



Los carteles de la Feria Internacional de Muestras de Asturias (España): concepto, diseños y procedimientos técnicos (1924-2016)

The International Trade fair of Asturias (Spain) posters: concept, designs and technical procedures (1924-2016)

M.^a DEL MAR DÍAZ GONZÁLEZ

Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Oviedo (España)

mdiazg@uniovi.es

Recibido: 14 de octubre de 2017
Aceptado: 30 de diciembre de 2017

Resumen:

Durante seis décadas, la Feria de Muestras de Asturias propició un gran caudal de imágenes simbólicas. Este importantísimo certamen comercial quedó oficializado en 1924, pero también se vio interrumpido como consecuencia de diversos avatares políticos y económicos. A pesar de estas circunstancias, a su amparo ha surgido un imaginario muy nutrido, representativo de la Cámara de Comercio de Gijón y, sobre todo, del evento ferial. Los carteles y los timbrados corporativos proporcionan un relato iconográfico coherente, imbricado asimismo en la evolución de las técnicas tipográficas, litográficas, offset e impresión digital, que influyen en su estética. Nuestra investigación pretende poner en valor estas proliferas creaciones, que circunscriben su sintaxis artística en el diseño, la publicidad y en los medios de reproducción.

Palabras clave: carteles, timbrado corporativo, feria, publicidad, comercio, Asturias, exposición

Abstract:

For six decades, the Feria de Muestras de Asturias has promoted a great amount of symbolic images. This important commercial competition was officialized in 1924, but has also been interrupted as a result of various political and economic upsets. In spite of these circumstances a well-nourished imaginary emerged, sheltered by the Chamber of Commerce of Gijon and, above all, the fair event. Corporate posters and letterheads provide a coherent iconographic narration, also linked to the evolution of typographical, lithographic, offset and digital printing techniques that influence his aesthetics. Undoubtedly, this visual discourse is also enriched with the procedures of creation and

printing. Our research tries to put in value these smart creations, which their artistic syntax relies in the design, the publicity and in the means of reproduction.

Keywords: posters, corporate letterhead, fair, publicity, trade, Asturias, exhibition



1. Introducción

Si una profundización de la historia de los mercados y de las ferias locales excedería el propósito de esta investigación, entonces es conveniente situar el origen de las prácticas mercantiles en la antigüedad más remota. Ciertamente dentro de su evolución, las técnicas de venta directa de productos al detalle e, incluso, las transacciones al por mayor se expanden con mayor énfasis durante el medievo desde los centros urbanos más importantes (Tours, Toulouse, Burdeos, Barcelona, etc.). Como es sabido, en nuestro país el Camino de Santiago estimuló la fundación de núcleos de población que, a su vez, auspiciaron mercados y ferias locales. Los cimientos de nuestras actuales ferias comerciales, promovidas asiduamente desde inicios del siglo XX en Barcelona, Zaragoza, Valencia, Valladolid o Gijón, encuentran sus más ancestrales mimbres en estas iniciativas medievales.

En el contexto contemporáneo la exposición, tanto en su vertiente internacional, nacional o regional, ha superado el concepto comercial (Lasheras Peña, 2009). Ciertamente, todas las modalidades feriales, incluyendo la de rango universal, se han mantenido siempre ligadas, en mayor o menor medida, a la mercantilización de los objetos de consumo. Por lo tanto, la reunión de productos con fines comerciales sigue vigente, aunque esta idea motriz también ha vertebrado otros motivos a lo largo de los siglos. A partir de la industrialización se asiste a una transformación de los hábitos sociales, afectando inicialmente al ocio de las clases altas y medias, que disponían de recursos para el turismo (Lasheras Peña, 2009, pp. 41-54). Más adelante, la masa obrera también ha disfrutado de una ampliación del tiempo de asueto y, aunque exiguo, el descanso dominical fue propicio a excursiones de toda índole. El desplazamiento de la población a los recintos feriales, cuyas celebraciones acontecían habitualmente en primavera o durante el estío, se vio favorecido primero por el ferrocarril y, luego, también por el automóvil. En una dimensión inversamente proporcional, si el tiempo del viaje de los excursionistas se acortaba, también se incrementaba a cambio el disfrute de unas visitas muy estimadas. La salarización de los trabajadores, el descanso vacacional y la mejora de los transportes son factores que han favorecido la organización de estos eventos.

La Feria Internacional de Muestras de Asturias ha sido el ámbito que ha propiciado la creación de numerosas imágenes simbólicas. Este extensísimo imaginario se ha ido fraguando paulatinamente y, más aún, al amparo del célebre certamen asturiano. Al mismo, cabe añadir igualmente las marcas identificativas forjadas por la Cámara de Comercio para su propia representación independiente (Bassat, 1999). La ciudad de Gijón sorteó muchas dificultades para mantener este evento, desde 1924 en adelante. Quien firma este texto, ha tenido la ocasión de abordar una investigación inédita concluyente, revalidada en el comisariado de la exposición de las obras. De junio a septiembre de 2017, el público asturiano pudo ver esta colección en el incomparable marco proporcionado por

el Centro Cultural Cajastur-Liberbank Palacio Revillagigedo de Gijón¹. Este estudio condensa las evidencias de los procesos creativos, de los diseños y también de los artistas, cuestiones todas ellas del mayor interés, debido a la importancia de los autores y del certamen gijonés.

2. Las imágenes de la Feria de Muestras de Asturias desde las fuentes materiales y documentales

119

Estos grandes festivales transmiten, a modo de espejo social, el pulso de la historia económica, comercial e industrial de los lugares en que se organizan y celebran. Las exposiciones, lo mismo que las actuales ferias, son eventos prolijos y muy complejos y generan, por ello, un enorme caudal de documentación: catálogos, reseñas de prensa, informes internos y externos, memorias comerciales o expositivas, correspondencia, libros de viajes, críticas, etc. También se suman actualmente los documentos sonoros (entrevistas radiofónicas), recursos filmicos, televisivos y en red, que siempre avalan su significación y su gran repercusión. Antaño, las estampas calcográficas y litográficas atestiguaron muy bien las primeras celebraciones universales (Londres, París).

En el marco de estos acontecimientos, se editaron postales, álbumes fotográficos, carteles y viñetas. Estas series impresas, y medios de transmisión publicitaria, son ahora fuentes iconográficas privilegiadas para los historiadores. Entre otras muchas cuestiones, las imágenes feriales refrendan el interés artístico de los pabellones, la monumentalidad de los inmuebles feriales, la amplitud de los recintos, su evolución urbanística, o la riqueza, variedad y exotismo de las muestras.

Al margen de las dos universales de Barcelona (1888 y 1929), de la Iberoamericana de Sevilla (1929), escenario igualmente de la de 1992, se documentan diversas exposiciones regionales en la Península Ibérica. Santander celebró en el bulevar de Pereda la Provincial de Artes e Industrias, inaugurada el 3 de agosto de 1905. El evento hallaba precedentes locales en las diversas ferias del siglo XIX (Sierra Álvarez, 1998, pp. 290-327). En la segunda mitad del siglo XIX, Zaragoza también se suma a los eventos feriales (1868 y 1885), demostrando el mismo nivel que el resto de España en términos de progreso industrial. Aragón no se resistió a revalidar de nuevo sus éxitos feriales decimonónicos en el siglo XX, cuando Zaragoza volvió a acoger exposiciones en 1901, 1902, 1908 y 1913 (Biel Ibáñez; Vázquez Astorga, 2001, pp. 143-178). La Regional Valenciana de 1909 se cuenta dentro de los hitos más importantes en cuanto a ferias de esta índole. Indudablemente, los certámenes asturianos se inscriben dentro de esta tradición ferial española tan prolija y variada. Si bien, todas estas celebraciones han suscitado estudios y menciones, no se ha profundizado aún el tema de los carteles, desconocidos en la mayor parte de los casos. Si bien faltan piezas ciertamente, el legado asturiano que ha dado pie a este análisis es insólito. Por su extensión y amplitud, podría deparar en adelante como sería deseable un estudio comparativo, posibilidad inviable por el momento, dada la ausencia de fuentes conocidas de otros eventos.

¹ La exposición *FIDMA. 60 Ediciones. Imágenes* ha sido organizada por la Cámara de Comercio, Industria, Servicios y Navegación de Gijón con la colaboración financiera de la Fundación María Cristina Masaveu Peterson, Liberbank, el Gobierno del Principado de Asturias y el Ayuntamiento de Gijón. Para la preparación de la muestra, la Fundación María Cristina Masaveu Peterson ha suscrito, con la autora de este estudio, un contrato de investigación y comisariado en febrero de 2017.

Por sí mismas, las imágenes de los carteles proporcionan un relato iconográfico coherente, imbricado en la evolución de las técnicas tipográficas, litográficas, *offset* e impresión digital (Soler; Castro, 2006). Sin contar por supuesto el uso de las nuevas tecnologías para afrontar actualmente la concepción del diseño y su producción impresa (Figueras Ferrer, 2004). El discurso iconográfico se enriquece sin duda alguna a la luz de la resolución técnica.

Dentro de la implantación de los diseños corporativos cabe referirse, en primer lugar, a los símbolos elegidos por la Cámara de Comercio, Industria y Navegación de Gijón. Antes de la actual marca unificada para todas las agrupaciones mercantiles españolas, su primer logotipo integraba diversos elementos alusivos a la navegación (ancla), a la industria (rueda dentada) y al comercio (casco alado y caduceo). Este esquema reúne los citados emblemas en un marco circular imaginario, cuya trabazón le concede dinamismo y versatilidad interpretativa (Satué, 1997). Aparecía en los sobres, cuartillas y folios y, hasta que fue sustituido por el logograma actual, también ha conformado la figura central del sello de la corporación gijonesa [Fig.1]. En el lacrado de la institución el caduceo, flanqueado por dos serpientes entrelazadas y afrontadas en la cima y justo por debajo del casco de Mercurio, cobra el mayor protagonismo.

El caduceo mercurial se convirtió al paso del tiempo, en el contexto de la evolución iconográfica, en un emblema de paz. Inicialmente esta emblemática evocaba las funciones psicopompas del dios griego Hermes, antecedente de Mercurio, en tanto que conductor de las almas de los difuntos, (Carmona Muela, 2000, pp. 34-35). Lo cierto es que toda la simbología clásica de la Cámara evoca al mensajero de los dioses romano, protector de los comerciantes y guardián de las propiedades, todo lo cual está relacionado con las actividades mercantiles, industriales y financieras que esta institución cameral defendía y representaba.

