

MANUEL MONLEÓN Y LA SERIE “LOS SIETE PECADOS CAPITALES”: UN ESTILO PROPIO ENTRE SEGRELLES Y RENAU¹

VEGA TORRES SASTRÚS

Universitat de València
Vega.torres@uv.es

Resumen: Manuel Monleón Burgos fue uno de los creadores del “arte comprometido” en la Valencia de los años treinta. El presente artículo aborda la trayectoria de este artista hasta la Guerra Civil mediante un estudio basado en las fuentes, con el objetivo de ampliar, contrastar y confirmar la todavía escasa información que se tiene del autor. Además, se analizan sus particularidades estilísticas y referentes visuales a partir de la serie *Los siete pecados capitales*, publicada en la revista *Estudios*, en 1936. A través de los fotomontajes que la componen se advierte un lenguaje plástico que abarca desde el realismo combativo de Josep Renau, John Heartfield o los artistas soviéticos, hasta un surrealismo onírico inspirado en José Segrelles, encontrándose en un punto medio en el que la denuncia social se expresa a través de símbolos y composiciones complejas.

Palabras clave: Manuel Monleón / arte comprometido / fotomontaje / pecados capitales / José Segrelles / Guerra Civil.

MANUEL MONLEÓN AND THE SERIES “THE SEVEN DEADLY SINS”: A STYLE BETWEEN SEGRELLES AND RENAU

Abstract: Manuel Monleón Burgos was one of the creators of “committed art” in Valencia in the 1930s. This article examines the artist’s career up to the Spanish Civil War through a source-based study, with the aim of expanding, contrasting and confirming the still scarce information available on the artist. It also analyses his stylistic particularities and visual references based on the series *Los siete pecados capitales* (“The Seven Deadly Sins”), published in the magazine *Estudios* in 1936. The photomontages that this series comprises reveal a visual language that ranges from the combative realism of Josep Renau, John Heartfield and the Soviet artists to a dreamlike surrealism inspired by José Segrelles, finding a compromise in which social critique is expressed through symbols and complex compositions.

Key words: Manuel Monleón / committed art / photomontage / Seven Deadly Sins / José Segrelles / Spanish Civil War.

Manuel Monleón. La necesidad de un estudio basado en las fuentes

La esfera artística valenciana de los años treinta ha sido objeto de interés y estudio a lo largo de las últimas décadas. No obstante, la mayoría de investigaciones han puesto el foco en la colectividad, subrayando las características comunes entre los diferentes creadores que dinamizaron la atmósfera cultural del momento, pero relegando a un plano

secundario las particularidades de cada uno de ellos, salvo algunas excepciones, como es el caso de Josep Renau. Ante esta situación, se hace necesario ahondar en la carrera de las artistas y los artistas que formaron parte de aquellos círculos culturales con el fin de analizar sus trayectorias, procedimientos y lenguajes propios.

El presente artículo se centra en la figura de Manuel Monleón Burgos, dibujante, cartelista, pintor y re-

* Fecha de recepción: 15 de octubre de 2022 / Fecha de aceptación: 8 de noviembre de 2023.

¹ La realización del presente trabajo ha sido posible gracias a una ayuda para la Formación del Profesorado Universitario del Ministerio de Universidades (FPU19/02250). Asimismo, esta publicación es parte del proyecto de I+D+i *Paisaje Cultural, construido y representado* (PID2021-127338NB-I00), financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/, cofinanciado con fondos “FEDER Una manera de hacer Europa”. Agradecemos al profesor Luis Arciniega García sus comentarios y sugerencias.

alizador de fotomontajes. Ya en 1986, Rafael Pérez Contel expresó la necesidad de poner en valor su trayectoria, argumentando que, aunque no alcanzó la fama de creadores como Renau, sus obras generaron un impacto en el pueblo que merecía ser señalado.² Sin embargo, los estudios dedicados a Manuel Monleón son todavía escasos.

Tal y como explicaba Francisco Agramunt: “no existe un juicio unánime en torno a su trayectoria artística, ni acerca del modo de valorar sus diferentes etapas creativas”.³ La más destacable excepción fue la exposición *Manuel Monleón. Disseny i avanguardia*, celebrada en la Biblioteca Valenciana en 2004, de la que se editó un catálogo –a día de hoy, el único estudio monográfico dedicado al artista– y gracias a la cual se produjo un documental titulado *Manuel Monleón, un grito pegado a la pared*, con entrevistas a sus familiares. Precisamente, estos testimonios orales son los que han vertebrado su biografía, aunque algunos de los datos arrojados generan contradicciones al ser contrastados con fuentes y prensa de la época.

Este artículo busca contribuir con la puesta en valor de la vida y obra de Manuel Monleón, atendiendo a las carencias expuestas. En primer lugar, se presenta un estudio revisado sobre la trayectoria del artista, desde sus inicios hasta la Guerra Civil, construido a partir de la recuperación de fuentes primarias, muchas de ellas inéditas. En segundo lugar, se propone un análisis detallado de una de sus series de fotomontajes más relevantes, *Los Siete Pecados Capitales*, publicada en la revista *Estudios* en 1936. A partir de esta, se analizan aspectos formales e iconográficos que revelan influencias de artistas como John Heartfield, Josep Renau o José Segrelles, con el fin de establecer una aproxima-

ción hacia la definición del estilo propio de Manuel Monleón Burgos.

De la formación al exilio. Trayectoria artística y búsqueda de un lenguaje (1928-1936)

Manuel Monleón Burgos nació en 1904, en el seno de una familia obrera de Andilla asentada en Valencia. Su formación artística distó de la académica. Comenzó su carrera siendo aprendiz de Mariano Pérez, pintor de abanicos y miniaturista, con quien entabló una estrecha relación que duraría hasta el fallecimiento del maestro. De Pérez heredó no solo la vocación artística, sino también el interés por el esperanto, que Monleón empezó a estudiar en junio de 1927.⁴ Gracias al movimiento esperantista y a Mariano Pérez, el joven artista pudo completar su educación, puesto que había abandonado la escuela en la primera enseñanza,⁵ y también aprender sobre literatura,⁶ conocer “el arte japonés, ruso y otros”,⁷ y abrir horizontes mediante el intercambio de correspondencia con esperantistas de otros países.⁸

Cuando se independizó de su mentor, Monleón continuó con la creación de miniaturas y decidió empezar a exponerlas. La primera muestra de la que se conserva documentación se celebró en la Sala Imperium de Valencia, entre el 12 y el 27 de noviembre de 1928⁹ –un año antes de lo que indican los estudios hasta ahora publicados– y resultó muy elogiada por la crítica.¹⁰ Unos meses más tarde, en julio de 1929, expuso sus obras en la Casa de Valencia de Barcelona.¹¹ En ambas muestras, el catálogo fue muy similar: “miniaturas, pequeños óleos originales y reproducciones de pinturas de los grandes maestros”¹² de todas las épocas, incluidos pintores valencianos contemporáneos que habían

² PÉREZ CONTEL, Rafael, 1986, p. 215-216.

³ AGRAMUNT LACRUZ, Francisco, 2005, p. 25 y AGRAMUNT LACRUZ, Francisco, 2006, p. 242.

⁴ ANÓNIMO, 1929.

⁵ AGRAMUNT LACRUZ, Francisco, 2005, p. 25.

⁶ Entrevista a Lenko Monleón, hijo de Manuel Monleón. En FIGUERES, Valentí, MOLINA, Pilar y SÁNCHEZ, Helena, 2004.

⁷ “Interesante visita colectiva a la Exposición de Miniaturas de Manuel Monleón”, *Acción cooperatista: órgano de la Federación Regional de Cooperativas de Cataluña*, 28-VI-1929, p. 3.

⁸ Entrevista a Araceli Carreras, viuda de Manuel Monleón. En: FIGUERES, Valentí, MOLINA, Pilar y SÁNCHEZ, Helena (dirs.), *Manuel Monleón, un grito pegado a la pared* [DVD]. Valencia: Los sueños de la Hormiga Roja, 2004.

⁹ Biblioteca Valenciana, Archivo Francesc Almela i Vives (AFAV), C-9, Artistas (M), Monleón.

¹⁰ “El notable miniaturista M. Monleón que en la Sala Imperium de nuestra ciudad ha hecho una exposición de miniaturas que están siendo muy celebradas”. En “Dos exposiciones”, *La Semana Gráfica*, 17-XI-1929, p. 21.

¹¹ “Notas de arte”, *El Diluvio*, 31-V-1929, p. 10. En aquel momento, la Casa de Valencia estaba ubicada en la Plaza del Teatro, número 2, según se indica en: “Variedades, Casa Valencia”, *El Diluvio*, 26-IV-1928, p. 14, o en “Llegada de los estudiantes valencianos”, *El Diluvio*, 28-XII-1929, p. 18, entre otros.

¹² “Vida artística”, *La Veu de Catalunya*, 1-VII-1929, p. 4. Se describen las obras expuestas como “Miniatures i petits olis originals i reproduccions de pintures dels grans maestres”.

despertado su admiración, como Pinazo, Mongrell y Segrelles.¹³

La crítica destacó, ante todo, las cualidades de copista de Monleón, que incluso imitaba el efecto envejecido en algunos lienzos. En varios artículos, también se especificó que sus obras originales eran, en su mayoría, retratos de "hombres ilustres", pero también "algunas escenas y perspectivas, e incluso alguna idea de orden espiritual", como la obra *Cuando todo se apaga*.¹⁴ En definitiva, el joven Monleón comenzó su carrera produciendo obras fáciles de vender, que le permitieran dedicarse profesionalmente a la pintura.

En una entrevista concedida por el artista, a propósito de la exposición celebrada en Barcelona en 1929, afirmaba que dejaría en Galerías Layetanas una colección de sus obras y que próximamente volvería a la ciudad con otras nuevas.¹⁵ Sin embargo, no se ha conservado ningún documento o referencia en prensa que revele la existencia de otra exposición en la capital catalana, más allá de la celebrada en la Casa de Valencia.¹⁶

Pronto abandonó las miniaturas y trató de buscar un estilo propio, coherente con la modernidad e influido por las novedades vanguardistas del momento. En un primer momento, cultivó un lenguaje decorativista o incluso fantástico.¹⁷ Agramunt califica

esta etapa como un "surrealismo sombrío" parecido al francés,¹⁸ mientras que Pérez Rojas lo incluye en un "grupo de orientación *Art Déco*" en el que también tienen cabida Arturo Ballester, Luis García Falgás, Pascual Capuz, José Segrelles, Luis Dubón, Josep Renau, Manuela Ballester, Vicente Ballester, Vicente Canet, Juan José Barreira o Antonio Vercher.¹⁹ Este estilo permanecerá a lo largo de la carrera de Monleón en las obras en las que la voluntad reivindicativa sea menor, como por ejemplo, en el cartel realizado para las Fallas de 1935, que resultó premiado por el Ayuntamiento de Valencia.²⁰

Paralelamente y desde una temprana edad, el artista mostró una profunda preocupación social y política, como era habitual en los creadores valencianos de la época.²¹ Además de su interés por el esperanto, comulgó con el anarquismo y practicó el naturismo y el vegetarianismo.²² Este compromiso le llevó a descubrir nuevas técnicas y maneras de comprender el arte.

Tras la proclamación de la Segunda República, se dieron toda una serie de cambios sociales y culturales que impulsaron a gran parte de los artistas hacia el activismo. En Valencia se formó un importante grupo constituido por artistas jóvenes y estudiantes de la Academia de San Carlos, con una fuerte conciencia política y social, que compartían

¹³ AFAV, caja 9, C-9, Artistas (M), Monleón.

