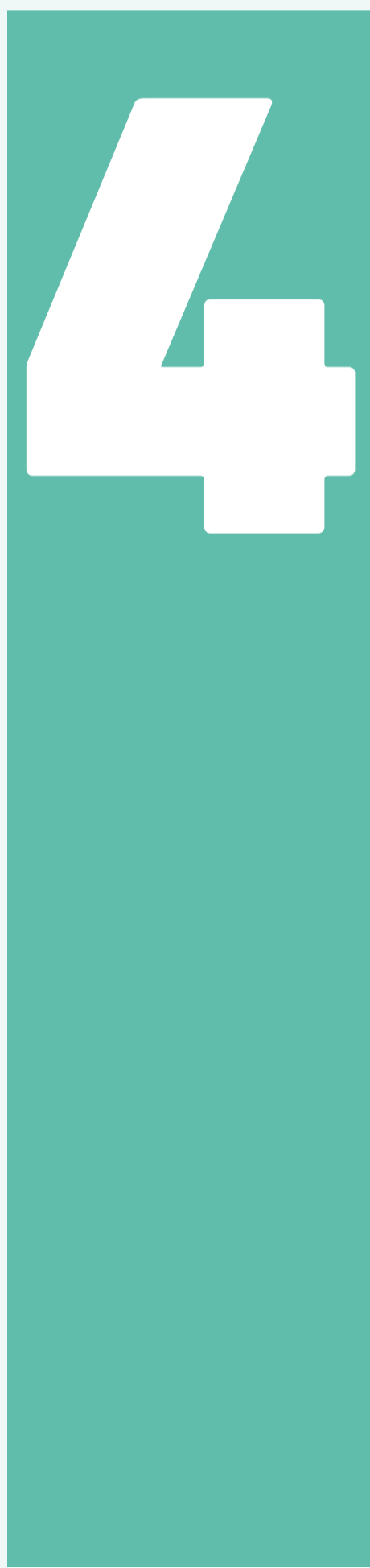


Fig. 39: Los descamisados por Gallo, *Fragua Social* (19 de julio de 1937). Fuente: Biblioteca Ateneo Mercantil de València.



Los dibujantes, como hemos visto, no se mantuvieron al margen y muchos pagaron un precio altísimo por su compromiso contra el fascismo. Algunos, como [Luis García Gallo](#), entendieron la guerra como una lucha en la que todo el protagonismo era para la sociedad civil, que se resistió al golpe de Estado de julio de 1936. Así lo plasmó en un dibujo un año después del inicio de las hostilidades. No fue solamente la gente de a pie la que resistió, también hubo policías, guardias de asalto y militares que no se sumaron al golpe. Pero sin la acción de sindicatos (se pueden ver las banderas de CNT, por Confederación Nacional de Trabajadores, y

UGT, Unión General de Trabajadores, que todavía existe) y civiles, la historia hubiera sido muy diferente. El dibujo de Gallo nos recuerda el carácter de lucha popular que podemos trazar atrás en el tiempo hasta los grabados del pintor Francisco de Goya (1746-1828) y la lucha contra la invasión francesa.

El aragonés Francisco de Goya (1746-1828) es un pintor fundamental en la historia del arte mundial. Goya fue pintor de cámara de varios reyes y su influencia es enorme al anticipar, por ejemplo, las vanguardias artísticas posteriores, como el expresionismo. Goya conocía el valor testimonial que el dibujo contiene al representar la realidad. Lo reflejó en cuadros famosos que documentan la invasión francesa



Fig. 40: Muro. *El Mercantil Valenciano* (2 de mayo de 1938). Fuente: Biblioteca Ateneo Mercantil de València.



Fig. 41: Goya. "No se puede mirar". Fuente: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Fig. 42: Goya. "Yo lo vi". Fuente: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.



(1808-1814) y la respuesta del pueblo español en lo que se ha llamado la Guerra de Independencia. La lucha popular y la represión posterior las vemos reflejadas en [El 2 de mayo de 1808 en Madrid o "La lucha con los mamelucos"](#) y [El 3 de mayo en Madrid o "Los fusilamientos"](#). Pero en ["Los Desastres de la Guerra" \(1810-1820\)](#) Goya utiliza el grabado para acercarnos al dolor de las víctimas y convertirnos en testigos del sufrimiento de la población española durante la invasión francesa.

Goya pone el énfasis en recordar y documentar el daño en sus muchas formas como si compilara un archivo visual para la memoria histórica española. Es consciente de la necesidad de documentar la herida, el cadáver, la tortura o la angustia de los perseguidos. El vínculo entre las luchas populares contra la invasión francesa en 1808 y contra el fascismo en 1936-1939 queda patente en la portada de *El Mercantil Valenciano* del 2 de mayo de 1938 del dibujante [Juan Pérez del Muro](#). Muro fue otro artista que defendió la República con sus lápices. Al terminar la guerra estuvo encarcelado hasta 1942, pero luego pudo continuar su actividad en el mundo de los tebeos y la animación que por aquel entonces daba sus primeros pasos en España. La influencia de Goya se puede constatar en la parte superior de la imagen que nos lleva hasta 1808, además del día elegido (2 de mayo) para publicar este titular y el dibujo que acompaña los artículos.

En los grabados, Goya a veces se sirve del texto para crear una complicidad con el lector que siente al mismo tiempo la necesidad de mirar y apartar la mirada, como en "No se puede mirar". Son casi como fotografías que documentan las atrocidades y se convierten en un



Fig. 43: Castelao. "A derradeira lección do mestre". *Galicia mártir*, 1937. Fuente: Museo de Pontevedra.