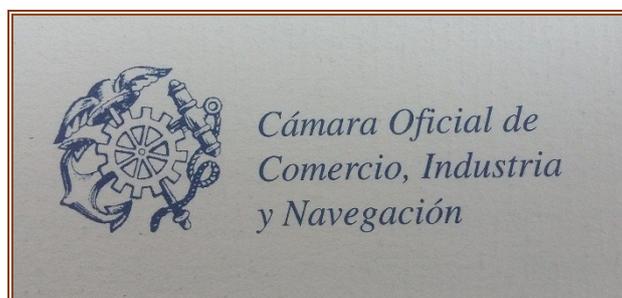


Fig. 1. Timbrado de sobre con el primer logotipo de la institución gijonesa (c. 1960). Colección de la Cámara de Comercio, Industria, Servicios y Navegación de Gijón

La Feria de Muestras forja su propia marca corporativa en 1965 y surge así su primer logo, trabado en vertical. El diseño ensambla todos los elementos referenciales alusivos a la industria y la agricultura –rueda dentada, hórreo, caduceo, pez y mazorcas de maíz, (Vinyeta, 1969). Es una imagen continua estilizada a varios colores para su estampillado en el juego de papelería de los certámenes, en el sello correspondiente y en las composiciones de algunos *afiches* [Fig. 2].



Fig. 2. Marca corporativa de la Feria de Muestras de Asturias, 1965. Alojada en red en todocolección.net [8/04/2018]



Fig. 3. Reproducción del cartel de Lara anunciando la exposición de 1965. *El Comercio*, 13 de junio de 1965

La extraordinaria cobertura informativa de la muestra de 1899, de la primera edición de 1924 e incluso de todo el segmento cronológico hasta 1930 ha resultado verdaderamente excepcional². A pesar de ello, llama la atención la ausencia de noticias relativas a los carteles de los sucesivos eventos feriales. Con la salvedad del impreso que encabeza la serie de la segunda época en términos de iconografía ferial (1965-1982), a cargo de Lara y reproducido en el diario *El Comercio* de 13 de junio de 1965³, la prensa asturiana no concede apenas atención alguna a estas aportaciones creativas [Fig. 3]. Tampoco el

² A ese respecto, merece la pena mencionar las ediciones especiales insertas en el *Gijón veraniego* de 1924 y 1925, dedicadas especialmente a glosar la feria. En este marco historiográfico, se pueden hallar noticias relativas a la propaganda del evento y a diversas cuestiones organizativas. La V Feria de Muestras genera una edición especial interna y las VI y VII han sido acompañadas de una *Guía Oficial*, editada por la oficina de Patrimonio Nacional de Turismo. Estos documentos se hallan depositados en diversas instituciones: Biblioteca Jovellanos y Museo del Pueblo de Asturias.

³ Cortesía de Rosa Cordero Díaz, documentalista del proyecto.

exhaustivo informe de Luis Adaro Ruiz-Falcó (1974) atiende esta cuestión, completamente obviada en su obra. La ausencia de noticias acerca de las motivaciones de los encargos, ni al respecto de los diseñadores, dibujantes y artistas de los proyectos de la segunda y tercera etapas, se esgrime como uno de los escollos más importantes a la hora de recoger los datos fehacientes de los impresos, tratándose por supuesto de las principales fuentes materiales.

Los medios de comunicación también han sido muy parcos en cuanto a explayar los diseños de los siguientes periodos (1985-2016). Los autores y las circunstancias que auspiciaron las creaciones no han quedado elucidados en la prensa regional que, por el contrario, se ha empeñado en destacar el número de visitantes, la recaudación de la feria, la visita de las personalidades y diversas cuestiones sociales. Tan solo durante la última década, algunos diarios han insertado en sus planas las reproducciones de determinados carteles, complementadas en ocasiones con las entrevistas de sus autores.

3. Los primeros impresos (1924-1930)

Exceptuando el temple sobre papel del pintor Nicanor Piñole (Gijón, 1878-1978), que bien pudo conformar el primer cartel del evento ferial de 1924, solo se conserva actualmente un conjunto de 12 estampas litografiadas en total. Todos estos diseños atestiguan los seis certámenes, que median entre 1925 y 1930 inclusive. Salvo el afiche de gran formato de Tyno Uría Aza, para anunciar la VI Feria de Muestras Asturiana Oficial e Internacional y la II Exposición Agropecuaria⁴, celebradas ambas del 10 al 20 de agosto de 1929, los demás impresos son de reducidas dimensiones⁵. Ciertamente, han sido editados en el tamaño postal, como se puede advertir en la designación del reverso de estas estampas, donde también aparecen referenciados algunos expositores. La funcionalidad del documento se ha puesto a prueba, toda vez que alguna de estas postales ha sido incluso franqueada.

No se puede corroborar la hipótesis, por otra parte verosímil, de que estas litografías pudieran reproducir a pequeña escala los carteles de la feria. En cualquier caso, la gracia y belleza de todas las estampas y su espléndida resolución litográfica las convierte en verdaderas obras de arte, siendo probablemente las aportaciones más llamativas de esta colección. Más aún si tenemos en cuenta el hecho de que todas ellas han sido firmadas por artistas o cartelistas históricos de reconocido prestigio en España: Germán Horacio Robles Sánchez⁶, Vicente Zubillaga, Rafael Penagos Zalabardo⁷, Paulino Vicente

⁴ Las dimensiones del cartel propagandístico de Rufino Celestino Uría Aza son de 125 x 92 cm.

⁵ Formato: 14 x 9 cm.

⁶ El gran dibujante y excelente cartelista Germán Horacio Robles Sánchez (Gijón, 1902-Méjico D.F., 1975) también se ha consagrado a la pintura durante su exilio mejicano. Su padre, el célebre poeta y escritor en lengua asturiana Pachín de Melás, le anima a seguir su vocación en la Escuela de Artes y Oficios. Becado por el Ayuntamiento de Gijón, se traslada a Madrid, en 1921, para ampliar estudios en la Escuela de San Fernando. Ilustra las obras de su padre y de otros autores, colaborando asimismo en revistas y diarios con trabajos de humor gráfico, caricaturas y tiras de prensa. La Unión de Dibujantes Españoles respaldó su afamada trayectoria de cartelista con la Medalla de Oro de la Exposición Nacional. Tras el estallido bélico de 1936, se adhiere a la causa republicana en la prensa política de izquierdas, para la que crea carteles de gran calidad hasta la caída de Gijón en 1937, cuando se desplaza a México donde siguió trabajando hasta su fallecimiento.

⁷ Rafael de Penagos Zalabardo (Madrid, 1889-1954) se formó en la Academia de Bellas Artes de San Fernando y amplió estudios artísticos en París y Londres. Al colaborar en la mayoría de las publicaciones madrileñas, alcanzó una merecida fama como cartelista y también como ilustrador (*La Esfera*, *Blanco y Negro*, *ABC*, etc.). En 1925, obtiene la medalla de oro en la Exposición Internacional de Artes Decorativas

Rodríguez y Mariano Moré Cors. Se añaden a este elenco el pintor riosellano Tyno Uría Aza y un desconocido Antonio Benito Fernández.

Como resultaba preceptivo, y a requerimiento del Comité Ejecutivo, los temas desarrollados en las composiciones conciernen al pintoresquismo del paisaje asturiano; la evocación agroganadera; la potencia industrial sustentada sobre elementos fabriles, mineros, navieros o, en menor medida, sobre la iconografía obrerista; no falta tampoco la enunciación del comercio por medio de los atributos alegóricos que le son propios (caduceo y casco alado ceñido sobre la cabeza de Mercurio o de la misma Minerva). En resumidas cuentas, los artistas/cartelistas han tratado de expresar este binomio de manera utópica, planteando una convivencia armónica de ambos sectores, aunque la realidad ha demostrado que esta sintonía no ha sido ni fácil ni bien avenida.

Desde las fuentes historiográficas consultadas, tampoco queda totalmente elucidado el criterio de selección de los autores de los diseños durante los primeros eventos (1924 a 1927). A lo que parece, en la segunda, tercera y cuarta edición, los organizadores cursaron encargos directos a Germán Horacio, Zubillaga y Penagos (Crabiffosse Cuesta, 2009, pp. 67-70). No obstante, a la larga, este procedimiento debió suscitar el recelo de los artistas asturianos y, el 28 de diciembre de 1927, *El Comercio* publica las bases de un concurso de carteles para anunciar la V Feria de Muestras y la I Exposición Agropecuaria, que se celebrarían ambas juntas por primera vez en 1928⁸. Tal y como puntualiza el segundo punto del pliego de condiciones, la propuesta estaba destinada a impulsar la exclusiva participación de artistas regionales. Este requisito ya había sido solicitado previamente por la prensa gijonesa, que anhelaba una propaganda del evento ferial gestada desde Asturias. Dentro de una declaración de intenciones, no totalmente cumplida, el fallo del concurso se aplaza del 1 al 10 de febrero del año entrante.

El periódico citado, publica en primera plana el 4 de marzo la toma de posesión de un nuevo Comité Ejecutivo de cara a la preparación de la quinta edición ferial. En una nota «oficiosa» también se indica la intención de exponer los bocetos presentados a concurso en la Escuela de Comercio⁹. Poco después, en la sección *Gijón por dentro* se informa de la buena impresión causada por los 41 trabajos en concurrencia¹⁰ y, al día siguiente, se inserta una valoración general de las obras, enunciando los lemas que aseguraban el anonimato de los autores en liza (Crabiffosse Cuesta, 2009, pp. 71-73)¹¹.

Finalmente, el 13 de marzo la noticia ya se refiere específicamente al *Fallo del Jurado sobre los carteles de propaganda*, reunido el día anterior¹². El primer premio recayó en

de París. Asumió la cátedra de dibujo en el Instituto Obrero de Valencia. Como otros cartelistas republicanos, Penagos se exilia a Chile en 1948 y a Argentina más adelante. Sin embargo, regresa a España, un año antes de su fallecimiento en Madrid. Populariza una tipología femenina estilizada y elegante enmarcada dentro de las tendencias del *Art Déco* español.

⁸ *El Comercio*, Gijón, miércoles 28 de diciembre de 1927, p. 2. Agradecemos, desde esta nota, a Cristina Ojea, documentalista del proyecto, esta primera referencia y punto de partida de mis indagaciones.