¹⁴ LÓPEZ CHACON, Rafael, 1929, p. 21-22.

¹⁵ "Interesante visita colectiva a la Exposición de Miniaturas de Manuel Monleón", *Acción cooperatista: órgano de la Federación Regional de Cooperativas de Cataluña, 28-VI-1929*, p. 3.

¹⁶ Hay estudios en los que aparecen citadas otras exposiciones de Monleón, pero en esta investigación no han podido ser contrastadas con fuentes de ningún tipo. En AGRAMUNT LACRUZ, 2005, p. 242 y AGRAMUNT LACRUZ, 2006, p. 26, se menciona una muestra de miniaturas del artista en la Sala Braulio, celebrada en 1929, que fue "muy agasajada por el público y la crítica locales". También se menciona otra exposición al año siguiente, celebrada "en una sala de arte de la barcelonesa Vía Layetana, donde vendió toda la obra y obtuvo comentarios elogiosos en la prensa". Sin embargo, las fuentes halladas en el presente estudio solo permiten documentar una exposición de miniaturas de Monleón en Valencia, que se celebró en la Sala Imperium en 1928, siendo este un dato inédito hasta la fecha. Tampoco se han localizado reseñas en prensa ni documentos de archivo sobre la exposición celebrada en "una sala de la Vía Layetana", tal y como puede comprobarse en FONTBONA, Francesc, 1999 y en FONTBONA, Francesc, 2002. Del mismo modo, no se ha conservado información al respecto en el Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona, en el Archivo de la Biblioteca de Catalunya, ni en el Archivo del Museu Nacional d'Art de Catalunya. Por aquel momento, ninguna de las principales salas de exposición estaba ubicada en Vía Layetana, por lo que cabe la posibilidad de que si la muestra se celebró en un local de menor relevancia, no se haya conservado información sobre la misma o la documentación se encuentre en colecciones privadas. Por otro lado, en FIGUERES, Valentí, MOLINA, Pilar y SÁNCHEZ, Helena, 2004, la viuda del artista recuerda una única exposición en la capital catalana, aunque tampoco especifica la sala donde se celebró. En cualquier caso, la única muestra de Monleón en Barcelona de la que se han podido recuperar numerosos testimonios fue la celebrada en 1929 en la Casa de Valencia, que en aquel momento se encontraba próxima a la Rambla.

¹⁷ En este sentido, su carrera puede equipararse con la de artistas como Josep Renau, que también comenzó con la pintura académica, experimentó con *Art Déco* y terminó dedicándose al activismo socio-cultural. CABAÑAS BRAVO, Miguel, 2013, p. 4-5.

¹⁸ AGRAMUNT LACRUZ, Francisco, 2005, p. 26.

¹⁹ PÉREZ ROJAS, Francisco Javier; ALCAIDE, José Luis, ESCRIBE, Margarita, 2005, p. 18.

²⁰ "Fallas". *La Libertad, 13-I-1935*, p. 6, entre otros.

²¹ PÉREZ CONTEL, Rafael, 1986, p. 215.

²² AGRAMUNT LACRUZ, Francisco, 2005, p. 20.

las ansias de renovación plástica y la ideología progresista. Con Josep Renau a la cabeza, este grupo solía reunirse en los estudios, en cafés, en el Círculo de Bellas Artes y sobre todo en la Sala Blava, inaugurada en 1929.²³ Renau, en aras de encontrar una alternativa estética acorde con su ideología antifascista, se interesó por las revistas gráficas alemanas, como *Arbeiter Illustrierte Zeitung* y *Volks Illustrierte*, mediante las cuales conoció los montajes políticos de John Heartfield, que a partir de ese momento constituyeron una influencia clave en toda su obra.²⁴

Monleón entró en contacto con esos ambientes y asimiló rápidamente las ideas y la forma de concebir el arte que proponían aquellos círculos.²⁵ A partir de 1932, se especializó en el fotomontaje con aerógrafo,²⁶ convirtiéndose en uno de los primeros grafistas en emplear esa técnica como arma propagandística.²⁷ Curiosamente, en una entrevista concedida a la revista *Umbral* en 1937, confesó que nunca había decidido consagrarse exclusivamente al fotomontaje deliberadamente, sino que como era de los pocos creadores del momento que dominaban dicho formato, solo recibía encargos de ese tipo. En esa misma entrevista, Monleón describió cuales eran sus influencias creativas, que resultaban idénticas a las de Renau:

La mayor cantidad de trabajos de esta técnica [el fotomontaje] los vimos en carteles soviéticos de los primeros tiempos de la Revolución. Esta técnica es asimilada rápidamente por los alemanes y los franceses, aun cuando se apartan de su origen y cobran un sentido comercial en su mayor parte. Los montajes de John Heartfield, publicados en la revista revolucionaria alemana *A / Z* nos marcaron una ruta firme en el objetivo revolucionario del arte.²⁸

La adhesión de Monleón al grupo de artistas antifascistas se formalizó en 1933, cuando se integró

en la Unión de Escritores y Artistas Proletarios (UEAP),²⁹ la primera sección española de la francesa *Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires*,³⁰ y contactó con la Asociación de Artistas de la Unión Soviética, vinculada a esta última.³¹ En el mismo año, participó en la primera Exposición de Arte Revolucionario, celebrada en el Ateneo de Madrid entre el 28 de octubre y el 11 de noviembre, que organizó el Grupo de Arte Constructivo y en la que comparecieron artistas como Josep Renau, Francisco Pérez Mateo, Antonio Rodríguez Luna, Alberto Sánchez y Ramón Puyol, entre otros.³²

En septiembre de 1934, colaboró en una exposición de carteles y dibujos contra el fascismo, también en el Ateneo de Madrid.³³ Un año después, ganó el concurso de carteles de Fallas del Ayuntamiento de Valencia³⁴ y se presentó, igual que Renau, al concurso de dibujantes españoles para anunciar el VI Salón de Arte de Málaga, en el que ninguno resultó ganador.³⁵ Tampoco ganó Monleón el concurso de carteles convocado por la Mutua Valenciana en 1936, pero sí que consiguió vender parte de su obra.³⁶

Sin embargo, el grueso de la carrera de este artista lo constituyen sus colaboraciones con revistas culturales próximas a su ideología. Comenzó en 1930, ilustrando la colección *Cuadernos de Cultura*. En 1932, publicó sus primeros fotomontajes en la revista *Orto* y empezó a colaborar con la editorial valenciana *Estudios*, realizando portadas e ilustraciones tanto para la revista homónima –de la que fue nombrado director artístico– como para otras publicaciones de la editorial, y siendo responsable del diseño de la colección *Consejos útiles de medicina natural*.³⁷ También creó dibujos y acuarelas para las revistas *Helios* y *Crisol*.³⁸

²³ AGRAMUNT LACRUZ, Francisco, 2006, p. 32.

²⁴ AGRAMUNT LACRUZ, Francisco, 2006, p. 90.

²⁵ FIGUERES, Valentí, MOLINA, Pilar y SÁNCHEZ, Helena, 2004.

²⁶ MAESTRE, Rafael y MOLINA, Pilar, 2005, p. 137.

²⁷ AGRAMUNT LACRUZ, Francisco, 2006, p. 242.

²⁸ JAES. "Las otras armas: el fotomontaje de Monleón". *Umbral*, 4-IX-1937, p. 11.

²⁹ MAESTRE, Rafael, MOLINA, Pilar, 2005, p. 137.

³⁰ PÉREZ SEGURA, Javier, 2002, p. 23-24.

³¹ BELTRÁN, Concha, 2005, p. 112 y AGRAMUNT LACRUZ, 2006, p. 242.

³² "Sección de artes plásticas". *La Libertad*, 28-X-1933, p. 9.

³³ "Exposición de carteles y dibujos contra la guerra y el fascismo". *El Heraldo de Madrid*, 5-IX-1934, p. 5.

³⁴ "Fallas". *La Libertad*, 13-I-1935, p. 6, entre otros.

³⁵ "Fallo de un Concurso Nacional de Carteles", *Ahora*, 6-VIII-1935, p. 11, entre otros.

³⁶ "La Mutua Valenciana sobre accidentes de Trabajo", *Labor*, 29-II-1936, p. 10.

³⁷ MAESTRE, Rafael, MOLINA, Pilar, 2005, p. 137 y NARANJO, Joan, 1997, p. 166.

³⁸ AGRAMUNT LACRUZ, Francisco, 2005, p. 26.

Entre las páginas de estas revistas pueden encontrarse obras de los más relevantes artistas gráficos de la época, especialmente de Josep Renau, con quien Monleón compartió varios números. De hecho, Renau fue el primero en agrupar sus fotomontajes en series temáticas, que se ofrecían como encartes en el interior de las revistas, a menudo junto a textos auxiliares.³⁹ Una de sus series más conocidas en este formato fue *Los Diez Mandamientos*, publicada en la revista *Estudios* en 1934,⁴⁰ en la que el artista criticaba la hipocresía moral de la burguesía de su tiempo, mostrando cómo las clases adineradas y conservadoras incumplen cada uno de los Mandamientos de la religión católica y, continuando, a su vez, con una tradición visual enraizada en un anticlericalismo que se remonta al siglo XIX.⁴¹

Dos años después, en 1936, Monleón publicó en la misma revista su serie más emblemática, *Los siete pecados capitales*, en la que con el mismo trasfondo y formato que Renau, combinaba la denuncia social con elementos surrealistas.⁴² Su estética, por tanto, guardaba parecidos indudables con la de su colega y resultaba coherente con lo que estaban produciendo muchos de los grafistas de los años treinta. Sin embargo, el lenguaje de Monleón, como el de todos los artistas, tiene particularidades únicas que son producto de sus experiencias, gustos y un amplio abanico de referentes, por lo que merece ser estudiado de manera individual y pormenorizada. En el siguiente apartado se procede a indagar cómo el artista llegó a formular ese lenguaje, a través del análisis de la citada serie.

Los siete pecados capitales. Referencias entre Segrelles y Renau

Manuel Monleón publicó su primer pecado capital, *La soberbia*, en febrero de 1936. Le siguieron, por este orden y con una periodicidad mensual: *La avaricia*, *La lujuria*, *La ira*, *La gula* y *La envidia*. En agosto de 1936 no se publicó la revista, de manera que la serie terminó en septiembre de 1936, tras el golpe de Estado, con *La pereza*.⁴³ A pesar de que el estallido de la guerra era palpable en los meses previos y, por ende, los artistas ya habían empezado a organizarse para colaborar con la difusión de una cultura visual en defensa de la República,⁴⁴ en la serie de Monleón no se aprecia ninguna referencia directa a la Guerra Civil. Por el contrario, sus temas son más generales y cuando aborda cuestiones políticas lo hace desde la perspectiva internacional.

Estilísticamente, esta serie entronca con el fotomontaje de denuncia social propio de muchos creadores coetáneos, especialmente los valencianos y concretamente de Josep Renau –en aquel momento, director general de Bellas Artes– a quien conocía y con quien compartió páginas en muchas revistas gráficas. Como se ha indicado, ambos fueron admiradores de los carteles soviéticos y de John Heartfield,⁴⁵ cuya obra se encargaron de difundir en España a través de la revista *Orto*.⁴⁶ Por lo tanto, se pueden encontrar puntos comunes en los montajes de los tres artistas, desde los temas –coherentes con una ideología de antifascista y anticlerical–, hasta elementos formales, como las monedas, las garras, las chimeneas, los cañones, los sombreros de copa para identificar a la burguesía y la animalización de las clases a las que se dirige la crítica.⁴⁷

³⁹ CABAÑAS BRAVO, Miguel, 2013, p. 7.