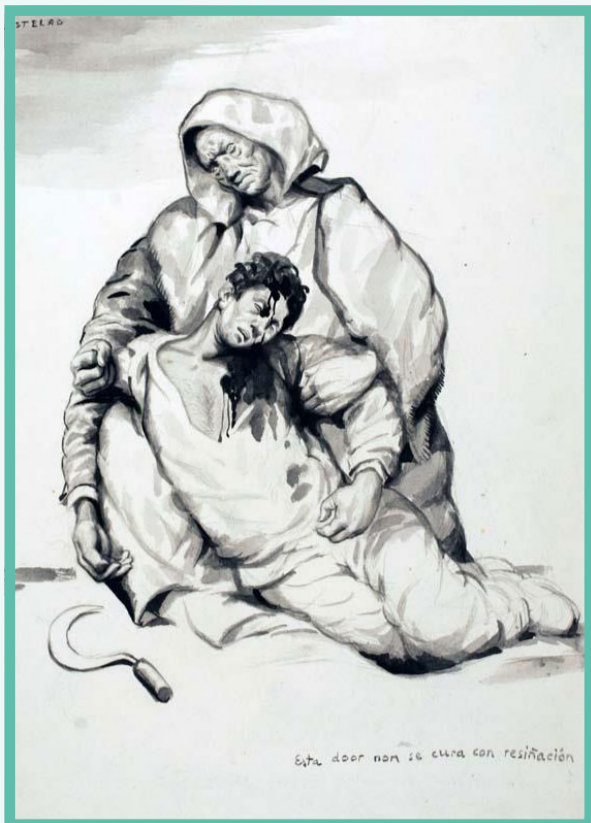


Fig. 44: Castelao. "Esta doer non se cura con resignación". *Galicia mártir*, 1937. Fuente: Museo de Pontevedra.

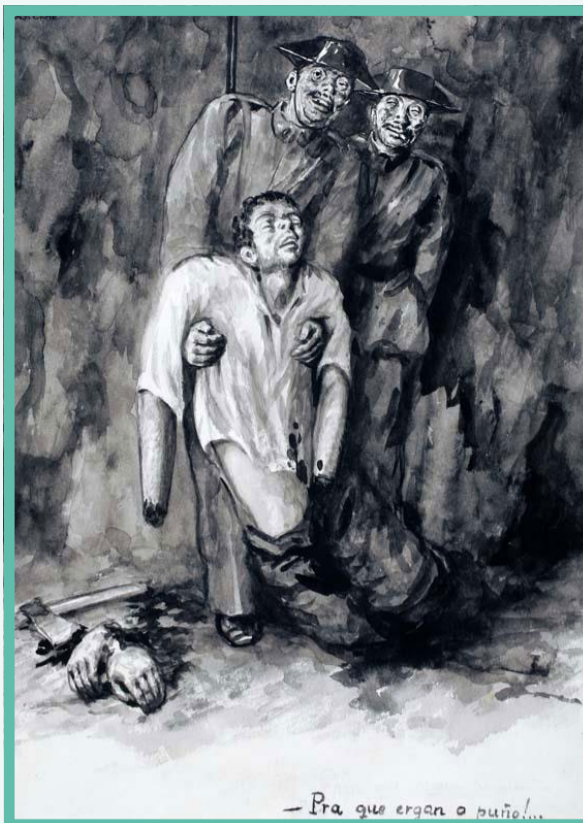


Fig. 45: Castelao. "Para que ergan puño". *Atila en Galicia*, 1937. Fuente: Museo de Pontevedra.



Fig. 46: *Fragua Social* (24 de noviembre de 1937). Fuente: Biblioteca Ateneo Mercantil de València.

repositorio de la memoria del trauma colectivo de España. Pero la fotografía no se había inventado todavía tal y como la conocemos y el dibujo es el recurso elegido para esta tarea. "Yo lo vi" es una denuncia en primera persona de alguien que ha presenciado esos hechos y nos quiere confirmar la veracidad de los mismos. Los grabados de Goya se convierten en pruebas, en evidencia del sufrimiento. Los dibujos se vuelven azotes para la conciencia de la época. Pero "Los Desastres de la Guerra" son también una crónica popular que nos adentra con realismo en el día a día de un conflicto y sirvió de inspiración para otros artistas en otras guerras. Uno de esos artistas fue Alfonso Castelao.

[Alfonso Rodríguez Castelao](#) (1886-1950, escritor, humorista, dibujante, político, médico) dibujó tres álbumes de estampas para mostrar el horror de la guerra: [Atila en Galicia](#), [Galicia mártir](#) y [Milicianos](#). Los dibujos recuerdan los grabados de Goya. Son imágenes muy duras que buscan conmocionar y remover conciencias. Si os fijáis en las frases que acompañan los

dibujos, veréis que están escritas en gallego. Castelao quiere documentar el daño en su tierra natal, en Galicia. Las víctimas son civiles que nada tienen que ver con guerras pero que pagan las consecuencias. Las estampas transmiten sufrimiento e impotencia, como la muerte de un maestro frente a dos niños. En las películas [La lengua de las mariposas](#) (dir.: José Luis Cuerda, 1999) y [El maestro que prometió el mar](#) (dir.ª: Patricia Font, 2023) los niños también son testigos de la barbarie cuando sus maestros son detenidos, golpeados y luego fusilados.