⁹ *El Comercio*, Gijón, domingo 4 de marzo de 1928.

¹⁰ *El Comercio*, Gijón, miércoles 7 de marzo de 1928.

¹¹ *El Comercio*, Gijón, jueves 8 de marzo de 1928.

¹² *El Comercio*, Gijón, martes 13 de marzo de 1928.

Mariano Moré (Gijón)¹³ y el segundo en Paulino Vicente (Oviedo)¹⁴, pero se concede también un galardón a Antonio Benito Fernández (Gijón)¹⁵ y, precisamente, una de las bellas postales de esta colección concierne a este artista¹⁶ [Fig. 4].

Dentro de los lemas elegidos, llama la atención el de Moré: *Fusains* [Fig. 4]. El término galo escogido por el pintor gijonés alude en sentido literal a un dibujo al carboncillo, aunque su composición se refiera a «un forjador martillo en mano con una yunta de bueyes en blanco al fondo.» En cambio, Paulino Vicente ha preferido preservar su autoría con el lema *Del país*. Según elogia *El Comercio* «se trataba más bien de un cuadro que de un boceto.¹⁷»



Fig. 4. Estampas litografiadas de Mariano Moré, Antonio Benito Fernández y Paulino Vicente, 1928. Fotografía cortesía de Francisco Velasco, 2017. Colección *Muséu del Pueblu d’Asturies*

Es interesante reseñar que Tyno Uría Aza (Ribadesella)¹⁸ obtiene, en el citado concurso de 1928, un premio de 100 pesetas por la obra *Nocturnalia*, de la que el público valora

¹³ Nacido en el seno de una familia de relevantes litógrafos, Mariano Moré Cors (Gijón, 1899-Oviedo, 1974) sintió desde niño una gran afición por el dibujo. Recibió clases de Nemesio Lavilla y, ya en Madrid, de Cecilio Pla. Concurrió en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes e insertó dibujos en diversos diarios, como *La Prensa*. Recibió premios en concursos de carteles, entre los cuales los la Feria de Muestras de Gijón (1926 y 1928). Durante la Guerra Civil, colaboró en el periódico de la C.N.T con carteles y dibujos de signo político. En 1959, impartió docencia en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Madrid. Entre las numerosas exposiciones, destaca la que en 1962 tuvo lugar en el Casino Español de México.

¹⁴ Paulino Vicente Rodríguez (Oviedo, 1899-1990) emprendió su formación inicial en la Escuela de Artes y Oficios de Oviedo. Con 16 años participa en la I Exposición Regional de Artistas Asturianos. Fue becado por la Diputación para asistir a las clases de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando. En Madrid, logra integrarse en el célebre grupo de la Residencia de Estudiantes. De 1929 a 1931, viaja a Italia con la ayuda financiera de la misma institución asturiana, visitando más adelante otros países (EE.UU., Inglaterra, Francia y Marruecos). Cultivó varios géneros artísticos y ha sido excelente muralista y dibujante.

¹⁵ No se encontró ninguna referencia a este artista totalmente desconocido en Asturias.

¹⁶ Forman parte de la colección de la Cámara de Gijón y de la colección del Museo del Pueblo de Asturias.

¹⁷ *El Comercio*, Gijón, jueves 8 de marzo de 1928.

¹⁸ Celestino Rufino Uría Aza (Ribadesella, 1904-Avilés, 1984) apodado «Tyno» nació en el seno de una familia con antecedentes artísticos. Su abuelo paterno había sido un afamado decorador y repujador en

«lo acabado del dibujo y el acierto de las figuras». Como otros artistas españoles, el pintor riosellano también probó suerte en el diseño de carteles, dado que se suscitaron muchos certámenes desde inicios del siglo XX en adelante, volcados en su mayor parte en la propaganda de productos o en la promoción turística, aspecto este último que fue sumando adhesiones institucionales al paso del tiempo. Tyno gana el concurso de carteles convocado por el Ayuntamiento de Santander en 1927, con un proyecto que pone en valor la espectacularidad de la fachada marítima de la capital cántabra. Revalida galardones en la convocatoria de Zaragoza y en las de Gijón destinadas, en este último caso, a la divulgación del quinto y sexto festival comercial asturiano.

En efecto, queda constancia de su paso por el certamen de 1928, confirmando también su concurrencia en 1929. En esta última ocasión, Tyno se habría alzado con dos premios, el primero y el segundo (Tejo Pérez, 2009, pp. 98-101). Sin mencionar fuentes documentales, este autor relata una anécdota vinculada al diseño del cartel del 29 y al toro que comparte espacio plástico con un muchacho, de gran parecido físico, por cierto, con el autorretrato del propio Tyno Uría Aza (Tejo Pérez, 2009, pp. 102). La representación del astado fue copiada del natural en un prado sito en la localidad de Junco. Cuando Tyno resultó vencedor del concurso regresó allí, para anunciar su triunfo a Pedro Blanco, propietario del animal reproducido en el cartel. El ganadero le inquiere al respecto de la cuantía recibida y el artista le declara la suma de 250 pesetas, cuya cifra sorprendió al ganadero que había vendido su toro por mucho menos dinero. De ser cierta esta exigua dotación económica, el concurso de 1929 habría limitado la suma concedida al vencedor a una cuarta parte, en comparación con el concurso de 1928. Un año antes, el primer premio ascendía a 1.000 pesetas y el segundo galardón a 600 pesetas, a los cuales se añadían varios accésits de menor cuantía.

En el certamen de 1929, y siguiendo de nuevo a Carlos Tejo, los bocetos de Mariano Moré habrían sido relegados por el jurado a un tercer y cuarto puesto, lo que haría más meritorio si cabe el triunfo del riosellano. Dentro de este conjunto de impresos de la primera época, la única obra original de gran formato conservada pertenece a Uría Aza y, de ella, no existe ninguna postal. No se puede determinar si el cartel de Tyno Uría Aza es verdaderamente el vencedor del concurso. No obstante, al haber sido impreso por medio de la técnica litográfica corrobora su significación, tanto como primer galardonado o como único testimonio del certamen.

Las rencillas y protestas de los concursantes motivaron de nuevo un encargo directo en 1930. La agencia publicitaria Roldós-Tiroleses¹⁹ asume la promoción del evento ferial y

Gijón. Su hermano Bernardo, doce años mayor que Tyno Uría, se encargó de su primera formación en su villa natal. En 1925, trabaja junto con su hermano Antonio bajo la dirección del escultor Benito Bartolozzi, director técnico del Museo de Reproducciones de Madrid. Colabora en la copia de varias piezas arqueológicas, entre las cuales las de la Cámara Santa de Oviedo, que sirvieron al escultor Víctor Hevia para la reconstrucción del Apostolado. De 1951 a 1953 ejecuta, en compañía de sus dos hermanos, las pinturas de la bóveda y los frisos de la iglesia parroquial de Santa María Magdalena de Ribadesella. Su dominio de la lengua y cultura francesa le facultaron para publicar artículos, críticas y escritos filosóficos en Francia.

¹⁹ En 1929, se asocian dos agencias publicitarias catalanas muy importantes: Roldós (Barcelona), con sede también en Madrid, y la agencia Ardid-Gisbert de Barcelona, con otras cuatro agencias madrileñas: Los Tiroleses. Esta asociación originó Roldós-Tiroleses S.A., con doble sede (Barcelona y Madrid) y siete sucursales más en las ciudades de Bilbao, Gijón, Santander, Sevilla, Valencia y Vigo. Rafael Roldós Gómez, hijo del fundador, asumió la dirección de la nueva agencia, disuelta en 1932. En ese momento, se incoan diversos cambios de nombre y de estatus que han prolongado su vigencia hasta el siglo XXI. Roldós y Cía de Barcelona fue considerada la primera agencia de publicidad española, desde que en 1888 aparece su

adapta la temática regional requerida por el Comité Ejecutivo. Dentro de una configuración en zig-zag, se siluetean en negro sobre fondo amarillo los distintivos de una Asturias agraria y también industrial, como ya venía siendo habitual desde el primer certamen. Sin embargo, la referencia catalana no pasa desapercibida en la cabecera del diseño, donde la humareda roja de las chimeneas conforma una discreta señora. El nacionalismo se abrió paso durante el último cuarto del siglo XIX y su arraigo en Cataluña fue preponderante. Aparecen interpelaciones constantes a nivel artístico y arquitectónico e incluso Gaudí filtra referencias y emblemas en sus obras y, no digamos ya, Domenech i Montaner.

En la década de 1920, se suscita una corriente regionalista que propende a la exaltación de los signos identitarios de las comunidades españolas. El espacio plástico de las obras asume insignias, divisas, símbolos, blasones o atuendos folclóricos. El regionalismo estético también se abre paso con mayor énfasis si cabe en el género humorístico. Las viñetas chistográficas y las tiras cómicas de los diarios se impregnan de tópicos territoriales incluyendo los textos de apoyo en lengua regional.

Mucho más esclarecedora se vislumbra la cuestión procedimental de todas estas ediciones que corrieron a cargo de la Compañía Asturiana de Artes Gráficas, sincopada en el pie de imprenta. En el tercero y cuarto puntos de las bases, se precisan claramente las limitaciones del diseño de cara a su estampación litográfica. Las dimensiones elegidas por el Comité Ejecutivo se afianzan sobre un formato vertical de los bocetos (120 x 87 cm). En cuanto a la resolución cromática, no podía sobrepasar ocho tintas planas, excluyendo las metálicas del oro y la plata, más apropiadas para la iluminación de las etiquetas comerciales²⁰.

Se corrobora claramente una síntesis de la gama cromática y también de los recursos plásticos, si se estableciera una comparación técnica con los carteles y diplomas de finales del siglo XIX. En los diseños decimonónicos y primiseculares (1900 en adelante), se insistía en la obtención del volumen por medio de la transición cromática siguiendo el procedimiento de la pintura. El punteado o *rentrado* litográfico, que facilitaba antes el efecto pictórico, desaparece en favor de las tintas planas de los diseños regidos por el estilo *Art Déco*, mucho más sobrios de concepto y de resolución [Fig. 5]. Al margen de la facilidad de estampación, al reducir de este modo el número de las matrices, las tintas se confrontan y se yuxtaponen abiertamente (Díaz González, 2004, pp. 116-118). A lo sumo, la unión de uno y otro color queda fundida por medio de un delineado trazo grueso. Así se puede advertir en la composición bucólica que Germán Horacio prodiga a la naturaleza asturiana en una de sus dos postales de 1925.