⁴⁰ La serie *Los Diez Mandamientos* de Josep Renau aparece en los números 126 al 136 de la revista *Estudios*, que se corresponden a los meses de marzo a diciembre de 1934.

⁴¹ La representación visual de la hipocresía moral de la Iglesia comenzó a popularizarse en el siglo XIX. Durante la Restauración, la cultura liberal-democrática adquirió tintes anticlericales, puesto que se veía a la Iglesia como un estamento con un poder anacrónico, que apoyaba a los dirigentes más conservadores. A partir de ese momento es habitual encontrar caricaturas o imágenes satíricas en las que se critica al clero y se cuestiona la integridad moral de los miembros que lo forman y defienden. No obstante, este tipo de imágenes se vio multiplicado en los años de la Segunda República. Sobre este tema, véanse, entre otros: HERNÁNDEZ FIGUEIREDO, José Ramón, 2014; BARRIOS ROZÚA, Juan Manuel, 1999; SALOMÓN CHÉLIZ, Pilar, 2002; DE LA CUEVA MERINO, Julio y MONTERO GARCÍA, Feliciano, 2007; SUÁREZ CORTINA, Manuel, 2001; DE LA CUEVA MERINO, Julio, 2017; LOUZAO VILLAR, Joseba, 2015; ANTÓN SALAS, Manuel Arsenio, 2021.

⁴² NARANJO, Joan, 1997, p. 28.

⁴³ Estos ejemplares se corresponden con los números 150 al 157 de la revista *Estudios*.

⁴⁴ FERRER ÁLVAREZ, Mireia, 2016, p. 95.

⁴⁵ JAES. "Las otras armas: el fotomontaje de Monleón". *Umbral*, 4-IX-1937, p. 11.

⁴⁶ NARANJO, Joan, 1997, p. 36.

⁴⁷ Las representaciones zoomórficas del enemigo están más presentes en las creaciones de Monleón que en las de los otros dos autores, sin embargo, no son una característica original de su obra, sino que suponen la continuidad de una tradición cultural en la que la fealdad, como concepto opuesto a la imagen ideal del hombre, simboliza la decadencia moral del individuo. Es por ello que resulta habitual, especialmente durante la época contemporánea, ver a ciertos sectores de la población, como la burguesía o el clero, caricaturizados, animalizados o bestializados. Véase: ECO, Umberto, 2016, p. 15-20 y 333-363, HENDERSON, Gretchen E., 2018, p. 122-125.

Como se ha adelantado, la comparación más evidente, por su parecido temático y la proximidad de su publicación, surge entre la serie *Los Diez Mandamientos* de Renau (1934) y *Los siete pecados Capitales* de Monleón (1936), impresas ambas en la revista *Estudios*. Sin embargo, entre ellas también se distinguen algunas diferencias estilísticas. La gráfica de Renau es más sintética, utiliza muy pocos colores y predominan la figura humana, los mensajes claros y las imágenes realistas, entroncando en mayor medida con los referentes soviéticos y alemanes. En cambio, los fotomontajes de Monleón son más líricos, coloristas y ornamentales, y en ellos abundan los animales y los símbolos, algo con lo que Renau no comulgaba, puesto que afirmaba que "el dominio de los elementos expresivos, la plétora de simbolismos y de representaciones genéricas ahoga la memoria de la realidad viva, atrofia la eficacia popular de nuestro cartel de guerra".⁴⁸

Lo cierto es que la definición del denominado "arte comprometido" fue un asunto complejo en la época. Los creadores estaban de acuerdo en que el arte del momento debía tener una intención social y ser "proletario" y "revolucionario".⁴⁹ Sin embargo, el debate se abrió al intentar concretar cómo debía materializarse esta idea. A pesar de la diversidad de opiniones, una de las conclusiones a las que se llegó fue que el arte comprometido debía ser realista, aunque entendiendo como tal no necesariamente la mimesis, sino la conexión del artista con la realidad exterior. Por lo tanto, formalmente, esta representación de la realidad podía adoptar diversas tradiciones visuales que le proporcionaran una gran variedad morfológica.⁵⁰ Así se entienden las peculiaridades del lenguaje de Monleón, cuyas obras combinan el arte gráfico de denuncia social con programas visuales más complejos.

En el caso concreto de la serie *Los Siete Pecados Capitales*, la mayoría de símbolos utilizados por el artista no entroncan con la tradición cultural convencionalizada. Sí guardan, en cambio, gran pareci-

do con los empleados por el denominado "pintor de los pecados capitales",⁵¹ José Segrelles, en su serie de acuarelas sobre el mismo tema, realizada en 1925.

Segrelles pertenecía a una anterior generación de artistas valencianos que se había aglutinado en torno a la Asociación Juventud Artística Valenciana con el objetivo de modernizar el arte y abrir horizontes hacia el extranjero. En los años treinta, el artista de Albaida era ya considerado un maestro consagrado y acarreaaba numerosos reconocimientos a sus espaldas.⁵² *Los siete pecados capitales* fue uno de sus más aclamados éxitos, por lo que no es de extrañar que despertara la admiración de Monleón.

La serie se expuso por primera vez en una muestra inaugurada el 24 de marzo de 1925 en los salones "El Siglo" de Barcelona, junto a varias decenas de obras más.⁵³ Sin embargo, la amplitud de la exhibición no nubló la visión de la crítica, tanto local como nacional, que supo destacar el especial valor de dicha serie:

Los platos fuertes de este ágape artístico que Segrelles nos ofrece, los constituyen las originales alegorías de los siete pecados capitales, en cuya ejecución ha vertido su alma entera de pintor imaginativo, colorista espléndido y dibujante delicioso en una pieza, que sabe combinar los más diversos elementos para expresar lo que se propone de una manera inconfundible y vigorosa. Hay en estas composiciones algo de Alberto Durero y mucho de temple moderno fundido en el crisol de una cultura nada vulgar.⁵⁴

Otro ejemplo es el artículo publicado por Joaquín Ciervo en el diario catalán *El Diluvio*, que además de halagar el talento de Segrelles, describe individualmente cada pecado de la serie:

[...] "La Soberbia". Un nómada ataviado a lo indio, que desafía al cielo y a la tierra para encumbrarse. "La Avaricia". Representada por gigantesco pulpo que se nutre a costa de humildes víctimas; pero éstas le oprimen, haciéndole sucumbir en las redes que tendió. "La Lujuria". La razón y la bestia. He aquí el dilema: el gorila hace ofrenda a la Belleza de las joyas

⁴⁸ RENAU, Josep. *La función social del cartel*, Valencia: Fernando Torres, 1976. Citado por BRIHUEGA, Jaime, PIQUERAS, Norberto, 2009, p. 426.

⁴⁹ MATEOS, Francisco, 1931, p. 4. SENDER, Ramón J., p. 11-12. PIQUERAS, Juan, 1933, p. 20-21. CARREÑO, Francisco, 1936, p. 14-15.

⁵⁰ Un estudio reciente sobre las diversas posiciones que surgieron frente al debate por la definición del arte comprometido puede encontrarse en ARSENIO, Manuel, 2021, p. 72-89.

⁵¹ SÁNCHEZ JARA, Diego. "Desde Valencia. Un día consagrado al Arte". *El Liberal*, 11-V-1928, p. 3.

⁵² PÉREZ ROJAS, Francisco Javier (dir.), 2016, p. 534-537 y AGRAMUNT LACRUZ, Francisco, 2006, p. 31-49.

⁵³ GURREA CRESPO, Vicente, 1985, p. 74.

⁵⁴ COLOMINAS I MASERAS, Joan, 1925, p. 1. Otros ejemplos de críticas similares pueden encontrarse en ARBÓ, C, 1925, p. 11, y CIERVO, Joaquín, 1925b, p. 21-22.

que la mujer, "sin pies ni cabeza", ostentará mientras consume el fuego de loca pasión que resta vigor al macho. "La Ira". Ni las súplicas ni la bondad pueden contra ella; goza en el mal, en la destrucción se solaza. "La Pereza". Lenta su marcha, su característica es la inercia y se sabe bella, atrayente, solicitada... Pasará de la vida a la muerte con inmovilidad e indiferencia.⁵⁵

Las críticas positivas fueron acompañadas del éxito en ventas, ya que la serie íntegra fue adquirida por el empresario catalán Ròmul Bosch i Catari-neu.⁵⁶ Aun así, las acuarelas continuaron circulando más allá de la colección privada. *Los siete pecados capitales* de Segrelles se reprodujeron en publicaciones de todo tipo, desde *La Esfera*⁵⁷ hasta *El mundo en auto*,⁵⁸ llegando a incluirse algunas de sus imágenes en la edición de 1927 de la *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, en la entrada dedicada al artista.⁵⁹ El éxito de la exposición fue tal que, a raíz de la misma, Segrelles comenzó a recibir encargos en el extranjero, empezando por Reino Unido, donde le surgieron colaboraciones en publicaciones como *The Illustrated London News* y *The Sket*.⁶⁰

En 1928, *Los siete pecados capitales* volvieron a ver la luz, esta vez en la capital del Turia. El 24 de abril se inauguraba en el Círculo de Bellas Artes de Valencia una exposición antológica con los trabajos más importantes del autor, para la cual el artista quiso llevar sus más destacadas obras, incluyendo algunas vendidas que pidió prestadas, como fue el caso de esta serie.⁶¹ Sin embargo, a pesar de que la crítica de la época recogió la presencia de *Los siete pecados capitales* en la muestra, e incluso se mencionó que fue colocada al inicio de

la exposición,⁶² la serie no figura en el catálogo, quizá porque fue una incorporación de última hora o porque no interesaba describir obras que ya no estaban a la venta.⁶³

Son varias las fuentes que resaltan la enorme afluencia de público,⁶⁴ llegando a ser calificada de "excesiva" la cantidad de personas que se aglomeraban para contemplar las obras del artista al-baidí.⁶⁵ Entre los visitantes se encontraban personalidades de todo tipo: "autoridades, artistas, literatos, críticos de arte...".⁶⁶ También se prepararon banquetes y actos de homenaje en honor a Segrelles. El primero se celebró en el Palace Hotel de Valencia.⁶⁷ Lo organizó José Benlliure y fueron invitados "amigos y admiradores del pintor", así como representantes de entidades culturales de la ciudad y compañeros artistas.⁶⁸

El segundo homenaje de carácter más popular, se celebró en Albaida y asistieron familiares y autoridades tanto políticas como eclesiásticas. El banquete fue acompañado de otros festejos, de entre los cuales destaca una misa en la iglesia parroquial en la que fue descubierta una imagen de la Virgen del Remedio, patrona del pueblo. Según relata la crónica "el público que llenaba la capilla arrodillase con fervorosa religiosidad; el señor Segrelles, emocionadísimo, derramó unas lágrimas".⁶⁹ Esta religiosidad manifiesta del artista fue volcada en múltiples series y lienzos a lo largo de su carrera,⁷⁰ pero *Los siete pecados capitales* fue uno de los primeros ejemplos.

Entre 1929 y 1932, Segrelles culminó su trayectoria internacional trasladándose a Nueva York, donde

⁵⁵ CIERVO, Joaquín, 1925a, p. 22.

⁵⁶ "Exposición Segrelles". *El Pueblo*, 1-V-1928, p. 1.

⁵⁷ CIERVO, Joaquín, 1925b, p. 21-22.

⁵⁸ "El arte en las pasadas exposiciones". *El mundo en auto*, 1-V-1925, p. 4.

⁵⁹ *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, Barcelona: Espasa Calpe, 1927, s.n.

⁶⁰ RICO DE ESTASEN, José, 1935, p. 6.