Pero es un dolor que no se cura con resignación, como se puede leer en otra de las estampas. Si nos fijamos, veremos el puño cerrado de la mano derecha que sostiene el cadáver. Ese puño cerrado, símbolo de resistencia de la clase trabajadora y utilizado durante la contienda en contraposición al saludo fascista de la mano en alto, aparece cercenado en otra de las estampas de Castelao, una de las más duras de la serie.

Castelao centró su mirada en las personas anónimas, tal y como hiciera Goya con sus grabados. En la siguiente sección nos centraremos en los niños como protagonistas involuntarios del conflicto y su manera de reflejar con dibujos las experiencias traumáticas de la guerra.

LOS NIÑOS PINTAN EL HORROR

5

EXPOSICIÓN

¡Y además dibujan!

Dibujos de niños durante la Guerra de España

Comisario

Vladimir Merino Barrera

48 dibujos realizados por niños y niñas españoles refugiados

Inauguración

12.05.2025 | 18:00

Horario de visita

De martes a domingo

17:00-21:00

Cerrado el 15.05.2025 Festivo



12-29.05.2025



Sala Laffón . Calle Prado 21

Entrada libre hasta completar aforo

Fig. 47: Cartel anunciador de la exposición *¡Y además dibujan!*

La exposición itinerante [¡Y además dibujan!](#), comisariada por Vladimir Merino, ha recorrido la geografía española con el fin de [sensibilizar sobre la guerra](#), [promover la paz y preservar la memoria histórica](#). El título rinde homenaje a la colección y exposición de dibujos realizados por niños españoles en 1938 titulada [They Still Draw Pictures! A collection of 60 Drawings Made by Spanish Children During the War](#). Su origen se remonta a 1937, cuando el coleccionista de arte Joseph Weissberger recopiló algunos de los dibujos que realizaron los niños en colonias escolares y los llevó a Estados Unidos, donde editó el libro con la ayuda de The Spanish Child Welfare Association of America for the American Friends Service Committee en Nueva York.

Merino es hijo de Carmen Barrera, que con once años fue enviada en 1937 a la Unión Soviética para alejarla de la guerra. Hasta tres mil niños fueron enviados a la Unión Soviética. Para muchos de ellos, su primer destino fue una ciudad ucraniana, Odesa. Se suele decir que la historia se repite, y si pensamos en Ucrania y en Gaza, algo que se repite una y otra vez es el trauma de los bombardeos. En esta página de [Instagram](#) se recopilan los dibujos de los niños ucranianos desde que Rusia decidió invadir Ucrania dando comienzo en febrero de 2022 a una larga guerra.

Otro de los destinos de aquellos niños españoles durante la guerra civil fue el pueblo costero de Tynemouth, muy cerca de la ciudad de Newcastle, desde donde escribo esta guía. En esta localidad se acogió a un grupo de veinte niños vascos (de entre seis y trece años) con su maestra, Carmen Gil, en un edificio que se transformó en albergue. En total, fueron cuatro mil niños vascos los evacuados al Reino Unido

Fig. 48: Cuenta de Instagram de UA Kids Today.



Fig. 49: Cómic incluido en Freedom City Comics, 2017. CC BY-NC-ND.

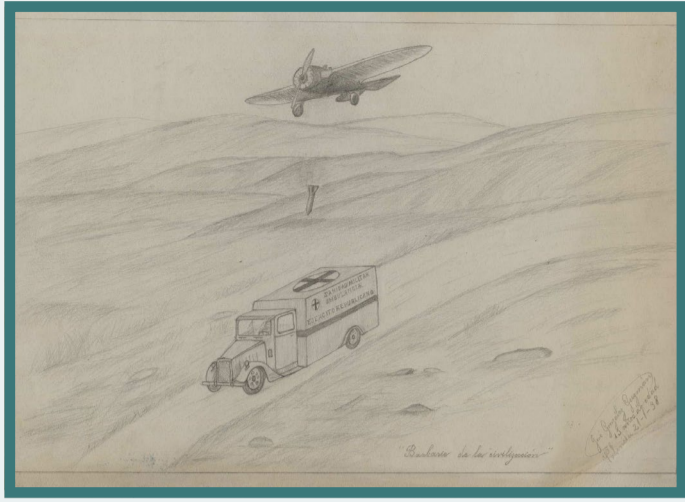


Fig. 50: José González Guzmán, "Barbarie de la civilización". Biblioteca Nacional.



Fig. 51: Rafael Cerrillo, "Bombardeo en la cola de la leche". Biblioteca Nacional.

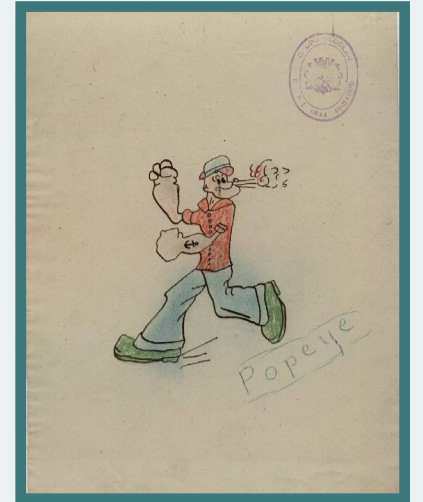


Fig. 52: Anónimo. Dibujo de Popeye. Biblioteca Nacional.

en mayo de 1937. En general fueron bien recibidos, pese a algunas protestas de residentes que pronto se disiparon al conocerlos. Hacia 1939 la mayoría fueron repatriados a España, aunque dos de los niños que fueron acogidos en Tynemouth decidieron quedarse al no poder localizar a sus familiares. También la maestra, doña Carmen, se quedó en Inglaterra, donde se casó y cambió su apellido por Walker, como es habitual en este país.