Por último, para completar esta información, quiero añadir algunos datos relativos al prestigioso taller litográfico que manufacturó la mayor parte de los impresos conservados de la primera etapa (Díaz González, 2009, pp. 30-40). La Compañía Asturiana de Artes Gráficas dispuso, desde su apertura en 1901, de una infraestructura mecánica moderna y competitiva, distribuida en diversas secciones (tipografía, litografía, fototipia y fotograbado). El proyecto de la amplia nave industrial de 1.716 m², situada en la Travesía de las Artes Gráficas, se debió a Mariano Marín, siendo derribada lamentablemente en 1998.

primer anuncio. Esta información me ha sido proporcionada por Rosa Cordero Díaz, documentalista del proyecto, a quien agradecemos su amabilidad desde estas líneas.

²⁰ Véase la segunda plana del diario *El Comercio*, Gijón, miércoles 28 de diciembre de 1927.

Tras la Guerra Civil, este establecimiento no logra contener su crisis de gestión. Debido a su anticuada planificación, reforma sus estatutos, pero sus problemas estaban ligados a los directores gerentes, que no sentían suyo un negocio tan complejo. A esto, se añaden otros factores, como la inadecuada organización del área de producción y la competencia de otras cuatro industrias del ramo en Gijón. A pesar de la gran demanda de impresos comerciales, la rivalidad mercantil entre las firmas litográficas resultó muy difícil de paliar durante la autarquía, donde la limitación de medios técnicos empeoraba bastante el panorama. En comparación con las sacrificadas empresas familiares, Artes Gráficas necesitaba contratar personal asalariado, lo que limitaba sus beneficios. El deterioro económico de la empresa trunca cualquier plan de viabilidad y, en efecto, la compañía sobrevive con muchas dificultades hasta su cierre definitivo el 28 de junio de 1972.



Fig. 5. Estampas litografiadas de Zubillaga para la feria de 1926. Fotografía cortesía de Francisco Velasco, 2017. Colección Martín Carrasco Marqués (1) y Colección *Muséu del Pueblu d'Asturies* (2)

4. La Exposición de Productos Regionales de 1946

Tras quince años de interrupción, dado que la última muestra se celebra en 1930, es decir un año antes de la declaración de la II República, se revalida el certamen gijonés en 1946, durante el franquismo y con fines esencialmente propagandísticos (Sevillano Calero, 2010, pp. 115-137). Esta iniciativa gubernamental se concilia con una activación de los circuitos veraniegos, elogiados en la sección *Gijón: centro de excursiones turísticas* del catálogo oficial de la muestra (AA.VV., 1946). El escrito del secretario de la Junta Local de Turismo, Antonio Iglesias de la Vallina responde al cometido publicitario, al igual que las vistas de Gijón²¹, de Oviedo²² y de Grado con el *Puente de Peñaflor*.

²¹ En cuanto a la ciudad de Gijón, se inserta una imagen titulada *Efecto nocturno de la Avenida de la Victoria en la playa*, una *Vista parcial del Muelle de Oriente* y otra de la *Plaza del Carmen*.

²² Con respecto al circuito ovetense, se reproduce un *Paisaje desde la Carretera de Oviedo*, otra *Vista general desde el Naranco*, una fotografía de la *Escalera de la Excma. Diputación* y la calle Uría al fondo y otra de *La Rosaleta del Campo San Francisco* en día de nieve.

La cubierta del libro de la exposición reproduce el desaparecido cartel anunciador, cuyo diseño corrió a cargo de Daniel Bedate²³. Siguiendo el criterio tradicional asumido en la iconografía de las Ferias de Muestras de la primera etapa, el autor del mismo vuelve a enlazar los atributos del comercio con los de la industria, precisando sobre un mapa del norte de España el lugar del evento mediante un mástil con su ondeante pendón blanco [Fig. 6]. La simbólica mercurial alusiva al comercio también se mantiene aquí, por medio del caduceo y el casco alado, y se impone incluso sobre una rueda dentada que emblemata el sector industrial. Como se ha podido comprobar líneas arriba, esta iconografía absolutamente preceptiva para los diseñadores de la primera etapa, tampoco desaparece ahora. Una variada gama de verdes sobre el marfileño color del soporte resume la simplificada escala cromática de la creación de Bedate. Junto a estos tonos, se incorporan además breves destellos de color naranja que contribuyen a iluminar certeramente esta sobria y contenida composición, muy bien impresa, por cierto.



Fig. 6. Cubierta del catálogo la exposición de 1946 con la reproducción del cartel de Daniel Bedate. Fotografía cortesía de Francisco Velasco, 2017. Colección María del Mar Díaz González

Dentro de la conformación del imaginario propagandístico del evento ferial, destaca sin duda la edición de la publicación que, lamentablemente, no ha sido confeccionada en Asturias. Corrió a cargo de los celeberrimos fabricantes de naipes y de barajas españolas, Talleres de Huecograbado Fournier de Vitoria. La calidad formal de este libro-catálogo ferial se ha cuidado al máximo, si se tienen en cuenta las limitaciones de materiales de

²³ Daniel Bedate (Toro, Zamora 1905-Madrid, 1975) cursa estudios en el Colegio de los Escolapios y, a los 21 años, se traslada a Madrid donde se forma en el taller de Cecilio Pla. Colabora como delineante en el levantamiento de los planos de la sede central de la Compañía Telefónica Nacional de España. Contratado por Iberduero, se traslada posteriormente a Zamora para realizar trabajos de delineación relacionados con la presa de Moncabril, en el río Tera. En el año 1953, regresa de nuevo a Madrid para consagrarse exclusivamente a la pintura hasta su fallecimiento en 1975. En Zamora, realiza diversas obras para el Centro Farmacéutico, la Cámara Sindical Agraria, el Palacio de Justicia y el Convento de «Las Claras». Su pericia como dibujante y creador de carteles le hizo merecedor de varios premios. En 1947, junto con el pintor Castilviejo, fundó la Escuela de Pintura y Escultura de San Ildefonso durante su estancia en Zamora. El centro alcanzó un gran éxito de matrícula y de allí salieron pintores y escultores de reconocido prestigio. La redacción de esta nota aclaratoria debe la información a Rosa Cordero Díaz.

impresión en aquellos momentos, cuando los impresores asturianos habían visto restringido su cupo de papel y de disolvente de manera muy drástica²⁴. Este volumen confirma el interés del régimen por controlar la imagen de este certamen, como medio de difusión de las nuevas directrices gubernamentales (Alares López, 2015, pp. 3611-3631).

En el contexto de la exposición de 1946, una pintura de Andrés Vidau (Oviedo, 1908-1965)²⁵ concitó el elogio del periódico *La Nueva España* de ocho de agosto (Fernández Avello, 1981, pp. 245)²⁶. La obra, resuelta por medio de la técnica del temple sobre lienzo, por expreso deseo de los clientes Sixto y Marcial García Álvarez, había sido encargada al artista para decorar su doble *stand* (137 y 138) en la citada muestra gijonesa. Los propietarios de los Almacenes García Álvarez, situados en el número 10 de la calle Campomanes de Oviedo, promocionaron su establecimiento con la ayuda de esta creación de Vidau que llamó la atención, tanto por sus dimensiones apaisadas y en un singular formato de friso (120 x 700 cm.), como por su temática y debido a su procedimiento pictórico inusual entonces (Fernández Avello, 1981, pp. 243-247).

Alegoría de Asturias de Vidau es un canto a la tierra, a la industria, a la minería y al mar, sectores todos estos promovidos en las ferias como se puede advertir en la iconografía de los carteles. Incorpora una elocuentísima leyenda que define la personalidad tenaz y comprometida del artista que la concibió: *Labor prima virtus et pacta sunt sevanda*²⁷. Afortunadamente, el Museo de Bellas Artes de Asturias luce esta pintura en el vestíbulo de la ampliación (Blanco González, 2008. pp. 69-70).

5. Evolución formal y técnica en las aportaciones de 1965-1991

5.1. El cartel de 1965 a 1985

En el marco del segundo periodo ferial iniciado en 1965, solo existen seis obras en total. El cartel que anuncia la novena Feria de Muestras de Asturias encabeza el limitadísimo corpus de imágenes de esta época²⁸, muy favorable por cierto para la evolución organizativa del evento. El certamen adquiere rango nacional en 1972, y mención internacional en 1985. Como es obvio, el cartelismo se hizo siempre eco de estas distinciones que repercutían, además de en los diseños, en la categoría oficial de la feria. Desde este punto de vista, encontramos diversas menciones explicitadas en las composiciones y sus correspondientes variantes nominales. Tras el escueto enunciado de 1965, en caja baja para mayor precisión («IX feria de muestras de Asturias», sic), se

²⁴ Las imprentas y litografías asturianas, y probablemente de toda España, debían entregar los recortes de papel para obtener nuevos cupos. En cuanto al disolvente, sólo se les suministraba un litro al mes de esencia de trementina que debían recoger personalmente en la Delegación de Industria de Oviedo. Debo este comentario a Juan José Viña Mori *in memoriam*.

²⁵ Andrés Vidau adquiere su primera formación en pintura en la Escuela de Artes y Oficios de Oviedo con José Uría y Uría. Obtuvo en 1932 una beca de la Diputación provincial de Oviedo para estudiar en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando. Ese mismo año expuso por primera vez en el Ateneo Popular Ovetense, mostrando desde entonces sus obras en numerosas individuales y colectivas como la de la Exposición de la Universidad de Oviedo (1945). De 1943 a 1948 ejerció como profesor en el centro de Oviedo donde había estudiado inicialmente. Se trasladó a Barcelona en 1950, donde creó una obra muy luminosa de raíz mediterránea que delataba un cambio de estilo respecto de sus etapas precedentes. En 1962, desarrolló una temática centrada en la danza asturiana (*Metafísica de la danza*, *Danza ritual* o *Teoría de la danza*). Prodigó asimismo numerosas escenas costumbristas, paisajes y asuntos religiosos dentro de un estilo asimilado al postcubismo del que evoluciona formalmente al expresionismo surrealista.

²⁶ Diario *La Nueva España*, 8 de agosto de 1946, citado por Manuel Fernández Avello.

²⁷ El trabajo es la principal virtud y los compromisos deben ser cumplidos.

²⁸ Ha sido reproducido en versión acromática negro/blanco en el diario *El Comercio*, 13 de junio de 1965.

inserta más adelante el término «general» en el impreso correspondiente a la XIII edición de 1969, la designación «nacional» en el de la XVIII de 1974 y el rango «internacional», en 1985, coincidiendo con la celebración de la XXIX edición.