⁶¹ "Exposición Segrelles". *El Pueblo*, 1-V-1928, p. 1. "Exposición Segrelles". *La correspondencia de Valencia*, 2-V-1928, p. 1.

⁶² "Exposición Segrelles". *El Pueblo*, 1-V-1928, p. 1.

⁶³ Catálogo de la exposición celebrada en el Círculo de Bellas Artes, Valencia, 1928, colección particular.

⁶⁴ "Exposición Segrelles", *El Pueblo*, 1-V-1928, p. 1. "Inauguración de la exposición Segrelles". *La correspondencia de Valencia*, 25-IV-1928, p. 1, CHAVARRI, E. L., 1928, p. 1.

⁶⁵ "Exposición Segrelles". *La correspondencia de Valencia*, 2-V-1928, p. 1.

⁶⁶ CHAVARRI, E. L., 1928, p. 1.

⁶⁷ "Exposición Segrelles". *El Pueblo*, 1-V-1928, p. 1, "Actualidades de Valencia: dos homenajes". *La Semana Gráfica*, 12-V-1928, p. 43.

⁶⁸ "En honor del pintor Segrelles". *Las Provincias*, 4-V-1928, p. 5.

⁶⁹ "Homenaje a Segrelles, en Albaida". *Las Provincias*, 10-V-1928, p. 3.

⁷⁰ Véase DICENTA DE VERA, Fernando, 1969, p. 26-27.

cosechó importantes éxitos.⁷¹ A su vuelta, le esperaban más adulaciones y homenajes, además de varias exposiciones, como las celebradas en la Federación Industrial y Mercantil en 1934 y 1936, a las que llevó un ciclo titulado *El drama divino*, también de temática religiosa,⁷² o la del Círculo de Bellas Artes de Madrid, en 1932.⁷³ También le dedicaron extensos reportajes en revistas como *Crónica*⁷⁴ o *Blanco y Negro*.⁷⁵ Hacia 1935, el artista estableció de manera definitiva su estudio en Valencia, en la calle Cirilo Amorós y abrió sus puertas a los escritores y artistas más relevantes del momento.⁷⁶

Teniendo todo lo expuesto en cuenta, se puede inferir que en 1936 la inmensa mayoría de artistas, especialmente los valencianos, conocían y valoraban la trayectoria de José Segrelles. Manuel Monleón fue uno de estos admiradores. Prueba de ello es que en el catálogo de la exposición realizada por el entonces miniaturista en noviembre de 1928, aparece una copia de *Claro de Luna*, perteneciente a la serie sobre Beethoven que Segrelles había ilustrado para *The London News* en 1927 y que había sido expuesta en abril de 1928 en el Círculo de Bellas Artes de Valencia,⁷⁷ solo siete meses antes de que Monleón mostrara su copia en la Sala Imperium.

No se han hallado más catálogos de exposiciones de Monleón, por lo que no se puede saber si en algún momento copió otras obras de Segrelles. Pero

el hecho de que conociera la serie de Beethoven cuando las primeras reproducciones de *Claro de Luna* que se han localizado en publicaciones españolas datan de 1932, unido a la fama de Segrelles en aquel momento, su reciente asentamiento en Valencia y la extrema afluencia a su exposición antológica de 1928, permiten pensar que Manuel Monleón pudo haber visitado aquella muestra en el Círculo de Bellas Artes, en la cual estaban expuestos, además de *Claro de Luna*, *Los siete pecados capitales*.

Sin embargo, la prueba más evidente de que Monleón conoció la serie de Segrelles es que aunque los elementos visuales utilizados por el primero no guardan casi ninguna continuidad con la tradición cultural convencionalizada, sí que se aprecian paralelismos con la manera particular que tiene el segundo de trasladar dicha tradición a sus composiciones.

El primer parecido viene dado por el orden en el que se representan los pecados, que es idéntico en ambos artistas: soberbia, avaricia, lujuria, ira, gula, envidia y pereza.⁷⁸ Los pecados capitales no aparecen en la Biblia, sino que se definen en el Catecismo de la Iglesia Católica y no hay establecida una ordenación universal para enumerarlos.⁷⁹ Aun así, el orden elegido por Monleón es idéntico al propuesto por Segrelles en el catálogo de la exposición celebrada en "El Siglo", en el que describe su serie.⁸⁰ No obstante, la comparación más in-

⁷¹ Para saber más sobre la trayectoria del artista en este periodo, véase FERRER ÁLVAREZ, Mireia, 2016.

⁷² VILAPLANA, Susana, 2007, p. 95.

⁷³ Catálogo de la exposición celebrada en el Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1932, colección particular.

⁷⁴ MONTERO ALONSO, José, 1932, p. 14.

⁷⁵ TOMÁS, Mariano. "Claro de Luna", 18-12-1932, páginas 34-35.

⁷⁶ RICO DE ESTASEN, José, 1935, p. 6.

⁷⁷ Catálogo de la exposición celebrada en el Círculo de Bellas Artes, Valencia, 1928, colección particular.

⁷⁸ Ese es el orden en el que aparecen dispuestos los pecados en el catálogo de la exposición de Segrelles en los Salones *El Siglo* y también en el que se publica, con periodicidad mensual, la serie de Monleón en la revista *Estudios*.

⁷⁹ Los antecedentes a los pecados cristianos son los vicios, tratados por autores tan tempranos como Platón, Aristóteles o Cicerón. También son referentes para su configuración los textos del profeta Isaías, san Mateo, san Pablo o del autor de los Proverbios. Pero el autor que sentó el precedente más claro de los siete pecados capitales fue el monje Evagrio Póntico, quien en el año 375 d.C. elaboró una lista de hasta nueve vicios, tentaciones o malos pensamientos, con la intención de saber identificarlos y combatirlos. Su repertorio lo conformaban la gula, la lujuria, la avaricia, la tristeza, la ira, la pereza, la vanagloria, el orgullo y, a veces, los celos. Poco después, en el 392, Prudencio publica la *Psychomachia*, un poema alegórico medieval en el que ocho vicios son derrotados por las virtudes. Sobre la codificación de los vicios y las virtudes y sus representaciones visuales, véase: TUCKER, Shawn R., 2015. El Papa Gregorio I, hacia el siglo VI, redujo los vicios a siete y comenzó a llamarlos "pecados capitales", porque son los que generan otros vicios. Véase: Catecismo de la Iglesia Católica, tercera parte, primera sección, capítulo I, artículo 8, "El pecado". En: <https://www.vatican.va/archive/catechism_sp/index_sp.html> (16-IX-2022). El orden que establece Gregorio Magno es el siguiente: soberbia, envidia, ira, acidia o pereza, avaricia, gula y lujuria (BELTRÁN, Luis, p. 122- 211). En el mismo orden aparecen en la Divina Comedia de Dante (TUCKER, Shawn R., 2015, p. 4.), aunque en el catecismo de la Iglesia católica, vuelve a cambiar el orden en el siguiente sentido: soberbia, avaricia, envidia, ira, lujuria, gula, pereza. También aparecen descritos los pecados capitales en la *Suma Teológica* de Santo Tomás de Aquino, en otro orden diferente (SANTO TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, I-II, 75-85 (Trad. de Ismael Quiles), Madrid: Espasa-Calpe, 1966).

⁸⁰ Catálogo de la exposición celebrada en los salones de bellas artes El Siglo, Barcelona, 1925, colección particular. De aquí en adelante, todas las descripciones de la serie de Segrelles se extraerán de esta referencia, a no ser que se indique lo contrario.

interesante resulta al analizar cómo ambos artistas representan individualmente cada pecado en sus versiones homólogas.

La soberbia

Quizá las imágenes que guardan menor parecido sean las correspondientes a la soberbia, el primer pecado en ambas series. Segrelles la pinta como un nativo americano, vestido de rojo y portando, entre otros elementos, un penacho o tocado de plumas, propio de los líderes de las tribus de las llanuras norteamericanas.⁸¹ En el catálogo se describe la imagen de la siguiente manera:

Soberbia. Se orna con plumas para aparentar lo que no es y se mantiene sobre unos flexibles zancos de caña, creyéndose así mayor en su soberanía. Mira con desdén al cielo y a la tierra y para hacerse notar por donde va, no abandona la sonora matraca y los globos de aire, que revienta para amedrentar al mundo.

A pesar de que la composición de Segrelles es indudablemente original, no rompe por completo con la tradición cultural convencionalizada. En la *Iconología* de Cesare Ripa, se describe la soberbia como una “mujer bella y altiva, vestida noblemente de rojo, coronada de oro, de abundantes gemas, en la mano derecha tiene un pavo real y en la izquierda un espejo, en el cual se contempla a si misma”. También Ripa explica cómo la corona demuestra que el soberbio está decidido a dominar a los otros y haciendo alusión al *Paradiso* de Dante, escribe que todos los elementos de grandeza son un esfuerzo de los hombres altivos por mantener la opinión de sí mismos con los ornamentos exteriores del cuerpo.⁸² La imagen de Segrelles retoma y reinterpreta esta tradición visual, representando a un hombre vestido de rojo, coronado con un penacho y subido a unos zancos, es decir, haciendo uso de elementos superficiales que engrandecen artificialmente su persona y proyectan poder y autoridad.

Monleón, por su parte, recupera la misma idea, pero aplicada a una perspectiva de denuncia social, centrada en la doble moral de la Iglesia católica y los problemas que provoca el capitalismo. Estos dos temas constituirán el eje vertebrador de

toda la serie, por lo que la imagen de la soberbia sirve al artista para presentar el mensaje general que con ella quiere transmitir. En este caso, cambia el penacho por las mitras –también rojas– y los sombreros de copa. Como describe en el texto que acompaña el fotomontaje: “El alarde de grandeza y la ostentación de riquezas y poder de que hacen gala esta clase de hombres los convierte en los más dignos símbolos de La Soberbia”.⁸³

Asimismo, incorpora otros elementos que a lo largo de la historia han actuado como demostraciones de poder. Edificios que abarcan desde los templos y las pirámides hasta los grandes rascacielos, unidos a símbolos que suman altura física y metafórica, como los tronos, la indumentaria religiosa o las chisteras. El contrapunto lo forma la imagen central de una persona sin hogar, en un círculo casi idéntico en cuanto a color y tamaño que el planeta Tierra de *La soberbia* de Segrelles. Tal y como indica Monleón:

[...] La Soberbia, contra la que, según la misma Santa Madre Iglesia, tanto predicó Cristo, ocupa el primer lugar entre los siete pecados capitales, pero esto no es un obstáculo serio para los que se dicen defensores de esa misma Iglesia y de las doctrinas que fueron predicadas, también según dicen esos mismos representantes eclesiásticos, con la sencillez y con el amor hacia los pobres, se entronican por el engaño y la mentira y hasta recurriendo a la fuerza, cuando es preciso, sobre los que nada poseen. [...] Faraones, reyes y papas y los asalariados que les rodean y como corolario el capitalismo de nuestros días, representan el simbolismo acabado de la soberbia.⁸⁴

La avaricia

El segundo pecado en ambas series es *La avaricia*. A simple vista, las imágenes son completamente diferentes. La acuarela de Segrelles muestra un pulpo, enredado entre tiras de perlas, sobre un fondo marino del característico color azul del autor. En la *Iconografía* de Ripa, el pulpo se asocia a la insidia, es decir, al engaño, pero Pierio Valeriano establece este animal como símbolo de la “fermeza & Constanza d’Amore”, porque “se aferra con tanta tenacidad a las piedras y las rocas que es más fácil arrancarlo en pedazos que separarlos”.⁸⁵ El pulpo, por tanto, no es un símbolo tradicional del

⁸¹ Una de las acepciones que ofrece la Real Academia de la Lengua Española sobre el significado del término «penacho» es “vanidad, presunción o soberbia”, en sentido coloquial. Esta acepción está presente en el *Diccionario de la lengua española* desde el siglo XVIII y como tal, figuraba en la edición de 1925, p. 928, la más próxima cronológicamente a la serie de Segrelles.