La mayoría de estos niños, enviados por el Gobierno de la Segunda República al extranjero o a zonas alejadas de los frentes de batalla en España, dibujaron sus vivencias personales sobre la guerra con un doble propósito, como terapia para procesar los traumas vividos, pero también con una función propagandística para concienciar sobre la tragedia. Se estima que hay unos 32.000 dibujos en total. Los podemos interpretar como una crónica del día a día. Por ejemplo, de los 1.171 dibujos digitalizados en la Biblioteca Nacional, alrededor de doscientos tienen como motivo los bombardeos. Acciones cotidianas como ir a la lechería escondían un peligro constante. El trazo seguro de José González Guzmán (trece años, Valencia) al dibujar un aeroplano lanzando una bomba sobre una ambulancia nos muestra a un artista en potencia. El título de la obra al pie, "Barbarie de la civilización", nos recuerda, de nuevo, la obra de Goya y los grabados de "Los desastres de la guerra".

El dibujo de Rafael Cerrillo (trece años, Teruel) retrata las acciones de la vida diaria, la normalidad que ya no lo es porque al ir a comprar leche hay que mirar al cielo para ver si hay aviones enemigos que lanzan su



Fig. 53: Mirbal, n.º 1 (15 de abril de 1937). Fuente: CRAI Biblioteca del Pavelló de la República.

carga mortífera. Otros dibujos nos recuerdan que los niños, no dejan de ser niños, a pesar de la guerra. Nos permiten ver aspectos de la cultura popular de la época, de los personajes de cómic que les gustaban, como un dibujo de Popeye el marino.

Las exposiciones de dibujos infantiles era una manera de dar la oportunidad a los niños para expresarse en un conflicto en el que luchaban los adultos pero que sufrían también los más pequeños. Era una manera de dar sentido a la irracionalidad que vivían día a día. A fin de cuentas, era utilizar un medio, el dibujo, muy cercano a la niñez, con el que poder expresar sus sentimientos y las experiencias que les causaban mayor impresión. Con el paso de los años, esos mismos dibujos nos proporcionan ventanas para intentar entender qué sentían los niños y reconstruir sus experiencias vividas durante la guerra.

OTROS EJEMPLOS

1. LA AYUDA DE LOS SUPERHÉROES



Fig. 54: Portada de *Captain America Comics*, 1 (marzo de 1941), de Joe Simon y Jack Kirby. Contenido accesible bajo licencia [CC-BY-SA](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/).

En marzo de 1941 llegó a los kioscos estadounidenses [Captain America Comics, 1](#), en el que Steve Rogers le propinaba un soberbio puñetazo a Hitler en la portada. La portada es icónica por la consolidación de los *comic books* como producto de consumo masivo y la utilización del cómic a medio camino entre la propaganda y el entretenimiento. En la revista [Look](#) (febrero de 1940), un cómic se planteaba cómo resolvería Superman la Segunda Guerra Mundial. El primer superhéroe del cómic apresaba a Adolf Hitler y a Josef Stalin y los sentaba en una asamblea de Naciones Unidas en Ginebra para ser juzgados por sus crímenes. Se trataba solamente de un cómic, de imaginación, acaso un deseo de muchas personas que nunca llegó a suceder.

Recordemos que Estados Unidos se convirtió en potencia beligerante en diciembre de 1941 tras el bombardeo japonés de la base naval de la flota del Pacífico en Pearl Harbor (Hawái). Pero antes de eso Superman

ya estaba lanzando mamporros a los nazis, como vemos en la portada de [Action Comics, 43](#) (diciembre de 1941, aunque llegó a los kioscos en octubre de ese mismo año). En [Action Comics, 44](#), Superman doblaba un cañón de sus enemigos y en ambos casos la esvástica dejaba pocas dudas de quién era ese enemigo.

Los cómics se hacían eco del contexto político y ayudaban a subir la moral de los soldados durante la Segunda Guerra Mundial. Eran momentos de extrema tensión, y llevar a Superman a luchar contra los nazis era tentador, pero sobre todo muy problemático, ya que el personaje, dotado de superpoderes, podría en teoría resolver el conflicto armado en poco tiempo. Pero si los soldados veían que en realidad la guerra se prolongaba y que Superman no podía ayudarles, sería demoralizante. Así que su participación se limitó a portadas llamativas construidas en un deseo como en [Superman, 17](#) (agosto de 1942), en la que agarra a Hitler y al emperador Hirohito ante la sorpresa de ambos.

Los cómics más interesantes con relación al contexto belicista que desembocaría en la participación de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial son sin duda los de género realista que narraron el día a día del conflicto sin intervenciones superheroicas y dotados de un enorme grado de verosimilitud.

Dentro del género realista, *Terry y los piratas* (1934-1946), de Milton Caniff (1907-1988), destacó por encima del resto, ya que se convirtió en una crónica de la guerra chino-japonesa, primero con el comienzo de las hostilidades a partir de 1937 y más adelante con la Segunda Guerra Mundial, cuando el conflicto asiático se incluía dentro del



Fig. 55: Superman lucha contra los nazis en *Action Comics*, 44 (enero de 1942). Contenido accesible bajo licencia [CC-BY-SA](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/).