El anuncio de la Feria de 1965 ha sido elaborado por el ya citado Lara²⁹, que firma la obra representativa de este evento. Llama la atención el gran formato del afiche (87 x 62 cm) y también la síntesis de recursos cromáticos, compendiados tan sólo en tres tonos: rojo, negro y azul sobre la base estucada del soporte. En comparación con las aportaciones anteriores, el tema de José Luis Lara se aleja del concepto alegórico de una Asturias industrial y agroganadera [Fig. 7]. Por el contrario, centra su esquema pictoricista sobre el recinto ferial, celebrado de hecho en un espacio urbano de Gijón. Tal y como corroboran algunas fotografías de aquella época, el acceso al recinto de la avenida Fernández Ladreda (actual avenida de la Constitución) se había resaltado por medio de un frontispicio metálico que, a modo de arco adintelado, hacía las veces de portada monumental.



Fig. 7. Reproducción del cartel de Lara para la feria de 1965. Fotografía cortesía de Francisco Velasco, 2017. Colección de la Biblioteca Pública Pérez de Ayala, Asturias

Posiblemente, inspirado por este elemento y por los trabajos preparatorios de la feria, Lara recreó a su personal entender el acceso a partir de dos arcos parabólicos apuntados y abocinados. Detrás de este frente refulge una estructura de andamios en cruceta, entre los que integra el ordinal relativo al evento en la parte superior. El proyecto de Lara concuerda con el estilo gráfico de la década de 1960. Aún pervive en Asturias la litografía

²⁹ El dibujante y cartelista José Luis Lara Nosti (¿Gijón? 1931- Gijón, 2008) trabajó para la empresa Publicidad Veloz, S.A., antigua denominación de la actual Merediz Asociados, S.L. en la que acrecentó su fama de buen dibujante. Pertenecía a la generación de dibujantes de posguerra que, partiendo de las corrientes academicistas, supieron adaptarse a las nuevas tendencias estilísticas internacionales. Elaboró carteles para ferias, anuncios de festejos veraniegos y creó diseños de propaganda comercial e industrial. Información proporcionada por Rosa Cordero Díaz, documentalista del Proyecto, a la que una vez más agradecemos su amabilidad.

como sistema de estampación comercial, aunque expurgada de oropeles y ornamentos en favor de la sobriedad de las tintas planas aplicadas, en este caso, con la ayuda de un pincel grueso, cuyas trazas realzan el efecto abocetado de la obra.

Tampoco es posible determinar el criterio de los encargos de esta etapa, probablemente mediante designación directa en cuanto a los *afiches* de 1965, 1967, 1969, 1974 y 1982, dado que no constan datos al respecto de los mismos. Sin embargo, el de 1966 ha sido el producto de un concurso convocado para anunciar la X Feria de Muestras de Asturias. Entre otros datos, Francisco Crabifosse Cuesta refiere las bases estéticas, condicionadas a cinco tintas mínimo y a siete máximo, y menciona asimismo los premiados (2009, pp. 116). El vencedor del certamen fue Román Sansegundo Sáez, siendo la Litografía Luba de Gijón la que se encarga de la estampación. Unos desconocidos proyectos de Elías García Benavides e Isaac del Rivero, dos muy reputados diseñadores gráficos a partir de entonces, recibieron sendas menciones honoríficas.

La obra premiada de Sansegundo³⁰ actualiza las directrices iconográficas establecidas durante la primera etapa ferial. El precepto alegórico aúna una vez más, si bien de un modo muy sintético, el casco alado de Mercurio, una espiga alusiva al sector agrario, emblema de la diosa Ceres, y una rueda dentada como divisa industrial. Estos emblemas aparecen nítidamente delineados sobre un fondo azul añil que, por su intensa luminosidad, contribuye a proyectar ópticamente los elementos en el espacio. Ciertamente, el autor depara una creación sobria y concisa, modernizada incluso, pero, vista en retrospectiva, remite más al pasado que al futuro de la feria tal y como ahora se verifica.

Al igual que el ya comentado diseño de 1965³¹, la confección del cartel de Sansegundo se debe a la Litografía Luba, fundada en 1927 por Bautista Álvarez González y Luis García Colao, y de ahí surge el acrónimo del taller. Los trabajos de dibujo, reporte y estampación corrían a cargo del litógrafo Luis, auxiliado inicialmente por un grabador (Melquiades, desde 1927 en adelante) y un maquinista (Manuel Rocamundi, después de la Guerra Civil hasta 1944, cuando reingresa de nuevo en la Litografía Viña). Bautista asumía las labores de administración, gestión y trato directo con la clientela. Al igual que las demás litografías gijonesas precedentes, Luba experimentó su ocaso en la década de 1970, y con su cierre desaparecieron todos los materiales litográficos (Díaz González, 2009, pp. 88-95).

Con absoluta seguridad, el panel de 1967 es de Isaac del Rivero³² que, desde la agencia Publirama, proporcionó el anuncio de la XI Feria de Muestras de Asturias [Fig. 8]. Esta propuesta conforma asimismo la cubierta del catálogo general de dicha edición ferial. Dotado de una concepción tan sumaria como efectista, el trabajo revela la agilidad y vehemencia creativa del historietista, publicista y diseñador. De nuevo, los recursos se apuran al máximo a partir de la confrontación del rojo y el negro sobre el color amarfilado del fondo. Un desenfadado y aéreo trazo azul celeste quiebra la rigidez de su afrontada propuesta bicromática. Como medio de enlace de todos los elementos de la composición, Del Rivero aprovecha el efecto de una simulada papiroflexia del periódico para aludir a

³⁰ Autor desconocido que rubrica, curiosamente, su obra como San2°.

³¹ La estampación de la postal de Mariano Moré de 1928 ha sido efectuada por esta litografía.

³² El dibujante, guionista e ilustrador Isaac del Rivero de la Llana, (Colunga, 1931) ha impulsado muchas iniciativas en Asturias para la promoción del cómic. Su labor como director del Certamen de Cine de Gijón ha sido reconocida por la Organización Mundial de la Salud y, durante el 50.º Aniversario del Festival de Cine, también recibió la Medalla de Plata del Ayuntamiento de Gijón.

la feria. En efecto, el evento aparece mencionado en las columnas de la prensa arrebujaada. Lamentablemente, la litografía sobre papel lejía de muy poca calidad se presta a conformar el interesantísimo anuncio de la convocatoria ferial, lo que explica su deterioro³³.



Fig. 8. Afiche de Isaac del Rivero para la XI feria de 1967 y a su izquierda aparece la reproducción del supuesto cartel de la XII edición, atribuido igualmente al historietista. Fotografía cortesía de Francisco Velasco, 2017. Colección de la Biblioteca Pública Pérez de Ayala, Asturias

Isaac del Rivero firma igualmente la composición de la cubierta del catálogo general de 1968³⁴. El comiquero gijonés también se habría ocupado, al parecer, del cartel de la XII edición [Fig. 8]. Sin embargo, no hay certeza al respecto de esta atribución, puesto que no se conserva el afiche de esa feria y el diseño de cubierta del catálogo no corrobora que se tratara también del cartel.

No obstante, en la colección de la Cámara sí existe igualmente otro cartel anónimo empleado ese mismo año de 1968, y reiterado incluso en la feria de 1969, que también podría haber sido concebido por Del Rivero dentro de una suposición no avalada por fuentes documentales. En esta obra, la combinación cromática del rojo y el negro privilegia el *slogan* recortado en negativo sobre el fondo blanco del soporte, acotado entre exclamaciones. A modo de cartucho de cómic, las leyendas invaden todo el espacio plástico, desprovisto totalmente de alusiones referenciales. De nuevo su estampación litográfica, enfatiza el espesor de la tinta roja y la combinación del palo seco con el *serif* robusto de las egipcias.

³³ Cuando se editaron estos impresos sólo importaba el criterio funcional y publicitario. Su conservación a largo plazo carecía de importancia. La calidad del papel elegida para abaratar costes es la más básica, usando casi siempre el llamado papel lejía, lo cual pone ahora en peligro la conservación de los productos impresos.

³⁴ En aquella ocasión, se publicaron dos volúmenes independientes. El diseño de las cubiertas ha dado pie a considerar que se podría tratar el cartel de ese año. El primero de los tomos dedicado a la organización y expositores de la feria y el segundo con textos de Luis Adaro Ruiz-Falcó para conmemorar los “175 años de la sidero-metalurgia asturiana”. Información proporcionada por Cristina Ojea el 20 de abril de 2017.

En ambos casos, la estampación ha sido efectuada por la Compañía Asturiana de Artes Gráficas, que ya no vuelve a editar más carteles feriales. Los siguientes afiches corrieron a cargo de imprentas y han sido reproducidos mediante el sistema *offset*. Los nuevos procedimientos de impresión son determinantes en la estética de las aportaciones que median entre 1970 y 1991. Ciertamente, los estilos buscan nuevas formas de representación sustentados sobre esquemas abstractos y geométricos o sobre la descontextualización de referentes tridimensionales.

Al implementarse los procedimientos técnicos fotomecánicos en los talleres litográficos asturianos y en las imprentas convencionales de nuestra región, conviene precisar muy brevemente las acepciones de los términos impresión/estampación y «reproducción», concepto este último que utilizaremos desde ahora en adelante y que, de manera estricta, no es sinónimo de los anteriores. Desde su descubrimiento y puesta a punto por Alois Senefelder en 1796, la litografía se había erigido en un sistema de multiplicación de la imagen en color muy eficaz, y a partir de matrices piedra o de planchas de zinc (Grisso, Senefelder, 1993). Dentro del esquema evolutivo de estas técnicas directas, se han de situar antes la xilografía (Chamberlain, 1988a) y el grabado calcográfico (Chamberlain, 1988b) que se han valido ambos de soportes matriciales específicos (madera y cobre), desde el Renacimiento en adelante.

Los productos resultantes de todos estos procedimientos directos se denominan estampas, o impresos cromolitografiados en el caso de la industria comercial de finales del siglo XIX y primera mitad del siglo XX, pero en esencia son obras originales por sí mismas. Cada ejemplar necesita un proceso de edición independiente, muy cuidado e intenso y, de tal manera, el producto resultante nunca es idéntico al anterior, aunque en su apariencia estética lo parezca. El impreso queda particularizado por el efecto de una mayor o menor presión o por la adherencia y el espesor de la tinta, sin contar tampoco otros motivos que no viene el caso explicar ahora.