⁸² RIPA, Cesare, 1669, p. 613-614. Traducción por la autora.

⁸³ MONLEÓN, Manuel. “La soberbia”. *Estudios*, 1936, nº 150 (febrero), s.p.

⁸⁴ MONLEÓN, Manuel. “La soberbia”. *Estudios*, 1936, nº 150 (febrero), s.p.

⁸⁵ Citado por: RIPA, Cesare, 1669, p. 287. Traducción por la autora.



Fig. 1. Manuel Monleón, “La avaricia” (serie *Los siete pecados capitales*), fotomontaje de encarte para *Estudios*, nº 151, 1936. Josep Renau, “Séptimo mandamiento: No robarás” (serie *Los diez mandamientos*), fotomontaje de encarte para *Estudios*, nº 133, 1934.

pecado, pero atendiendo al sentido peyorativo de esta definición, puede relacionarse con la descripción proporcionada por Segrelles:

El pulpo es la encarnación de la avaricia. Su misión es despojar a los débiles, aun a costa de la sangre de sus víctimas. En sus propias riquezas halla su pérdida, porque estas le oprimen y le encadenan.

Además, aunque Segrelles no formula abiertamente ninguna declaración política, en la iconografía contemporánea, el pulpo ha sido utilizado en mapas satíricos desde finales del siglo XIX como símbolo del imperialismo y la dominación,⁸⁶ conceptos que, sin duda, se asocian a la avaricia y colmulgan con el texto reproducido en el catálogo de 1925.

La obra homónima de Monleón, en este caso, guarda mayor parecido estético con *No robarás* de la serie “Los Diez Mandamientos” de Josep Renau (Fig. 1), puesto que ambas muestran, por un lado, varias manos agarrando monedas, símbolo de la avaricia de las clases privilegiadas –en la obra de

Renau llevan escrito “banca”, “impuestos” y “clero”, en la de Monleón, más sutil, las manos tienen hecha una perfecta manicura– y por otro, imágenes del proletariado, la clase que trabaja para producir ese dinero.

En el montaje de Monleón, se incorporan otros elementos que refuerzan el mensaje, como un engranaje enmarcando al trabajador que mantiene activo el mecanismo del sistema, o un águila imperial posada e hiriendo al planeta Tierra. El globo terráqueo muestra al continente africano sangrando, introduciendo así una crítica hacia el sometimiento colonial al servicio del capitalismo, representado por el águila. Esta ave también puede actuar como símbolo del fascismo, que en aquel momento se encontraba en auge, agravando la situación en las colonias. Además, los billetes aluden al desaparecido Imperio español, con imágenes de Isabel la Católica, Felipe II y el Palacio Real, recordando al espectador que las garras de su propio país también están manchadas de sangre a causa de la avaricia.⁸⁷

⁸⁶ BAYNTON-WILLIAMS, Ashley, 2015, p. 188-189.

⁸⁷ Los billetes que aparecen en el fotomontaje son el de 100 pesetas, con la imagen de Felipe II, emitido por primera vez en 1925; el de 500 pesetas, con la imagen de Isabel la Católica, de 1927, y el de 1000 pesetas, con la imagen del Palacio Real de Madrid, emitido en 1907.

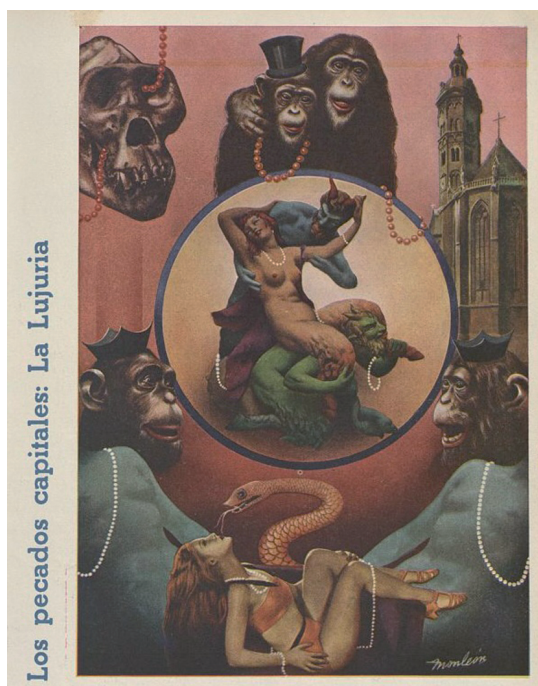


Fig. 2. Manuel Monleón, “La lujuria” (serie *Los siete pecados capitales*), fotomontaje de encarte para *Estudios*, nº 152, 1936. José Segrelles, *Lujuria* (serie *Los siete pecados capitales*), 1925, colección particular.

La imagen de Monleón también conecta con la de Segrelles, en este caso a través de los textos que las acompañan. La manos y el planeta de Monleón sangran, a diferencia de las representadas por Renau, pero enlazando con la descripción proporcionada por el albaidense: “a costa de la sangre de sus víctimas”. Por otro lado, a pesar de que Monleón no representa ningún pulpo o animal similar, su texto define la avaricia como “este monstruo, oculto e invisible como causa, [...] se arrastra por todo lugar donde haya algo que absorber; y fija sus ventosas tentaculares en todo producto del trabajo, y así nutre de otro su panza insatisfecha”.⁸⁸

La lujuria

El tercer pecado que representan los dos autores es *La lujuria*. Es en estas imágenes donde el parecido es más evidente, puesto que en ambas aparecen

gorilas enredados en tiras de perlas (Fig. 2). Esta descripción no se corresponde con las descripciones proporcionadas por Alciato ni Ripa,⁸⁹ aunque el segundo sí asocia las perlas, entre otras cosas, con el placer,⁹⁰ y los monos con la actividad inconsciente.⁹¹ Sin embargo, en el arte medieval pueden encontrarse múltiples ejemplos de los monos como símbolo del hombre degradado por sus vicios y en particular por la lujuria y la usura.⁹² Asimismo, los simios encadenados se han identificado con las figuras de los condenados al infierno, por lo que su significado también está ligado con el pecado.⁹³

Esta tradición es recuperada en el arte de la primera mitad del siglo XX, cuando artistas como John Heartfield en *Adolf Hitler Revealed (And Yet It Moves!)*, publicada en Londres en 1943, o Ramón Puyol, en *El acaparador* de su serie litográfica *Los enemigos de la república*, de 1936, mezclan atributos humanos con rasgos simiescos, trasladando

⁸⁸ MONLEÓN, Manuel. “La avaricia”. *Estudios*, 1936, nº 151 (marzo), s.p.

⁸⁹ Según Alciato, este pecado debe representarse como un “fauno con la oruga coronado”, ALCIATO, Andrea, 1549, p. 217. Traducción por la autora. Según Ripa, como una joven con el cabello rizado, semidesnuda y sentada sobre un cocodrilo. RIPA, Cesare, 1669, p. 381-382. Traducción por la autora.

⁹⁰ RIPA, Cesare, 1669, p. 486. Traducción por la autora.

⁹¹ CIRLOT, Juan Eduardo, 1992, p. 306.

⁹² CHEVALIER, Jean, 2009, p. 1111.

⁹³ WALKER, Monica, 2013, p. 63-77.

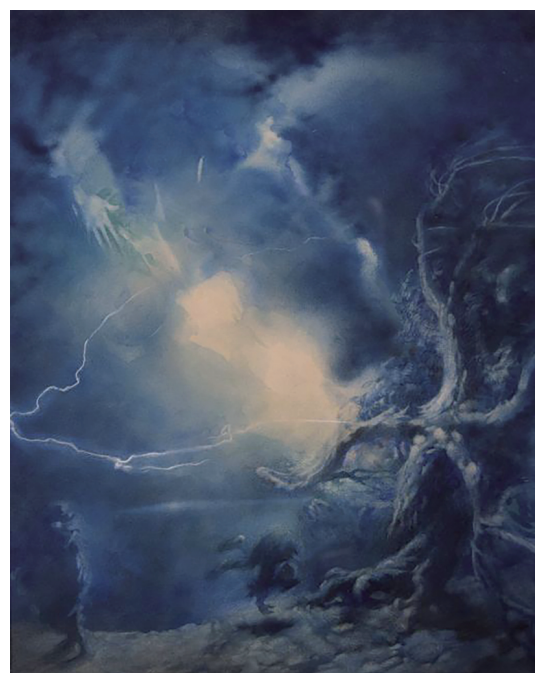
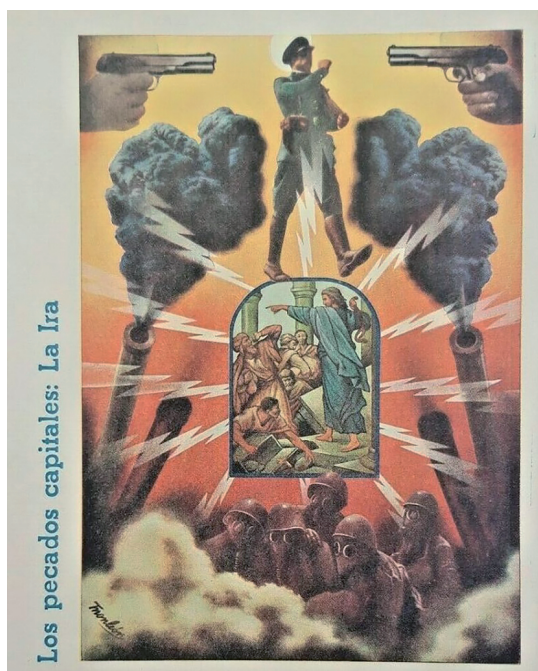


Fig. 3. Manuel Monleón, “La ira” (serie *Los siete pecados capitales*), fotomontaje de encarte para *Estudios*, nº 153, 1936. José Segrelles, *Ira* (serie *Los siete pecados capitales*), 1925, colección particular.

la visualidad tradicional a la crítica social. No obstante, los chimpancés de Segrelles y Monleón son solo animales, en lugar de híbridos entre seres humanos y simios. Otros elementos que se repiten en las composiciones de ambos artistas son los cuerpos desnudos sin cabeza ni piernas, difuminados en un segundo plano, iguales en las dos versiones.

En cuanto a los textos sobre la lujuria, Segrelles define su imagen con las siguientes líneas: “Vence la bestia a la razón. Cubre su instinto, el gorila, y con joyas se orna y joyas ofrenda. Y el fuego lento consume el objeto de su pasión”, mientras que Monleón centra su reflexión en la doble moral de la Iglesia católica, “que prohíbe, oficialmente a sus servidores –representantes del casto Cristo– toda relación sexual con mujeres, pero que hace oídos sordos a toda clase de desviaciones y aberraciones sensuales [...]”.⁹⁴

La ira

El cuarto pecado capital abordado por los autores es *La ira*. En este caso, ni Segrelles ni Monleón representan una alegoría de la ira de acuerdo con la tradición cultural convencionalizada,⁹⁵ pero ambos eligen enfocar el concepto hacia el mismo asunto: la ira de Dios (Fig. 3). En el caso de Segrelles, su acuarela muestra una *Manus Dei* que aparece de entre las nubes para lanzar rayos hacia un árbol próximo a dos hombres. Esta composición se aproxima más, por ejemplo, a la imagen que Ripa propone como *Flagello di Dio*: un hombre vestido de rojo, con rayos en una mano –símbolo del castigo hacia los hombres que perseveran en el pecado– y un látigo en la otra.⁹⁶ El texto del catálogo, además, es poco descriptivo: “No hay ley ni razón para la ira. La cólera avasalladora no se contiene ante súplicas ni bondades. Su lema es matar y destruir”.