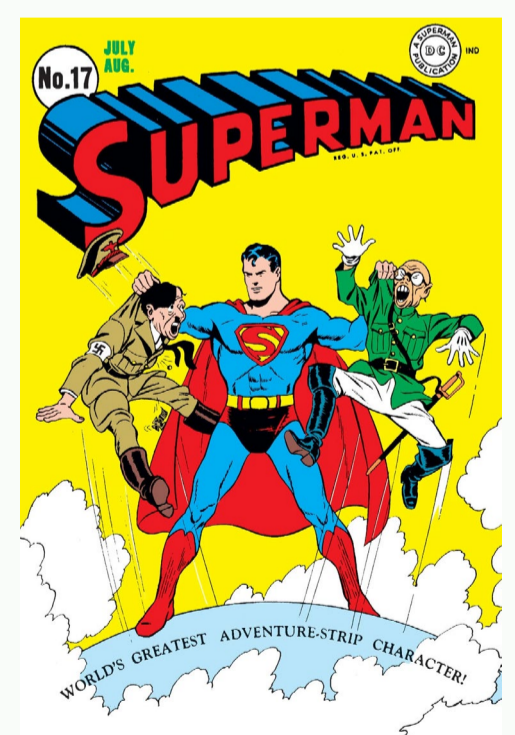


Fig. 56: *Superman*, 17 (agosto de 1942). Contenido accesible bajo licencia [CC-BY-SA](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/).



Fig. 57: *Terry and the Pirates* (30 de enero de 1944). Contenido accesible con fines educativos. Billy Ireland Cartoon Library and Museum.

contexto de guerra mundial. Para la década de 1940, el cómic de *Terry y los piratas* lanzaba una tirada total diaria de 25 millones de ejemplares en diversas cabeceras estadounidenses y las aventuras de los personajes de ficción se vivían con mucho interés y emoción. Francisco Sáez de Adana, en un estudio pionero titulado [Milton y los piratas. Un ensayo sobre la obra maestra de Caniff \(2023\)](#), analiza la historia cultural de este cómic y algunas de las decisiones de su creador que produjeron un impacto en la comunidad lectora, como la muerte de un personaje secundario, Raven Sherman, una estadounidense que realizaba tareas humanitarias en China. Sherman muere en la tira de prensa del 16 de octubre de 1941, tras ser atropellada por un camión conducido por un soldado alemán.

La noticia tuvo un impacto social muy fuerte en la audiencia y se sucedieron las notas de prensa que recogían la muerte de Raven Sherman, que, recordemos, era solamente un personaje de ficción. En [este artículo](#)



Fig. 58: *El Pionero*, n.º 3 (1937). Fuente: Centro Documental de la Memoria Histórica.

[puedes leer dichas notas de prensa para hacerte una idea de la repercusión mediática del cómic](#). Apenas dos meses después, Estados Unidos declararí la guerra a Japón tras el ataque a su base naval en Pearl Harbor en diciembre de 1941. Como ocurrió en otros conflictos, como la guerra hispano-estadounidense de 1898, que tuvo como consecuencia, entre otras cosas, la independencia de Cuba respecto a España, los periódicos utilizaban el humor gráfico y el cómic para movilizar a los lectores en un clima belicista en el que se agitaba la tensión hasta la declaración de guerra formal.

2. POPEYE CONTRA EL FRANQUISMO



Fig. 59: *El Pionero*, n.º 7 (1937). Fuente: Centro Documental de la Memoria Histórica.

Aunque ni Superman ni Terry tuvieron mucho interés en intervenir en la guerra civil española, quien sí lo hizo ayudando a los republicanos fue el famoso marino Popeye, dibujado por Elzie Crisler Segar en 1929 y que comenzó a publicarse en 1935 en España en la revista *Aventurero* y en 1936 en *Mickey*. El personaje fue un éxito rotundo y además consiguió aumentar la venta de espinacas un 33%. Popeye siempre se comía un bote de espinacas para vencer a mamporros a su antagonista Brutus.

Tal fue su [popularidad en la época](#) que *El Pionero*, una revista de historietas para niños publicada en 1937 en

el País Vasco, decidió utilizar el tirón del personaje para que luchara contra los sublevados franquistas.

No se trataba de cómics originales, sino que se tomó prestado el personaje sin ningún tipo de rubor ni derechos de reproducción. Eran otros tiempos. España vivía momentos de urgencia y la guerra avivaba la imaginación. Toda ayuda era poca para luchar contra el fascismo. Los cómics oficiales de Popeye se volverían a publicar de manera regular en la revista de historietas del bando nacional *Flechas y Pelayos* a partir del número 7, del 22 de enero de 1939. TVE también emitió una serie de dibujos animados de Popeye durante las décadas de 1980 y 1990.