La adopción del sistema indirecto *offset*, heredero de la litografía y derivado de su evolución técnica, facilitaba la reproducción de los impresos. Las tiradas se extendían al infinito y el tiempo de fabricación se acortaba considerablemente, este es un hecho incuestionable. A esto se suma, el deseo de rentabilizar lo más posible el trabajo y los beneficios económicos, expurgando recursos, bajando el número de tintas, sintetizando los diseños al máximo. Una vez ajustada la maquinaria, las reproducciones salían a toda velocidad, todas idénticas, todas similares, en un contexto social que también demandaba otros planteamientos estilísticos, propugnados desde la prensa, el cine y la televisión, verdaderas correas de transmisión de las nuevas corrientes artísticas.

El gusto social concita a otras morfologías creativas, y lo moderno se abre paso, tal y como se puede advertir en el cartel de la XVIII Feria Nacional de Muestras de Asturias de 1974, empleado igualmente en la celebración del certamen de 1980 (XXIV edición). Los diseñadores integran los nuevos estilos, perceptibles en la composición abstracto-geométrica que rige el citado diseño. La cromática se abrevia de nuevo al máximo y sólo pervive una alusión al otrora pasado litográfico. Una tinta metálica plata ilumina esta sobria e interesante imagen representativa de la década de 1970 [Fig. 9]. En todos los casos, los formatos se aminoran notablemente.

El anuncio de 1982 privilegia una panorámica fotográfica del recinto, que aseguraba la independencia absoluta del evento ferial. De hecho, este cartel de autor desconocido

afianza su concepto sobre los logros obtenidos por el Consorcio y el Comité Ejecutivo de la Feria [Fig. 9]. La imagen pone de relieve el marco expositivo y, a través de la enunciación lingüística, se deja constancia de la repercusión innegable del certamen en toda Asturias, indicando incluso el número de visitantes (500.000).



Fig. 9. El afiche de la XXIX feria se debe a Benigno González Álvarez y los otros dos son de autores desconocidos. Fotografía cortesía de Francisco Velasco, 2017. Colección de la Cámara de Comercio, Industria y Navegación de Gijón

No era necesario explicar más desde la imagen, sino representar el éxito absoluto y sin alharacas. Cualquier otro diseño, habría oscurecido el mensaje a transmitir. Dentro del conjunto de carteles, esta obra no resulta la más bella, sin duda alguna, pero probablemente sea la solución más eficaz a la hora de precisar la situación de aquel momento dado. Además, el medio de reproducción ha procurado a buen seguro muchos ejemplares y también más baratos, lo cual no habría resultado posible desde la litografía.

5.2. Los impresos de 1985 a 1991

Otros seis carteles atestiguan el siguiente intervalo y, en esta ocasión como es lógico, aducen siempre a la categoría internacional del certamen, destacando entre todos ellos las dos creaciones del autor ya mencionado, Benigno González Álvarez³⁵. En el primer caso la composición de 1987, empleada asimismo para anunciar la XXXIV edición de 1990,

³⁵ Nacido en San Juan de la Arena, 1944, Benigno González Álvarez se declara autodidacta y, por decisión propia, no ha querido desarrollar una trayectoria creativa pública. Admite haber iniciado su aprendizaje artístico en la década de 1960 en Buenos Aires, cuando entra en contacto con el pintor gallego Laxeiro. Viaja por diferentes países europeos, antes de situarse en la Costa del Sol, donde pinta al aire libre. Allí también abre una modesta galería de arte y centro de experimentación de técnicas y géneros. Al regresar a Asturias, en 1977, comienza a trabajar en la Cámara de Comercio, Industria y Navegación de Gijón, donde asume labores de decoración y de diseño en Mercaplana y en la Feria. Realiza grandes murales efímeros para el Pabellón Central y en el ámbito del cartelismo crea varios muy estimables. Datos orales proporcionados por el propio Benigno a Rosa Cordero Díaz en mayo de 2017, a la que agradecemos su colaboración.

deriva de una pintura sobre lienzo, cuya trama y urdimbre se evidencia en la reproducción del póster [Fig. 10]. El mencionado diseño pone en valor la puerta de acceso de 1981, vigente hasta 2006 cuando fue sustituida por la construcción actual. Con el fin de no interferir en el espacio plástico, al tratarse de una obra pictórica pre-existente, el autor acantona la leyenda, en caja baja, en el ángulo superior izquierdo.



Fig. 10. Cartel de Benigno González Álvarez con el que se han promocionado las ferias de 1987 y de 1990. Fotografía cortesía de Francisco Velasco, 2017. Colección de la Cámara de Comercio, Industria y Navegación de Gijón



Fig. 11. Cartel de Benigno González Álvarez. Fotografía cortesía de Francisco Velasco, 2017. Colección de la Cámara de Comercio, Industria y Navegación de Gijón

Benigno también interviene en la resolución del proyecto del panel propagandístico de 1991. En esta ocasión, se trata de una propuesta concebida *ad hoc*, y de nuevo en formato apaisado como el afiche comentado líneas arriba. La composición alusiva al recinto, a sus instalaciones y, sobre todo, a su arbolado recrea todo el conjunto, desde la precisión del dibujo y una cromática restallante [Fig. 11]. Valga, en este sentido, el apunte acerca del

interés prodigado por los organizadores de la feria al mantenimiento de las especies forestales y botánicas del recinto, que aseguran el microclima natural durante el estío.

Se desconocen los autores de los cuatro impresos restantes y, salvo el proyecto original de 1989, obedecen casi con toda probabilidad a una confección interna de las imprentas que se encargaron de su reproducción. El planteamiento concilia la representación de los medios de transporte y de la industria con la tridimensionalidad de la cifra 32 alusiva a la celebración de 1988, probablemente del mismo autor, Benigno Álvarez, empleado en la cámara para desarrollar labores de diseño durante esta etapa. Se concilian aquí la limpieza de concepción y la eficacia de la reproducción, para asegurar de este modo la visualidad del afiche.

Mayor interés reviste, el anuncio de la XXXIII edición, elaborado mediante la pintura acrílica y la inserción de adherencias por medio de la técnica del *collage*, por cuanto transfiere un estilo muy diferente [Fig. 12]. La sugerencia marina de las velas ondeantes confiere dinamismo, pero la resolución a mano del *lettering* es muy interesante. El autor del mismo no se ha valido de la tipografía convencional para resolver el léxico y, muy por el contrario, ha convertido el texto en una morfología pictográfica, integrándola en el espacio plástico. La resultante de esta concepción procura una obra discreta, pero muy efectiva a nivel de discurso publicitario.

6. La Feria Internacional de Muestras-FIDMA desde una perspectiva artística (1991-2016)

A partir de 1992 la organización cameral decide cursar encargos directos a diversos artistas asturianos. La primera demanda ha quedado muy bien resuelta por el escultor Joaquín Rubio Camín. Desde aquel momento hasta la actualidad, se gestan 25 obras, sin contar la doble aportación de 1998 en la que se sumaron las creaciones de María Antonia Laviada, autora del cartel propagandístico de ese año, y la del pintor Antonio Suárez³⁶, que resolvió el panel conmemorativo del centenario de la Cámara de Comercio, Industria y Navegación de Gijón. En este caso, actualiza la simbología comercial mediante el símbolo de una balanza y también inserta referencias a lo industrial, por medio de ruedas dentadas, celosías de acero roblonado alusivas a las plumas de las grúas de carga y descarga, si bien también refleja naves *shed* y chimeneas. A todos estos emblemas se añade el de la navegación simbolizado en el ancla marina. La obra de Suárez invoca el mejor estilo del artista, afianzado en este caso en la maestría de un dibujo ágil y certero que despunta sobre una tricromía luminosa y brillante [Fig. 13].

³⁶ Tras su formación en la escuela de Ingenieros Técnicos Industriales de Gijón Antonio Suárez (Gijón, 1923 – Madrid, 2014) entra en el estudio del arquitecto Álvarez Hevia como delineante. En 1949, ya se ha instalado en Madrid, donde celebra su primera exposición individual en la Sala Buchholz. Tras una breve estancia en París, se asienta definitivamente en la capital española. Se integra como miembro fundador en el grupo *El Paso*, en 1957. Participa en las bienales internacionales de mayor prestigio (Alejandría, Venecia y Sao Paulo). Tras sus muy apreciadas experiencias informalistas, cultivó un neofigurativismo de carácter geométrico. Su trayectoria está cuajada de premios, homenajes y reconocimientos, entre los cuales el entrañable galardón de la Manzana de Oro del Centro Asturiano de Madrid.

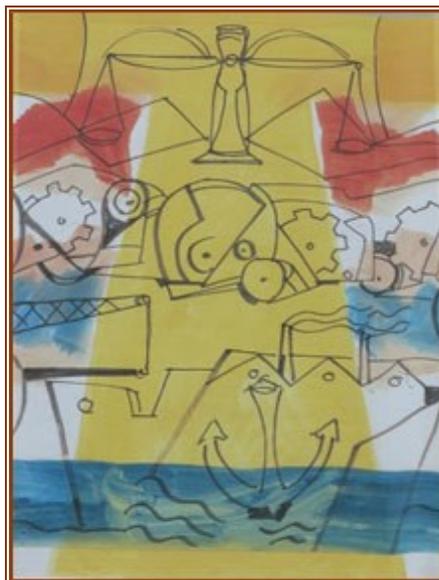


Fig. 13. Proyecto original de Antonio Suárez en técnica mixta sobre cartulina, elaborado en 1998 para conmemorar el centenario de la cámara gijonesa. Fotografía cortesía de Francisco Velasco, 2017. Colección de la Cámara de Comercio, Industria y Navegación de Gijón

Muchos son los nombres que jalonan esta última etapa ferial y, todos ellos, han propuesto su particular interpretación al respecto de la misma. El conjunto de carteles conforma un discurso formal coherente y unitario avalado asimismo por los proyectos artísticos originales y, en muchos casos, también por el resultado final impreso. Debido a todas estas razones, las fuentes materiales del último periodo son muy importantes para el historiador del arte, sobre manera. Bien es cierto que, en comparación con el primer periodo, despuntan los términos creativos y no tanto el plano iconográfico.