⁹⁴ MONLEÓN, Manuel. “La lujuria”. *Estudios*, 1936, nº 152 (abril), s.p.

⁹⁵ Por ejemplo, según recoge la *Iconología* de Ripa, este vicio debe representarse como una mujer enfurecida, armada con una espada en la mano derecha, portando una antorcha encendida en la izquierda, y llevando como cresta de su casco, una cabeza de oso de la que salen llamas y humo. Otros animales con los que suele aparecer la personificación de la ira son el rinoceronte o algún tipo de cinocéfalo. RIPA, Cesare, 1669, p. 301. Traducción por la autora.

⁹⁶ RIPA, Cesare, 1669, p. 224. Traducción por la autora.

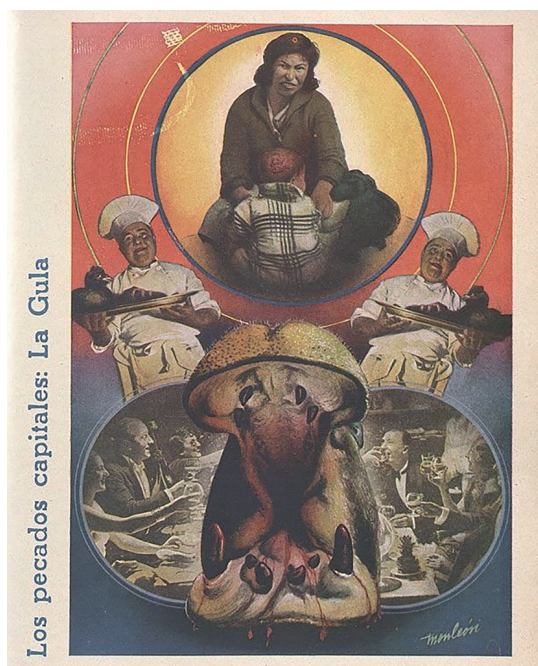


Fig. 4. Manuel Monleón, “La gula” (serie *Los siete pecados capitales*), fotomontaje de encarte para *Estudios*, nº 154, 1936. José Segrelles, *Gula* (serie *Los siete pecados capitales*), 1925, colección particular.

También se ven rayos, nubes e ira divina en el fotomontaje de Monleón, en el que la imagen central la compone una ilustración del episodio bíblico de la expulsión de los mercaderes en el templo.⁹⁷ El texto del artista condena las guerras, pero no la violencia en pro de la lucha de clases, dejando entrever su ideología, próxima al anarquismo. En palabras del autor:

Hasta el predicador de la bondad y de la Humildad se cansó un buen día y, como un vulgar guardador del orden, de los que hoy disfrutamos, arremete contra los mercaderes y, a rebencazos, trata de convencerles de su razón. Su Ira, aquel su gesto, completamente humano, se perpetúa, a través del tiempo, hasta nuestros días. [...] la Ira está profundamente arraigada en el metálico corazón de los poderosos de hoy. Las guerras, que benefician máximamente a los grandes tiburones del capitalismo, son la máxima expresión de la ira, y esa misma ira toma forma concreta en la conciencia de las masas oprimidas y explotadas... Y, un día próximo, esas masas, cansadas de tanta ira y tomando el ejemplo de Dios –hecho hombre–, tendrán que emplear la violencia para terminar con todos los mercaderes de sangre proletaria para que con ellos terminen todas las causas que engendran.⁹⁸

⁹⁷ Mt, 21, 12-17; Mc, 11, 15-18; Lc, 19, 45; Jn, 2, 12-25.

⁹⁸ MONLEÓN, Manuel. “La ira”. *Estudios*, 1936, nº 153 (mayo), s.p.

⁹⁹ RIPA, Cesare, 1669, p. 250. Traducción por la autora.

¹⁰⁰ MACÍAS CÁRDENAS, Francisco Javier, 2013, p. 167.

La gula

El quinto pecado es la gula, que Segrelles describe escuetamente como “solo estómago y boca. En ella no hay cerebro ni conciencia. Engullir y aspirar”. En su acuarela, la gula es un enorme y monstruoso pez con las fauces muy abiertas (Fig. 4). Este pecado se ha asociado a diferentes especies animales. Alciato, por ejemplo, identifica la gula con las avestruces y Ripa con las gruyas y los cerdos.⁹⁹ Aunque no es común encontrar representaciones visuales de la gula como la de Segrelles, los peces tan grandes aparecen frecuentemente en los bestiarios medievales bajo diversas denominaciones, como *aspidochelone*, *cetus* o *serra*, que en la actualidad se asocian, principalmente, a las ballenas.¹⁰⁰ Este tipo de animales marinos se relacionaba con la corrupción del alma, tal y como se lee en el *Bestiaire divin* de Guillaume le Clerc:

Este pez, cuando siente hambre, abre la boca de par en par, y de ella sale un olor que resulta muy placentero. De inmediato acuden todos los pececillos, [...] el cetus cierra las mandíbulas. [...] Lo mismo hace el

demonio: abre las fauces desmesuradamente hacia las gentes de poca fe, hasta que las ha atraído.¹⁰¹

En el Antiguo Testamento, también hay varias referencias a grandes animales marinos, como la ballena que devoró a Jonás.¹⁰² De hecho, Cirlot reconoce la ballena como símbolo de la acción de devorar, basándose en este episodio.¹⁰³ Otro ejemplo es el Leviatán, descrito en el libro de Job como una de las dos criaturas míticas asociadas al demonio, que a lo largo de la historia ha adoptado varias representaciones zoomórficas, entre otras, una ballena o pez de enorme grandeza.¹⁰⁴ No obstante, dicho ente se ha relacionado, tradicionalmente, con el pecado de la envidia, no con la gula.¹⁰⁵

La segunda criatura mencionada en el libro de Job es *Behemoth*, un monstruo que los estudiosos y las estudiosas del tema han asociado tradicionalmente al hipopótamo.¹⁰⁶ Precisamente, esta es la criatura protagonista de la *gula* de Monleón. Además, como indica Chevalier, la descripción ofrecida en el Antiguo Testamento "interpretada simbólicamente, apuntaría al conjunto de las impulsiones humanas y los vicios, que el hombre, alcanzado por la falta original, no puede vencer por sí solo".¹⁰⁷ Sin embargo, no se puede saber si Monleón conocía el significado bíblico de dicho animal, puesto que el texto que acompaña su composición lo obvia, centrándose, junto a la imagen, en cómo la clase social influye en los hábitos alimenticios.¹⁰⁸ Según el artista gráfico:

[...] El detentador de privilegios, temeroso de no disfrutarlos bastante, practica el hartazgo en sus festines con bestialidad impropia de quien debería impedir a sus actos un sentido más conservador, en tanto que el hambriento, acuciado por el largo proceso de sus privaciones, sueña con saciar, un día, sus hambres de pan y de justicia para que, una vez aquietadas sus imperiosas necesidades materiales, pueda establecer un amplio y absoluto concepto de equidad social en el que no sea posible ni el irritante es-

pectáculo de la gula ni el bochornoso del hambre. Que no sean símbolo de una civilización ni la grasa nauseabunda del capitalista ni la esquelética figura del desposeído [...].¹⁰⁹

La descripción va acompañada por dos imágenes en las que se muestra a personas de clase alta disfrutando de un abundante banquete, la representación visual más habitual y evidente de la gula.

La envidia

El sexto pecado abordado por Segrelles y Monleón es *La envidia*. En el caso de Segrelles, esta imagen constituye su representación más fiel a la tradición cultural convencionalizada. El origen de la personificación de la envidia puede encontrarse en la *Metamorfosis* de Ovidio, que la describe como un espectro femenino, delgado, pálido e infecto "comiendo viborinas carnes".¹¹⁰ Más específico es Cesare Ripa, que define la *invidia* como una

mujer vieja, delgada, sucia, de color lívido, tendrá el pecho izquierdo desnudo y mordido por una serpiente que envuelve dicho pecho y a su lado habrá una Hidra, sobre la cual apoyará la mano [...]. La cabeza lleva de serpientes en vez de cabellos, para simbolizar los malos pensamientos [...].¹¹¹

Segrelles representa a su envidia con los atributos tradicionales, acompañada de un monstruo de aspecto reptiliano al que solo se le ve la cabeza, pero la aproxima a la modernidad dotando a su espectro de la belleza y la mirada propias de las *femmes fatales* contemporáneas. En su texto, la describe así:

Cada uno de los otros pecados capitales halla en su vicio un placer: *el deseo satisfecho; la avaricia cumplida; la hueca soberanía; el deleite de la pereza*, etc. La envidia es víctima de su propia culpa. Su eterno vagar, su ansia de lo ajeno le hacen inseparables la careta de mirar extraviado y de anchas fauces y las viboras, malas consejeras, que circundan su cabeza.

¹⁰¹ CARLILL, James, 1924, p. 206.

¹⁰² *Jon*, 1-4. Véase también: RODRÍGUEZ PEINADO, Laura, 2009, p. 23-31.

¹⁰³ CIRLOT, Juan Eduardo, 1992, p. 169 y 267.

¹⁰⁴ *Job* 40,10-19. Véase también: GARCÍA ARRANZ, José Julio, 2019, p. 37-81. CHEVALIER, Jean, 2009, p. 992. CIRLOT, Juan Eduardo, 1992, p. 275.

¹⁰⁵ KLEIN, Rainer W., 2004, p. 33.

¹⁰⁶ CHEVALIER, Jean, 2009, p. 277.

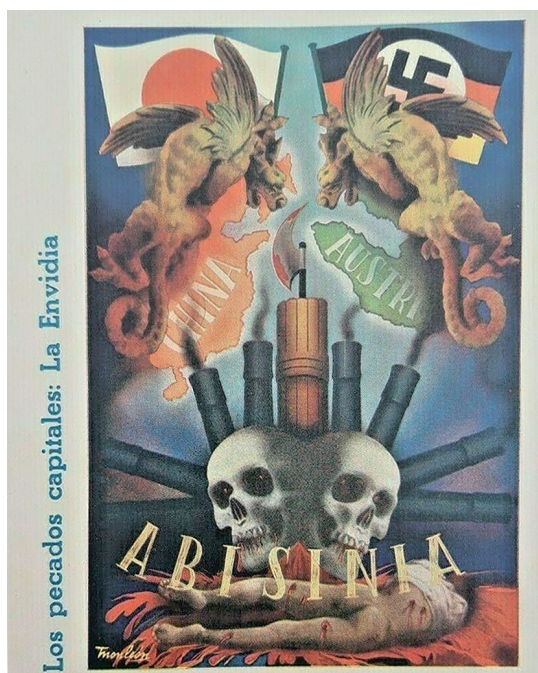
¹⁰⁷ CHEVALIER, Jean, 2009, p. 879.

¹⁰⁸ Conviene señalar en este punto que Monleón, por haber pasado necesidades en su infancia, creció raquítico y enfermizo. Como consecuencia, en su juventud comenzó a prestar mucha importancia a la salud y al cuerpo, se hizo vegetariano, practicaba el naturismo y era aficionado al deporte al aire libre. Todo esto vino reforzado por su colaboración en revistas enfocadas en estas temáticas, como *Estudios*, *Cuadernos de Cultura*, etc. AGRAMUNT LACRUZ, Francisco, 2005, p. 19-30.