3. HAZAÑAS BÉLICAS

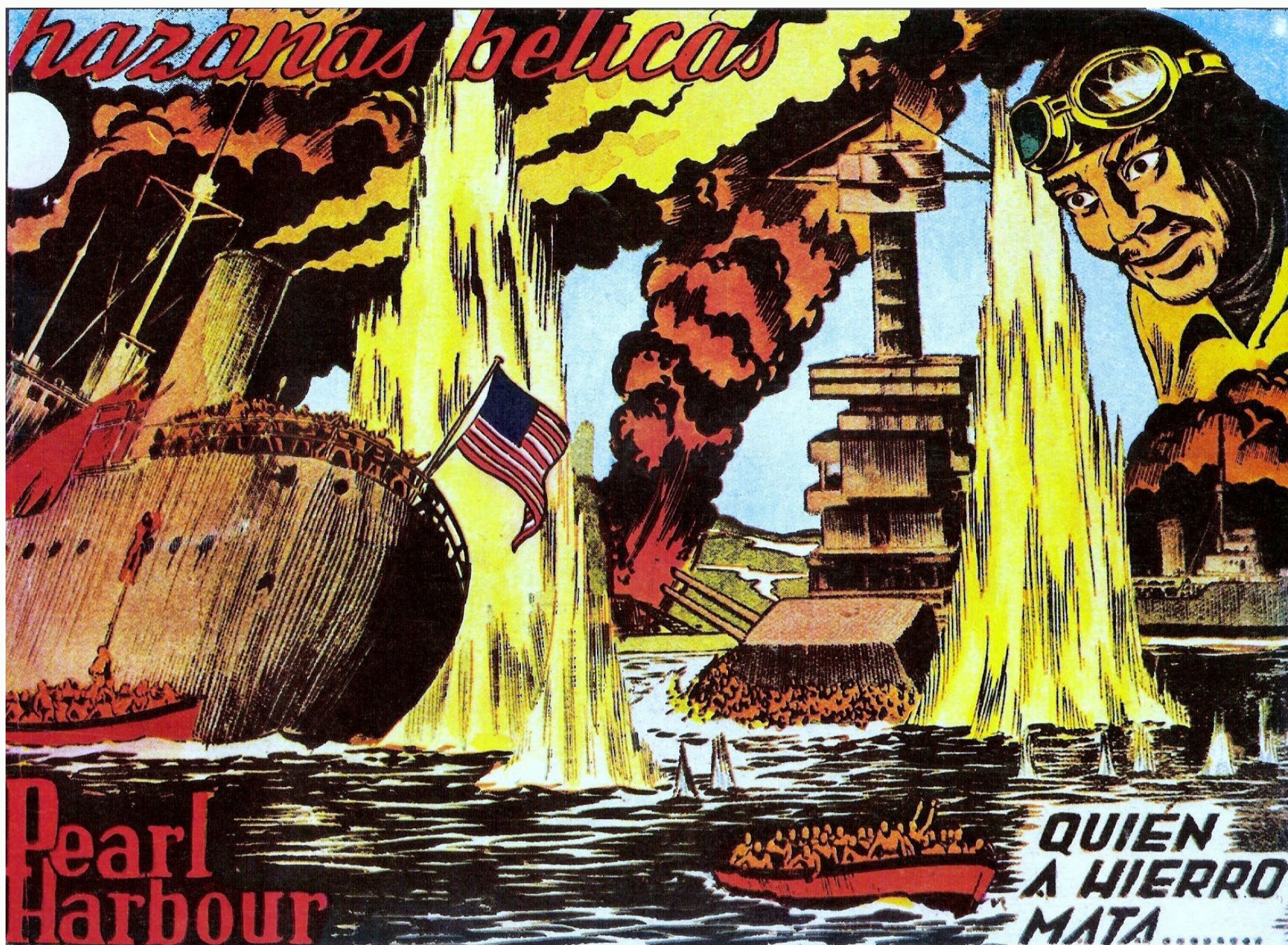


Fig. 60: *Hazañas Bélicas*, n.º 1, de Boixcar. Ediciones Toray, 1948.

El género bélico en la historieta española tuvo su época dorada a partir de 1948, cuando se publica [Hazañas Bélicas](#), obra de [Guillermo Sánchez Boix](#) (1917-1964), que firmaba con el seudónimo *Boixcar* y fue un precursor del género en España. Boixcar luchó en las filas republicanas y al terminar la guerra fue capturado e internado en un campo de concentración. En 1943 logró volver a España y comenzó su carrera profesional como autor de historietas.

Solamente se editaron veintinueve cuadernos de esa primera serie titulada *Hazañas Bélicas*. Reproducía batallas con un estilo figurativo y una documentación rigurosa fruto de su investigación y sus experiencias personales. Este cómic sentó las bases para la consolidación del género con [Hazañas Bélicas 2.ª serie](#) a

partir de 1950. En esta ocasión se lanzaron 337 números de estos cómics grapados en blanco y negro y portadas a color. Hubo otras series de temática bélica como [Comandos](#) (1957), de Editorial Valenciana; [Héroes Bélicos](#) (1953), de la editorial Símbolo; [Post-Guerra](#) (1952), de Marco; [Episodios de Corea](#) (1951), de Gráficas Ricart; o [El Sargento Macai](#) (1952), de Grafidea.

Pero fueron los cómics de Boixcar en la editorial Toray los que definieron el género y el modelo de historieta que dibujaba la guerra con un marcado anticomunismo, acorde a los tiempos de la posguerra española. Su influencia llega hasta nuestros días con reediciones como la de [Glénat en 2011](#) o la de [Planeta DeAgostini](#) en 2014. O la publicación del volumen [Nuevas Hazañas Bélicas](#) (2019), con guiones de Hernán Migoya y una larga lista de autores de cómics consagrados que rinden homenaje a Boixcar pero usando sus lápices en el contexto de la guerra civil española.