El cartelismo no surge con vocación de permanencia y, muy al contrario, obedece a un propósito funcional inmediato. Las composiciones se subordinan siempre al cometido publicitario y, una vez cumplido ese requisito primordial, el cartel queda devaluado en sentido utilitario y es sustituido por otra nueva propuesta en la siguiente edición. El concepto efímero designa aquellos impresos que surgen en el contexto de las necesidades perentorias de la vida cotidiana. Etiquetas, timbrados de papelería, sellos, estadillos, envueltas, vallas publicitarias y, por supuesto, carteles conforman las diversas tipologías del efímero. Aunque lamentable siempre, la desaparición de los impresos entra dentro de la lógica utilitaria. Esto explica la pérdida de algunos carteles feriales de la etapa anterior que, probablemente, habrán quedado agotados durante o tras el evento.

Como su nombre indica, los efímeros plantean al investigador no pocas dificultades, por cuanto resulta muy difícil documentar colecciones completas, y es muy intrincado establecer dataciones en el caso de las etiquetas comerciales más antiguas, cuando el registro de sanidad ni tan siquiera era obligatorio. Este periodo ferial (1992-2016) compone por sí mismo una colección singular dentro del conjunto general, dado que encierra unidad temática, asegura continuidad durante un cuarto de siglo y se inscribe igualmente dentro de un contexto específico concreto, como es el anuncio de las sucesivas ediciones feriales a cargo de los mejores artistas contemporáneos.

En el ámbito creativo, observamos mucha más libertad interpretativa, tanto a nivel de los asuntos como del tratamiento técnico. En este sentido y dentro de los proyectos originales, se documentan toda clase de procedimientos desarrollados sobre diversos soportes, como el papel, la cartulina o la tabla. Con algunas variantes, también se unifica lo más posible el formato vertical del cartel a unas dimensiones de 70 x 50 cm. Como medio de partida, la técnica del *collage* es probablemente el recurso más frecuente de estos bocetos, pero también hallamos pinturas al óleo y resoluciones por medio de las tintas y del acrílico. No faltan por supuesto las técnicas mixtas, ni tampoco la traslación al cartel de la obra gráfica y, en este caso, se cuenta el procedimiento serigráfico (Mara, 1981), el *glicée*, el gofrado y el troquelado (Vives, 1994).

La temática es múltiple y variada, conciliándose todas las posibilidades enunciativas, desde el planteamiento figurativo al más sintético. Si la sobria composición de Camín evoca de nuevo la tradicional simbología agroindustrial vigente durante la primera etapa, ni Pedro Santamarta, ni Pablo Maojo, ni Joaquín Vaquero Turcios, ni tampoco Antonio Gil Morán se implican en una alusión plenamente referencial, sino más bien sugestiva y abstracta. Por el contrario, Rubio Camín³⁷ ha querido revivir los emblemas del pasado en su obra [Fig. 14]. Un tornillo sinfín determina el eje de simetría de la sobria y contenida composición. En alusión a los bosques autóctonos asturianos, una hoja de roble, una bellota y dos hojas de haya se entrelazan a este elemento industrial de gran potencia visual.



Fig. 14. Proyecto original al *collage* sobre papel pegado a cartulina para la XXXVI celebración ferial, de Joaquín Rubio Camín. Fotografía cortesía de Francisco Velasco, 2017. Colección de la Cámara de Comercio, Industria y Navegación de Gijón

³⁷ Joaquín Rubio Camín (Gijón, 1929 – 2007) ha desarrollado una intensa actividad artística en el campo de la pintura, la fotografía y la escultura. En 1951, se afincó en Madrid, de donde regresó definitivamente a Asturias en 1975. Durante su estancia madrileña obtuvo un accésit en el Concurso Nacional de Pintura. No obstante, afianzó su vocación escultórica en la década de 1960. Concibe la expresión plástica como una aventura experimental que le permite utilizar diversos materiales: cobre, aluminio, mármol, bronce y hierro. Quizás sea en el angular donde haya logrado su mejor medio creativo. El Premio Nacional de Escultura le fue otorgado en 1962, recibiendo igualmente más adelante la Medalla de Plata del Principado de Asturias (2001). Rosa Cordero Díaz ha facilitado los datos para la redacción de esta nota.

El recinto ferial es concitado en no pocas propuestas, de manera parcial en determinadas ocasiones y solo a través de un elemento arquitectónico concreto, como parte del todo. En ese caso, se entrevé por ejemplo el cartel de Reyes Díaz, donde el Palacio de Congresos se erige en el emblema central de la representación. Edgar Plans plantea el circuito desde la entrada y, en cambio, Valentín Álvarez esboza levemente su extensión circundada de varios elementos alusivos. En la aportación de cromática deslumbrante, Vladimir González implícita de manera muy sumaria la arquitectura del recinto ferial. Lo mismo cabe decir de la obra de Favila (Amado González Hevia), cuya panorámica picada se refiere a la entrada actual y al río Piles.

La evocación paisajística es otra vía de interpretación artística. En dicho sentido, además de la noción al entorno natural, la obra de Pelayo Ortega³⁸ desprende asimismo subjetivas y distanciadas referencias al emplazamiento del recinto de FIDMA [Fig. 15]. El paisaje rural en el que ondean cuatro banderas, entre las cuales la asturiana y la europea, adentra sus escotados perfiles en doble luna en el horizonte marítimo, siendo en el borde del mar donde se producen las celebraciones.

La playa, el *Elogio del Horizonte* de Chillida y las torres del Palacio Revillagigedo conforman la propuesta de Roberto Díaz de Orosia, en la que no falta tampoco la simbólica industrial emblemática en la chimenea. Al confrontar la pluma de una grúa portuaria y una sutil palmera, la propuesta de Avelino Sala respalda la doble alusión industrial y paisajística. Melquiades Álvarez apuesta por una línea de horizonte marítima surcada por una enorme y sólida F, en la que incorpora las leyendas. Carlos Roces se ha decantado por una espectacular vista nocturna de la bahía gijonesa, con la silueta refulgente de San Pedro al fondo. Destaca igualmente la hermosa y onírica pintura de Fernando Peláez que ha facilitado, no obstante, el punto de partida para una muy interesante adecuación de las leyendas y del logo de la Cámara. El paisaje urbano gijonés es otro escenario que puebla algunos proyectos, como por ejemplo el de Jesús Miguel Gallego González. En cambio, Pedro Fano ha preferido expandir su punto de referencia a la visión cosmológica de la tierra.

En el contexto de esta panoplia de imágenes, sobresale la simbólica industrial por medio de una representación de bielas, ruedas dentadas y tornillos. La ya citada creación de Rubio Camín es un buen ejemplo sin duda, pero, a ella, se añaden la de Fernando Magdaleno y la de Pablo Armesto que, en este caso concreto, suma incluso alusiones directas a la industria pesada por medio de los tanques de almacenamiento. Ramón Prendes insiste en la misma referencia desde la síntesis representativa de una chimenea, un navío y un coche. La obra de María Anonieta Laviada se inspira en el paisaje portuario. En su bellísima composición dedicada a la XLIII edición, José Arias³⁹ conforma una

³⁸ Nacido en Mieres del Camino en 1956, Pelayo Ortega inicia su formación en Madrid, realizando trabajos de copista en el Museo del Prado. Asiste al Museo Nacional de Reproducciones Artísticas y se afianza en la técnica del grabado. Ha sido becado por el Ayuntamiento de Gijón y por el Centro de Promoción de las Artes Plásticas, Ministerio de Cultura en Madrid. Su primera exposición individual acontece en la Galería Atalaya de Gijón. Desde entonces, han sido innumerables las exposiciones individuales internacionales y colectivas que ha llevado a cabo.

³⁹ José Arias (Gijón, 1953) estudia en Madrid y en Bilbao, celebrando su primera exposición en el Ateneo Jovellanos de Gijón (1974). Desde entonces, muestra su obra en individuales y en diversas colectivas promovidas por galerías e instituciones de toda España. Ha participado en las ferias internacionales de arte de Madrid, Santander, Sevilla, Gante y Oporto. Su obra enriquece distintas colecciones públicas y museos asturianos y nacionales. Ha sido seleccionado en diversas ediciones de Arco (1998, 1999 y 2000).

visión fabril humeante y brumosa por medio de una sobria resolución técnica al *collage* [Fig. 16]. En este contexto, no se puede eludir la propuesta de Antonio Suárez, comentada más arriba, donde se conjugan una vez más las emblemáticas navieras, industriales, marinas y mercantiles.



Fig. 15. Proyecto original al *collage* y pintura acrílica sobre cartulina para el XXXIX certamen, de Pelayo Ortega. Fotografía cortesía de Francisco Velasco, 2017. Colección de la Cámara de Comercio, Industria y Navegación de Gijón

En cambio, fiel a su línea estética surrealista, Kiker aúna todas las referencias citadas sobre la cabeza del personaje que protagoniza la escena. Ajena a estas dialécticas, Amalia Ulman nos proyecta una poética intimista, desde el ángulo de una ventana. Tal y como se puede verificar en las aportaciones de ambos, se trata de dos interpretaciones totalmente personales y ajenas a los criterios simbólicos tradicionales, ni tan siquiera a los más contemporáneos.

Si todas las composiciones delatan la factura de nuestros pintores y escultores asturianos más avezados y talentosos, la inserción de las leyendas se verifica algo azarosa, en no pocos casos. El artista concibe siempre la obra como punto de partida, siendo la imagen su medio de comunicación natural. En una fase posterior, introduce el enunciado lingüístico en la parte superior o inferior del espacio plástico, para evitar de ese modo enturbiar el icono.

Ciertamente, algunos autores han prestado mucha atención a la confección del *lettering*, diseñado por ellos mismos y, en ese caso, podemos citar de nuevo a Joaquín Rubio Camín, otorgando a la sólida rotulación en palo seco un gran protagonismo dentro de la representación. Lo mismo se puede decir con respecto de la obra de Melquiades Álvarez que apuesta por el enunciado caligráfico para señalar la XXXVII edición. Díaz de Orosia también se ha decantado por el mismo planteamiento caligráfico para anunciar la feria de 2000.