¹⁰⁹ MONLEÓN, Manuel. "La gula". *Estudios*, 1936, n° 154 (junio), s.p.

¹¹⁰ OVIDIO, *Metamorfosis*, II, 760-783 (Trad. de Antonio Ramírez; Fernando Navarro. Madrid: Alianza, 1995).

¹¹¹ RIPA, Cesare, 1669, p. 298-299. Traducción por la autora.



Noveno Mandamiento:
No codiciarás los bienes ajenos

Fig. 5. Manuel Monleón, "La envidia" (serie *Los siete pecados capitales*), fotomontaje de encarte para *Estudios*, nº 155, 1936. Josep Renau, "Noveno mandamiento: No codiciarás los bienes ajenos" (serie *Los diez mandamientos*), fotomontaje con encarte para *Estudios*, nº 135, 1934.

La versión de Monleón recupera sutilmente algunos de los elementos plasmados por Segrelles, como los dragones, de idéntico aspecto al monstruo pintado por el albaidense, o la composición central, formada por dos calaveras de las que sobresalen cañones que expulsan humos serpenteantes, recordando así a la cabeza de la *envidia* personificada. No obstante, la idea comulga en mayor medida con *No codiciarás los bienes ajenos* de la serie *Los Diez Mandamientos* de Josep Renau (Fig. 5). En ambos montajes, el componente clave son las bestias, que simbolizan las grandes potencias imperialistas disputándose los territorios a invadir. Se trata de una protesta, en palabras del autor de *Los siete pecados capitales*, por "cómo pueblos fuertes se arman hasta la locura, para caer, cual monstruos apocalípticos, sobre pueblos más que débiles y apoderarse de ellos con la 'sana' intención de 'civilizarlos'".¹¹²

En el caso de Monleón, se representa a Japón atacando a China, anticipando la segunda guerra sino-japonesa, que estalló oficialmente en 1937; y a la Alemania nazi sobre Austria, que fue anexionada al Tercer Reich en 1938. Renau, sin embargo, centra

la imagen en China, que está siendo disputada por parte de unos animalizados Estados Unidos, Japón, Reino Unido, Francia y el Vaticano. A su vez, la imagen de Renau continúa con la tradición de los mapas alegóricos y satíricos que, como se ha mencionado con anterioridad, ya eran géneros cartográficos consagrados en la modernidad temprana.

En este tipo de mapas, es habitual encontrar representaciones antropomórficas y zoomórficas de los territorios, normalmente a modo de crítica.¹¹³ Concretamente, el de Renau guarda gran parecido –y por tanto, es probable que fuera su inspiración– con el titulado *La situación en el Lejano Oriente* –en chino, 時局全圖, traducido como "Completa ilustración de la situación contemporánea"– del autor Tse Tsan Tai, publicado por primera vez en China el 19 de julio de 1899 (Fig. 6). Una segunda versión, coloreada y algo alterada se publicó poco después en Japón. Según el artista chino, su dibujo se reprodujo en varias publicaciones gráficas y además se ha conservado en postales, traducidas a varios idiomas, por lo que la obra de Tse Tsan Tai fácilmente podría haber llegado a las manos de Renau.¹¹⁴

¹¹² MONLEÓN, Manuel. "La envidia". *Estudios*, 1936, nº 155 (julio), s.p.

¹¹³ LOIS, Carla, 2019, s.p.

¹¹⁴ Las obras de Tse Tsan Tai tienen un programa iconográfico muy complejo que ha sido abordado exhaustivamente por Rudolf G. Wagner en: WAGNER, Rudolf G., 2011, p. 4-139.



Fig. 6. Tse Tsan Tai. *La situación en el lejano Oriente*, 1899.

El valenciano mantiene la misma composición que el artista chino y la distribución de las figuras es casi idéntica, pero la mayoría de los animales y potencias representadas cambian, como resultado lógico de los treinta y cinco años que separan ambas imágenes. La única excepción es el águila, que en todas las versiones representa a Estados Unidos. Sin embargo, se conserva una fotografía de una acuarela basada en los dibujos de Tse Tsan Tai, de artista indeterminado, en la que cambian algunos animales, añadiendo un tigre como símbolo de Gran Bretaña, un león, o una serpiente, que guardan una mayor relación con las bestias escogidas por Renau.¹¹⁵

La pereza

Finalmente, Monleón y Segrelles abordan el tema de *La pereza*. La acidia ha estado relacionada con la melancolía y la tristeza desde la Edad Media, puesto que para los cristianos, una persona bañada

en estos sentimientos cae en la inactividad, la madre de todos los vicios.¹¹⁶ Además, la pereza se ha representado de diversas formas a lo largo de la historia del arte. Uno de los tipos iconográficos más extendidos ha sido el de la persona dormitando o reposando plácidamente sentada, como puede verse, por ejemplo, en el grabado *Melancolía I*, de Durero, o en la *Mesa de los pecados capitales* del Bosco. Esta representación viene recogida por Ripa, que personifica la *accidia* como una “mujer vieja, fea y mal vestida”, que está sentada y se sujeta la cabeza con la mano izquierda, mientras en la otra mano sujeta un pez torpedado.

Otra de las imágenes que propone Ripa es una mujer sentada, que sujeta una cuerda y un caracol o una tortuga,¹¹⁷ por lo que, aunque el animal que ha ido iconográficamente asociado a la pereza haya sido el asno,¹¹⁸ la acuarela de Segrelles es continuadora de la tradición, representando una mujer con los brazos en alto, subida a un caracol que pasa frente a una figura sentada, en penumbra. En el catálogo, el artista describe su imagen así:

Lento su pensar, en lenta carroza pasa ante el inmóvil juez. Es bella seductora y amada. A su dios saluda en actitud reveladora de su constante inercia. Y sigue, sobre su carroza, en su pesada y tardía marcha y en su eterna labor de no hacer nada.

La imagen de Monleón, de nuevo, guarda relación con la pintada por Segrelles, aunque cambia la fantasía por la realidad. Por un lado, la criatura adormecida y sentada viene sustituida por las dos personas que reposan en la parte inferior del fotomontaje. El caracol, protagonista de la obra de Segrelles, es reemplazado por un sapo con un sombrero de copa, elemento que sirve para que el espectador identifique una crítica hacia la burguesía, que no trabaja, sino que se aprovecha del trabajo de los demás. Así, Monleón cambia la figura del hombre por una mujer moderna de clase alta, “entronizada” en un sillón, que sujeta una revista en una mano, una copa en la otra y viste un abrigo de pieles, aunque la posición de sus piernas remite a la mujer que alza los brazos en la obra de José Segrelles.

En cuanto al mensaje de la obra, si la pereza preocupaba a los cristianos porque reducía las ganas de obrar por la fe, en una sociedad capitalista, la pereza se convierte en el pecado más inconveniente,

¹¹⁵ WAGNER, Rudolf G., 2011, p. 26-28.

¹¹⁶ KLIBANSKY, Raymond; SAXL Fritz; PANOFSKY, Erwin, 1991, p. 241.

¹¹⁷ RIPA, Cesare, 1669, p. 6-7.

¹¹⁸ BATTISTINI, Matilde, 2004, p. 279. LORITE CRUZ, Pablo Jesús, 2013, p. 36-47.

puesto que atenta directamente contra el funcionamiento del sistema. En este concepto basa su imagen Monleón, con un texto en el que critica la pereza en las clases altas y la defiende o justifica en las trabajadoras:

En las esferas del capitalismo, la pereza, no solamente constituye un pecado capital en el sentido ultraterreno, sino que se eleva –con arreglo a la lógica– a la categoría delictiva de lesa humanidad. El odioso parasitismo capitalista roe, sin cesar, los cimientos de la producción, base esencial de la economía de los pueblos, y el enorme daño se extiende a la colectividad que produce. El anatema bíblico “ganarás el pan con el sudor de tu frente” no reza para el capitalismo que, a fuerza de entronizarse, lo ha sustituido –burlando así toda autoridad divina– por el de “robarás el pan que otros suden” [...]. En las capas del proletariado la pereza debe ser considerada como una manifestación externa de múltiples causas, cuyas raíces son profundas, nunca ni como pecado, ni como delito.¹¹⁹

A continuación, Monleón expone en su texto las causas que explican la desidia en el proletariado, como salarios bajos, mala alimentación, enfermedades que no pueden ser tratadas, la amenaza del paro, viviendas inhóspitas, malos tratos «por sus verdugos, que son muchos y muy diversos», hijos que no pueden ser atendidos, represión y cárcel, etc. “Depauperación por las muchas privaciones y, como consecuencia lógica, pereza, pero no la denigrante del parásito”, concluye el artista. Su texto, acorde a su ideología, concuerda con teorías marxistas y anarquistas, como las expuestas por Paul Lafargue en *El derecho a la pereza*, publicado en 1883, que además critica la moral cristiana en comunión con la moral capitalista.¹²⁰

La Guerra Civil y una larga posguerra

Tras el estallido de la Guerra Civil, los carteles de Monleón se volvieron más políticos. A partir de 1936, realizó carteles para la Asociación de Amigos de la Unión Soviética, la UGT, la CNT-FAI y sobre todo, para el Partido Sindicalista. Publicó fotomontajes para el Subcomisariado de Cultura y compartió espacio con el *Guernica* de Picasso en el Pabellón Español de la Exposición Internacional de París. Sus ideales le llevaron a la cárcel entre 1939 y 1942, y a su salida, se vio obligado a sustituir el compromiso político por la publicidad y otros temas ba-

nales. Creó entre España y Latinoamérica hasta 1976, año en el que fallece en su domicilio en Mislata, Valencia.¹²¹

En este sentido, la trayectoria de Monleón coincide, en cierta medida, con la de Josep Renau. Por el contrario, Segrelles continuó su carrera en la posguerra amparado por la Iglesia, que le encargó varios óleos destinados a templos en diferentes localidades, por lo que durante el régimen franquista contó con el beneplácito de los estamentos oficiales. Con todo ello, resulta interesante observar cómo en unos años tan fuertemente ideologizados, en algunas ocasiones, las afinidades artísticas pudieron ser más fuertes que las discrepancias ideológicas.

Conclusiones

Los datos arrojados en este artículo contribuyen a poner en valor la trayectoria de uno de los artistas gráficos más relevantes de los años treinta: Manuel Monleón. En primer lugar, se ha prestado atención a la biografía del artista partiendo de los datos recogidos por otros autores, que se han entrelazado, contrastado y ampliado con referencias de prensa inéditas, catálogos y documentación de archivo. Así, se ha conseguido esbozar una trayectoria más completa de Monleón, que abarca desde su etapa formativa hasta la Guerra Civil.

En segundo lugar, se ha realizado una aproximación hacia la definición de su estilo que, como se ha comprobado, combinó aspectos próximos la fantasía de Segrelles con el realismo de los soviéticos, Heartfield y Renau, al mismo tiempo que reinterpretaba elementos de la tradición visual y añadía componentes propios. Esta ecléctica mezcla de referencias resultó en un lenguaje original y único, desarrollado en un formato poco trabajado en su momento, como es el fotomontaje.

En tercer lugar, tomando como caso de estudio la serie *Los siete pecados capitales*, se ha podido abordar de forma más concreta las relaciones entre Monleón, Segrelles y Renau. Por un lado, su inspiración en el albaidense conecta dos generaciones de artistas valencianos que se propusieron, desde pensamientos, contextos y lenguajes distintos, el mismo objetivo de cambiar las cosas. Por otro lado, las similitudes y las diferencias señaladas entre las

¹¹⁹ MONLEÓN, Manuel. “La pereza”. *Estudios*, 1936, nº 156 (septiembre), s.p. Cabe recordar que tres años antes, en 1933, había sido aprobada la ley de vagos o maleantes en España, con el objetivo de controlar a mendigos, personas sin oficio y prorenetas, entre otros.