**INICIA
TU PROPIO
PROYECTO**

Muchas personas, tanto si eran dibujantes profesionales como aficionados, cogieron los lápices para representar visualmente su manera de ver y entender la guerra que vivían día a día. El dibujo se convirtió en un arma muy poderosa y muchos pagaron un precio altísimo por utilizar su creatividad para criticar al enemigo o satirizarlo. El dibujante tenía una enorme proyección social. Era, para las autoridades franquistas, incluso peligroso. Esto es lo que nos recuerda Joan Manuel Soldevilla, profesor y experto en la obra del dibujante Josep Escobar, el autor entre otras obras de los tebeos de [Carpanta](#), el personaje sin hogar que sobrevive como puede en la posguerra franquista. Pero el dibujo también se convirtió en un mecanismo de defensa para sobrellevar las dificultades, incluso en una vía de escape ante tanto dolor. En ocasiones hasta salvó la vida de no pocas personas. Hacer reír a los captores con viñetas humorísticas en los campos de concentración nazis o ganarse algo de dinero con caricaturas en las cárceles franquistas medía la distancia entre la vida y la muerte.

Os propongo un proyecto colectivo en el que podáis desarrollar vuestras habilidades como investigadores, pero también desplegar vuestro talento artístico. Por eso es preferible si hacéis este proyecto en grupo, porque cuando tres o cuatro personas se ponen a colaborar surgen dinámicas complementarias. Por ejemplo, alguien tendrá más facilidad para proponer ideas y quizá otra persona se sentirá más cómoda en el diseño gráfico. Pero os aseguro que todos podéis dibujar con mayor o menor soltura. Aquí tenéis algunas sugerencias para comenzar.

Primera sugerencia. Elige un tema que te interese y pregúntate por qué te interesa. ¿Qué es lo que te mueve a conocer más? Quizá quieres comparar los [dibujos de los niños españoles durante la guerra civil española](#) con los de los [niños en Ucrania](#). O puede que te interese saber más sobre los dibujantes españoles que marcharon al exilio y cómo fue esa experiencia de desarraigo. O tal vez quieras explorar más el ámbito de las revistas de trinchera, que es amplísimo. Quizá la cercanía en el tiempo de un conflicto como la [guerra](#)

[de Gaza](#) ha captado tu interés y quieres conocer cómo se ha dibujado este conflicto por parte de profesionales del cómic, como el autor [Joe Sacco y su obra La guerra de Gaza \(2024\)](#) o por [los propios niños gatzatés](#).

Segunda sugerencia. Compartid las ideas en vuestro grupo. Esta fase es fundamental. Dedicadle tiempo. Se trata de conversar y profundizar en las diversas posibilidades para conseguir que el grupo esté de acuerdo en el tema. Para ello hay que hablar, escuchar y compartir.

Tercera sugerencia. Si os habéis decantado por investigar más sobre la memoria de los dibujantes españoles, aquí os dejo algunas pistas sobre tres de ellos, que además compartían nombre de pila, Josep, pero que tuvieron experiencias muy diferentes:

1. [Josep Bartolí](#) (1911-1995). Película [Josep \(2020\)](#). Bartolí pasó por los campos de concentración en Francia y marchó al exilio a México, donde fue amante de la pintora Frida Kahlo. Aquí tenéis una colección de sus dibujos ["Campo de concentración"](#).
2. [Josep Cabrero Arnal](#) (1909-1982). Sobrevivió al campo de concentración de Mauthausen-Gusen, donde [realizó caricaturas para sus compañeros](#). En esta página web encontrarás más información: [Amical de Mauthausen](#).
3. [Josep Escobar](#) (1908-1994). El autor de entrañables personajes como Carpanta o los gemelos Zipi y Zape también fue prisionero en las cárceles franquistas. Este documental indaga en su vida y obra: [Josep Escobar. El rebelde amable \(2024\)](#).

Cuarta sugerencia. Pensad en el formato de vuestra investigación y el potencial lector. Si queréis compartir vuestro trabajo con niños más pequeños tendréis que adaptar el contenido y el formato. Podéis combinar texto e imágenes a través del *collage* de obras que os hayan parecido interesantes. Aquí podéis desarrollar vuestras habilidades de diseño gráfico. O podéis realizar vuestros propios dibujos o cómics. Puedes ayudarte con la aplicación [CANVA para hacer historietas](#) o hacerlo directamente en papel. Aquí tienes [algunas ideas](#) que pueden ser útiles.

Quinta sugerencia. Pensad en el estilo que queréis utilizar para vuestra obra una vez ya esté terminada la investigación. ¿Qué connotaciones tiene un estilo en particular respecto a otros? En los ejemplos de Bartolí, Cabrero Arnal y Escobar, hay estilos muy diferenciados. ¿Qué nos transmite un estilo? ¿Cuál nos emociona más? ¿Hay un estilo más adecuado para representar la guerra?

CONSE

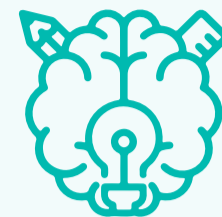
JOS

CONSE



LEE, ESCUCHA Y ANOTA. Para hacer una investigación es importante documentarse y prestar atención a los detalles.

ORDENA LA INFORMACIÓN a medida que vayas recopilando datos. Luego será más sencillo encontrar lo que necesites.



COGE UNA LIBRETA para escribir y dibujar lo que vayas encontrando. También las ideas que surjan durante la investigación.

UN DATO LLEVA A OTRO. Si tiras del hilo, encontrarás informaciones que no sospechabas en un principio. Anima tu curiosidad y sigue buscando.