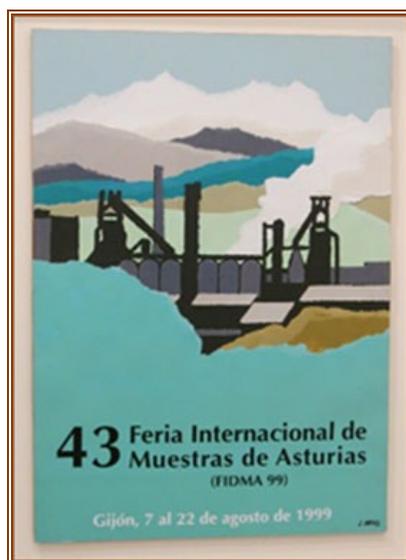


Fig. 16. Evocación industrial de Asturias a cargo de José Arias, para la feria de 1999. Diseño original al *collage*. Fotografía cortesía de Francisco Velasco, 2017. Colección Cámara de Comercio, Industria, Servicios y Navegación de Gijón

Magdaleno subordina las mayúsculas romanas del texto al diseño, buscando la sintonía de ambos, incluso en términos cromáticos. Lo mismo hizo Antonio Suárez, que encabeza su certera representación con una leyenda rotulada en caja alta por el pintor. En su proyecto, Reyes Díaz aprovecha el efecto plástico del enunciado, especialmente concebido por la artista para cohesionar la composición. La obra de Fávila concilia muy bien la imagen, la cromática y la morfología del *lettering*. El ya citado José Arias elabora una muy sobria y concisa resolución de los rótulos, que aseguran la limpieza de factura y legibilidad de su cartel, tanto en el plano iconográfico como en el planteamiento enunciativo [Fig. 16].

Dentro de este periodo, contamos en muchos casos con el proyecto y también con su impreso, lo que facilita el estudio de la propuesta inicial y del resultado final [Fig. 17]. A ese respecto, la representación de María Antonieta Laviada es un buen ejemplo, toda vez que la integración del enunciado y también del euro que, a modo de marca de agua, ocupa el celaje de su paisaje industrial ha requerido la colaboración de los diseñadores. Se han encargado de acomodar en el impreso las leyendas y el efecto de esa simbólica moneda, cuyo curso legal no se inició hasta el 2000.

La rotulación de la imprenta se verifica asimismo en diversos proyectos, entre los cuales en la aportación original de Kiker. En esta ocasión, se emplea la técnica del negativo en blanco sobre el diseño y se acantona todo el mensaje en el área inferior de la escena para evitar sobrecargar la densa propuesta creativa. Lo mismo se puede indicar con respecto de las aportaciones de Gil Morán, Fernando Peláez, Edgar Plans, Valentín Álvarez, Pablo Armesto, Vladimir González, Amalia Ulman, Avelino Sala y Pedro Fano. En todos los casos, la adecuación de las leyendas y de los logos ha sido efectuada a partir de la manipulación informática de la imagen original y, tan sólo, los impresos finales resultantes incorporan los enunciados, anagramas y marcas corporativas que no aparecen en las creaciones artísticas iniciales [Fig. 17].



Fig. 17. Proyectos originales y resultado final de los carteles impresos. De izquierda a derecha observamos las obras de Antonio Gil Morán (2007), Fernando Peláez (2008) y Edgar Plans (2009). Fotografía cortesía de Francisco Velasco, 2017. Colección Cámara de Comercio, Industria, Servicios y Navegación de Gijón

7. Conclusiones

Como ya se ha expresado líneas arriba, casi toda la iconografía vinculada a la Feria de Muestras ha tratado de compaginar la doble referencia a una Asturias agraria e industrial. Esta regla general que se impone en la Exposición de 1899, desde el concepto alegórico, se ha visto quebrantada en varias ocasiones a partir de 1965. Probablemente, la libertad creativa de los artistas de las dos décadas primiseculares (2000-2016) haya dado paso a innovadores puntos de vista. Entre las aportaciones más singulares de los cartelistas más recientes, destaca la alusión al recinto mismo convertido, en determinados casos, en el único eje de sus composiciones.

En términos generales, desde los inicios del certamen, en 1924, es cierto que el protagonismo de la minería y de las metalúrgicas han sido imágenes recurrentes en los carteles publicitarios. La belleza bucólica de valles y montañas se ha erigido en una manifestación icónica de primera magnitud. Además, en los impresos más antiguos todas estas referencias se acompañaron con los atributos mercuriales, en tanto que emblemáticas del comercio. De ese modo, todos los referentes sectoriales encontraron acomodo en los primeros diseños. Sólo durante la etapa final pone de relieve nuevos temas, casi siempre relacionados en el recinto ferial.

El conjunto de obras que nos ha ocupado determina una dualidad creativa diseñador/artista. La estructura semiótica de las creaciones distingue el planteamiento del diseñador frente al del artista, que tiende a subordinar la enunciación lingüística a la imagen, gestada en primer lugar. Esta actitud se perpetúa y se mantiene desde finales del siglo XIX hasta la actualidad, por cuanto emana de dos mentalidades divergentes en la concepción del sistema de comunicación.

Valiéndose de un doble recurso lexipictográfico, el diseñador integra los elementos para trasladar el mensaje con más eficacia. Sin embargo, el artista comunica a través de la expresión plástica, dado que es su lenguaje natural y su primer valor de referencia. Inserta luego las leyendas donde queda espacio, subordinándolas al icono. Desde ese plano, el aditamento lingüístico carece de significado ante la potencia enunciativa de la representación, privilegiada al máximo en estas creaciones.



Bibliografía enunciada en el texto

- AA.VV. (1946): *Exposición de Productos Regionales del Noroeste. Catálogo Oficial*. Talleres de Hecograbado Fournier, Vitoria, España.
- Adaro Ruiz-Falcó, L. (1974): *Historia de las Ferias de Muestras de Asturias (2.ª época 1965-1974). Once Ferias de Muestras en nueve años*. Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación.
- Alares López, G. (2015). «Conmemorar el pasado nacional en la España Franquista (1936-1964)» en AA.VV.: *Pensar con la historia desde el siglo XXI. Actas del XII Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*. Universidad Autónoma de Madrid.
- Barnicoat, J. (1995) *Los carteles. Su historia y su lenguaje*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili. 1ª edición 1972
- Barón Thaidgsmann, J. (Dir.) (1996). *El arte en Asturias a través de sus obras*. Oviedo, España: Editorial Prensa Asturiana.
- Bassat, L (2006): *El libro rojo de las marcas. (Cómo construir marcas de éxito)*. Barcelona, España: Editorial Debolsillo. 1ª edición 1999
- Biel Ibáñez, M. P.; Vázquez Astorga, M. (2001-2002). «Un aspecto de la Zaragoza industrial: las exposiciones regionales y nacionales a lo largo de los siglos XIX y XX». *STVDIVM. Revista de Humanidades*, (8-9).
- Blanco González, N. (2008). *Andrés Vidau. 1908-1965*. Consejería de Cultura y Turismo del Principado de Asturias.
- Carmona Muela, J. (2000). *Iconografía clásica*. Madrid, España: Akal/Istmo.

- Chamberlain, W. (1988a). *Manual de grabado en madera y técnicas afines*. Madrid, España: Editorial Herman Blume.
- Chamberlain, W.(1988b): *Manual de aguafuerte y grabado*. Madrid, España: Editorial Herman Blume.
- Crabiffosse Cuesta, F. (2009). *El cartel en Asturias*. Gijón: España: Fundación Municipal de Cultura y Universidad Popular y Muséu del Pueblu d'Asturies.
- Díaz González, M. M. (1999). «Diccionario de dibujantes y guionistas asturianos» en Fernández Menéndez, Mercedes et al.: *Asturias: imágenes de historieta y realidades regionales*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, Asturias.
- Díaz González, M. M. (2004). *Asturias litografiada. El comercio y la industria en imágenes (1900-1970)*. Gijón, España: Ediciones Trea.
- Díaz González, M. M. (2009) *Los establecimientos litográficos asturianos: historia mercantil y desarrollo laboral*. Colección La herencia recuperada. Gijón, España: CICEES.
- Elvira Barba, M. A. (2013): *Arte y Mito. Manual de iconografía clásica*. Madrid, España: Silex Arte.
- Fernández, A. (2000): *La pintura de Paulino Vicente: tradición y renovación. 1900-1990*. Gijón, España: La Versal Artes Gráficas.
- Fernández Avello, M. (1981). *Pintores asturianos. Mariano Moré Cors y Andrés Vidau Pérez*. Oviedo, España: Banco Herrero.
- Figueras Ferrer, E. (edit.) (2004). *El grabado no tóxico: nuevos procedimientos y materiales*. Barcelona, España: Publicacions i Edicions, Universitat de Barcelona.
- Grisso (1993): *El arte de la litografía (Alois Senefelder). La Planografía o Memoria ejemplar del inventor de la impresión química*, Barcelona, España: Editorial PPU.
- Lasheras Peña, A. B. (2009).: *España en París. La imagen nacional en las Exposiciones Universales, 1855-1900*. Departamento de Historia Moderna y Contemporánea, Santander, España: Universidad de Cantabria.
- López Lita, R. (2001): *Las agencias de publicidad: evolución y posicionamiento futuro*. Castellón de la Plana, España: Universitat Jaume I.
- Mara, T. (1981): *Manual de serigrafía*. Barcelona, España: Editorial Blume.
- Martínez, P. (2012). «El universo de los hermanos Uría Aza». *La Nueva España*, Oviedo, España.
- Montes, F. J. (1991): *Cartelismo Asturiano, 1925-1985*. Oviedo, España: Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias.
- Satué, E. (1997). *El diseño gráfico en España. Historia de una forma comunicativa nueva*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Sevillano Calero, F. (2010). «Del “público” al “pueblo” por la propaganda: información, opinión y rumor en el “nuevo Estado” franquista». *Ayer: Historia, política y opinión pública*, (80).
- Sierra Álvarez, J. (1998). «Las marcas del trabajo. El patrimonio industrial inmueble de la Cantabria del siglo XX» en ORTEGA VALCÁRCCEL, J. (coord.): *El siglo de los cambios. 1898 Cantabria 1998*. Santander, España: Caja Cantabria.
- Soler, A. y Castro, K. (2006). *Impresión piezoeléctrica. La estampa inyectada. Algunas reflexiones en torno a la gráfica digital*. EPSON Ibérica.
- Tejo Pérez, C. (2002). *Hermanos Uría Aza, pintores: Una nave con tres velas*. Gijón, España: Asociación Cultural Amigos de Ribadesella.
- Vinyeta, M. (1969). *Dibujando marcas. Creación de marcas comerciales, letras y símbolos gráficos. Su aplicación práctica*. Barcelona, España: Ediciones CEAC.
- Vives, R. (1994). *Del cobre al papel. La imagen multiplicada*. Barcelona, España: Icaria.