¹²⁰ LAFARGUE, Paul, 2015.

¹²¹ MAESTRE, Rafael; MOLINA, Pilar, 2005, p. 137-139.

obras de Monleón y Renau, permiten observar la diversidad de formas en las que se materializó aquel realismo que buscaba el arte comprometido de los años treinta. De este modo, el arte de Monleón contribuye a la creación de un imaginario artístico de la Segunda República y la Guerra Civil que va más allá de los autores más reconocidos.

Finalmente, mediante el análisis individual de cada uno de los pecados capitales que componen la serie, se pone en valor la riqueza plástica de las propuestas de los artistas estudiados, especialmente de Segrelles y Monleón, demostrando que fueron conocedores y transformadores de la tradición cultural convencionalizada y de los avances artísticos de su época.

Bibliografía y fuentes

- ANÓNIMO. "Interesante visita colectiva a la Exposición de Miniaturas de Manuel Monleón", *Acción cooperativa: órgano de la Federación Regional de Cooperativas de Cataluña*, 28-VI-1929, p. 3.
- AGRAMUNT LACRUZ, Francisco. "Manuel Monleón: ungles i dents contra els monstres del fascisme". En MOLINA, María pilar (com.), et. al. *Manuel Monleón: disseny i avanguardia* (Exposición celebrada en Valencia, Biblioteca Valenciana, del 23 de febrero de 2004 al 30 de abril de 2004). Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Esport de la Generalitat Valenciana, 2005, p. 19-30.
- AGRAMUNT LACRUZ, Francisco. *La vanguardia artística valenciana de los años treinta*. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Esport, 2006.
- ALCIATO, Andrea. *Los emblemas de Alciato traducidos en rhimas españolas* (Trad. Bernardino Daza Pinciano). Lyon: Guilielmo Roudillio, 1549.
- ARBÓ, C. "Vell i nou". *La Esquella de la torratxa*, 10-IV-1925, p. 11.
- ARSENIO, Manuel. *El imaginario gráfico desechable en la "zona republicana" durante la Guerra Civil española (1936-1939)*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2021.
- BARRIOS ROZÚA, Juan Manuel. "La legislación laica desbordada. El anticlericalismo durante la Segunda República". *Espacio, tiempo y forma. Serie V, Historia contemporánea*, 1999, n° 12, p. 179-224.
- BATTISTINI, Matilde. *Símbolos y alegorías*. Barcelona: Electa, 2004.
- BAYNTON-WILLIAMS, Ashley. *The Curious Map Book*. Chicago: The University of Chicago Press, 2015.
- BELTRÁN, Concha. "Monleón, Diseño y Vanguardia". En MOLINA, María Pilar (com.), et. al. *Manuel Monleón: disseny i avanguardia* (Exposición celebrada en Valencia, Biblioteca Valenciana, del 23 de febrero de 2004 al 30 de abril de 2004). Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Esport de la Generalitat Valenciana, 2005, p. 97-124.
- BELTRÁN, Luis. *Razones de buen amor*. Valencia: Castalia, Fundación Juan March, 1977.
- BRIHUEGA, Jaime, PIQUERAS, Norberto. *Josep Renau (1907-1982). Compromiso y Cultura* (Exposición celebrada en Valencia, Centre Cultural La Nau, del 25-IX-2008 al 26-I-2009), Valencia: Universitat de Valencia, 2009.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel. "Josep Renau y la recuperación de una belleza comprometida". *Culture & History Digital Journal*, 2013, n° 2, p. 1-19.
- CARLILL, James (trad.). "Physiologus". *The Epic of the Beast consisting of English Translations of the history or Reynard the Fox and Physiologus*. Londres: Carlill and Stallybrass, 1924.
- CARREÑO, Francisco. "El arte de tendencia y la caricatura". *Nueva Cultura*, 1936, n° 11, p. 14-15.
- Catecismo de la Iglesia Católica, tercera parte, primera sección, capítulo I, artículo 8, "El pecado". En: <https://www.vatican.va/archive/catechism_sp/index_sp.html> (16-IX-2022).
- CHAVARRI, E. L. "De Arte: La exposición de Segrelles". *Las Provincias*, 25-IV-1928, p. 1.
- CHEVALIER, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 2009.
- CIERVO, Joaquín. "La magnífica Exposición Segrelles". *2-IV-1925a*, p. 22.
- CIERVO, Joaquín, "José Segrelles, gran artista de la fantasía", *La Esfera*, 11-IV-1925b, p. 21-22.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1992.
- COLOMINAS I MASERAS, Joan, "Crónica barcelonesa. Arte y artistas", *El Pueblo*, 14-IV-1925, p. 1.
- DE LA CUEVA MERINO, Julio y MONTERO GARCÍA, Feliciano. *La secularización conflictiva. España (1898-1931)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- DE LA CUEVA MERINO, Julio; LOUZA VILLAR, Joseba (coords.). *La historia religiosa de la España contemporánea: balance y perspectivas*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2017.
- DICENTA DE VERA, Fernis. "La pintura religiosa de Segrelles". *Archivo de Arte Valenciano*, 1969, n° 40, p. 26-27.
- ECO, Umberto. *Historia de la fealdad*. Barcelona: DeBolsillo, 2016.
- FERRER ÁLVAREZ, Mireia. *Segrelles: Un pintor valenciano en Nueva York. 1929-1932*. Valencia: Ediciones Alfonso el Magnánimo, 2016.
- FERRER ÁLVAREZ, Mireia. "Art i cultura visual a la València capital de la República". En *Tot està per fer. València, capital de la República (1936-1937)*. (Exposición celebrada en Valencia, Centre Cultural La Nau, del 7-XI-2016 al 19-II-2017), 2016, p. 92-109.
- FIGUERES, Valentí, MOLINA, Pilar y SÁNCHEZ, Helena (dirs.). *Manuel Monleón, un grito pegado en la pared* [DVD]. Valencia: Los sueños de la Hormiga Roja, 2004.
- FONTBONA, Francesc (dir.). *Repertori de catàlegs d'exposicions individuals d'art a Catalunya (fins a l'any 1938)*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1999.
- FONTBONA, Francesc (dir.). *Repertori de catàlegs d'exposicions col·lectives d'art a Catalunya (fins a l'any 1938)*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2002.
- GARCÍA ARRANZ, José Julio. "En las fauces de Leviatán: contextos iconográficos de la boca zoomorfa del infierno en el imaginario medieval". *De Medio Aevo*, 2019, vol. 8, n° 1, p. 37-81.
- GURREA CRESPO, Vicente. *Segrelles. Biografía*. Valencia: Mari Montaña, 1985.
- HENDERSON, Gretchen E. *Fealdad. Una historia cultural*. Madrid: Turner, 2018.
- HERNÁNDEZ FIGUEIREDO, José Ramón. "Raíces del anticlericalismo en la España de la II República como reacción a la recuperación eclesiástica de la Restauración". *Compostellanum: revista de la Archidiócesis de Santiago de Compostela*, 2014, vol. 59, n° 1-2, p. 219-273.

- KLEIN, Rainer W. *Diablos, demonios y ángeles caídos*. Buenos Aires: Imaginador, 2004.
- KLIBANSKY, Raymond; SAXL Fritz; PANOFKY, Erwin. *Saturno y la melancolía. Estudios de historia de la filosofía de la naturaleza y el arte*. Madrid: Alianza, 1991.
- LAFARGUE, Paul. *El derecho a la pereza*. Madrid: Maia Ediciones, 2015 [1883].
- LOIS, Carla. "¿Bromas cartográficas? Los mapas alegóricos y satíricos como un *modus scribendi* para la crítica social". *Terra Brasilis*. En: <<http://journals.openedition.org/terrabrasilis/3492>> (6-X-2022).
- LÓPEZ CHACON, Rafael. "El miniaturista Manuel Monleón", *El Diluvio*, 26-VI-1929, p. 21-22.
- MACÍAS CÁRDENAS, Francisco Javier. "Los animales marinos en los bestiarios medievales". En: GULLON ABAO, Alberto; MORGADO GARCÍA, Arturo; RODRÍGUEZ MORENO, José (coords.). *El mar en la historia y en la cultura*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 2013, p. 159-170.
- MAESTRE, Rafael, MOLINA, Pilar. "Cronología". En: MOLINA, María Pilar (com.), et. al. *Manuel Monleón: disseny i avanguardia* (Exposición celebrada en Valencia, Biblioteca Valenciana, del 23-II-2004 al 30-IV-2004). Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Esport de la Generalitat Valenciana, 2005, p. 137-148.
- MATEOS, Francisco. "¿Un arte proletario? Aclaremos", *La Tierra*, 25-XI-1931, p. 4.
- MONTERO ALONSO, José. "El arte y el triunfo de José Segrelles". *Crónica*, 18-XII-1932, p. 14.
- NARANJO, Joan. *Les avantguardes fotogràfiques a Espanya (1925-1945)*. Barcelona: Fundació la Caixa, 1997.
- OVIDIO, *Metamorfosis*, II, 760-783 (Trad. de Antonio Ramírez; Fernando Navarro. Madrid: Alianza, 1995).
- PÉREZ CONTEL, Rafael. *Artistas en Valencia, 1936-1939*. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, 1986.
- PÉREZ ROJAS, Francisco Javier; ALCAIDE, José Luis, ESCRIBÉ, Margarita (coms.). *Arte y propaganda. Carteles de la Universitat de València* (Exposición celebrada de diciembre de 2001 a enero de 2002 en Valencia, Centre Cultural La Nau). Valencia: Universitat de València, 2005.
- PÉREZ SEGURA, Javier. *Arte moderno, vanguardia y Estado. La Sociedad de Artistas Ibéricos y la República (1931-1936)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2002.
- PIQUERAS, Juan. "Kuhle Wampe y el cine proletario". *Octubre*, 1933, nº 1, p. 20-21.
- RICO DE ESTASEN, José. "Segrelles, el pintor valenciano que se disputan Inglaterra y Norteamérica". *Mundo gráfico*, 18-XII-1935, p. 6.
- RIPA, Cesare. *Iconologia*. Venecia: 1669 [1593].
- RODRÍGUEZ PEINADO, Laura. "El ciclo de Jonás". *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 2009, vol. I, nº 2, p. 23-31.
- SALOMÓN CHÉLIZ, Pilar. "El discurso anticlerical en la construcción de una identidad nacional española republicana (1898-1936)". *Hispania sacra*, 2002, vol. 54, nº 110, p. 485-498.
- SANTO TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, I-II, 75-85 (Trad. de Ismael Quiles), Madrid: Espasa-Calpe, 1966.
- SENDER, Ramón J. "Literatura proletaria", *Orto*, 1932, nº 3, p. 11-12.
- SUÁREZ CORTINA, Manuel (coord.). *Secularización y laicismo en la España contemporánea*. Santander: Sociedad Menéndez Pelayo, 2001.
- TUCKER, Shawn R. *The virtues and vices in the arts: a sourcebook*. Eugene: Cascade Books, 2015.
- VILAPLANA, Susana (ed.). *José Segrelles. Les mil i una nits* (Exposición celebrada en Valencia, Museo de Bellas Artes de Valencia, del 14-III-2007 al 13-V-2007). Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2007.
- WAGNER, Rudolf G. "China 'Asleep' and 'Awakening'. A study in conceptualizing asymmetry and coping with it". *Transcultural studies*, 2011, nº 1, p. 4-139.
- WALKER, Monica. "Los simios". *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 2013, nº 9, p. 63-77.