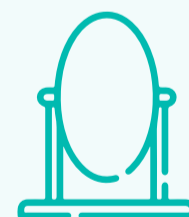
BUSCA EN EL ARCHIVO. El acceso a materiales digitales es de gran ayuda, pero si tienes ocasión visita un archivo físico y revisa las revistas. Toca el papel y presta atención a la materialidad del objeto. Percibirás otros estímulos que te acercarán a tu investigación.

NO TE PIERDAS. Para no perderte entre tanta información, vuelve a las dos o tres preguntas de investigación clave que orientan tu trabajo. De esa manera centrarás la atención de una forma más estratégica.



DISFRUTA el proceso de investigar, descubrir y sorprenderte. Rebuscar en archivos tiene algo de misterioso y de imprevisto.

PRESENTATE. Si encuentras el nombre de una persona o investigador que podría ser útil para tu trabajo, ámate a escribirle un correo electrónico, presentándote y explicando lo que estás haciendo. En la mayoría de las ocasiones recibirás una respuesta positiva.



AMPLÍA TU VISIÓN DEL MUNDO. Investigar es ampliar tu conocimiento. Es un proceso en el que el camino que recorras es tan importante como el destino final.



GUARDA LA INFORMACIÓN DE MANERA SEGURA y en más de un lugar. Si utilizas un ordenador, no guardes tus archivos en un único lugar. Si ese dispositivo se estropeara, lo perderías todo. Puedes almacenar archivos en la nube, por ejemplo.

**RECUR
SOS**



RECUR

Muestra de originales incluidos en la exposición “Los Tebeos de la Guerra Civil Española. Niños y Propaganda. 1936-1939” en el Centro Documental de la Memoria Histórica del Ministerio de Cultura de España. https://www.mcu.es/principal/docs/novedades/2008/Tebeos_Guerra_Civil_Ejemplares.pdf

[Kiosco digital de la Guerra Civil Española](#) El Centro Documental de la Memoria Histórica ha digitalizado parte de su colección de prensa de la guerra civil española. Aquí encontrarás varios ejemplares de revistas de trincheras.

[Arca. Arxiu de revistes catalanes antigues.](#) Aquí puedes revisar un listado amplio de revistas digitalizadas, entre las que se encuentra *L'Esquella de la Torratxa*.

[Biblioteca Valenciana Digital.](#) Repositorio digital con numerosas revistas digitalizadas y accesibles. Aquí podréis encontrar números de *La Traca*.

[Memoria de Madrid.](#) Archivo digital en el que podréis revisar revistas de trincheras y cómics publicados durante la guerra.

[¡Y todavía dibujan!](#) Leticia Fernández-Fontecha (ed.) La uña RoTa: Segovia, 2019. Edición del libro *They Still Draw Pictures! A collection of 60 Drawings Made by Spanish Children During the War*, con una introducción de Aldous Huxley, publicado en 1938 por The Spanish Child Welfare Association of America for the American Friends Service Committee en Nueva York.

Uno de los proyectos que se ha centrado en los dibujantes especialmente es [La memòria dels dibuixants](#). Comenzó en 2007, año en el que se aprobó la conocida [ley de la memoria histórica](#) en España, vinculado a una asociación que tenía como objetivo reivindicar, redescubrir, estudiar y difundir la obra de los dibujantes catalanes represaliados por el franquismo. En este sitio web encontrarás entrevistas, pequeñas reseñas biográficas y ejemplos de la obra de muchos artistas. Incluso si no entiendes catalán, puedes revisar los ejemplos que acompañan el listado de autores.

<https://humoristan.org/es/autores>.

[Historietistas represaliados por el franquismo.](#)

Más información sobre Josep Bartolí:

- [Hermoso, Borja. “Un dibujante en el campo de concentración”.](#) *El País*, 13/06/2020. Artículo.
- [“Georges Bartolí. La retirada, de Josep Bartolí”.](#) RTVE. 18/07/2020. Entrevista radiofónica.
- [“Josep, el exilio español contado por la pluma de Aurel”.](#) RTVE. 04/02/2021. Programa radiofónico.
- [Baquero, Juan Miguel. “Josep Bartolí, el artista catalán y republicano que amó a Frida Kahlo y pintó el horror de los campos de refugiados”.](#) *Eldiario*. 20/06/2020. Artículo.

Más información sobre Josep Cabrero Arnal:

- [José Cabrero Arnal y el perro Pif en Aragonautas.](#)
- [Página muy documentada con acceso al artículo publicado en *El País* en 2013 por Javier Pérez Andújar titulado “Salvar la vida”.](#) Si al entrar te da error, escribe en el motor de búsqueda “Cabrero Arnal”.
- [Página dedicada a Cabrero Arnal en el sitio web Tebeosfera.](#)

Sobre Carnicero, Bluff y Carceller:

- Jiménez, Jesús. ["Bluff", el dibujante que fue fusilado por sus caricaturas de Franco. RTVE, 06/03/2023.](#)
- Mora, J. R. ["Redescubriendo a Bluff, el dibujante que desafió al fascismo \(1903-1940\)".](#) Página personal. 22/10/2018.
- [Carceller, el hombre que murió dos veces \(2021\).](#) Dir.: Ricardo Macián. Catálogo de cine español. Ministerio de Cultura.
- ["Carceller, el hombre que murió dos veces". À Punt. 18/11/2021.](#) Entrevista radiofónica.
- Giménez, Sergio. ["José M.^a Carnicero, el ilustrador que dibujó a Franco travestido".](#) *Ser Histórico*, 28/02/2019.