



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

*Carteles y fotomontajes de la Guerra Civil española
(1936-1939)*

*Posters and photomontages of the Spanish Civil War
(1936-1939)*

Autora

Raquel Sanz León

Director

Francisco Javier Lázaro Sebastián

Grado en Historia del Arte

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Año 2020-2021

ÍNDICE

1. MEMORIA	2
Resumen.....	2
1.1. Introducción	3
1.1.1. Justificación del trabajo	3
1.1.2. Objetivos.....	3
1.1.3. Estado de la cuestión	4
1.1.4. Metodología aplicada.....	8
1.2. Desarrollo analítico.....	9
1.2.1. Breve introducción histórico-artística.....	9
1.2.2. Antecedentes artísticos: dadaísmo	10
1.2.3. Antecedentes artísticos: constructivismo soviético	12
1.2.4. Carteles y fotomontajes de la Guerra Civil española (1936-1939)	16
1.3. Conclusiones	31
Agradecimientos	31
2. ANEXOS	32
2.1. Bibliografía	32
2.2. Webgrafía.....	33
2.3. Webgrafía de las imágenes	35

1. MEMORIA

Resumen

Este Trabajo Fin de Grado trata de varios fotomontajes y carteles que el bando nacional y el bando republicano produjeron a lo largo de la Guerra Civil española (1936-1939). También incluye antecedentes artísticos como el dadaísmo y el constructivismo soviético, la influencia de los fotomontajes del autor extranjero John Heartfield en la cartelería bélica española, así como las similitudes y diferencias compositivas entre diversos carteles de ambos bandos contendientes.

Palabras clave

Dadaísmo, constructivismo soviético, fotomontajes, carteles, Alexander Rodchenko, Gustav Klutsis, John Heartfield, Josep Renau, bando republicano, bando nacional, Guerra Civil española.

Abstract

This End-of-Degree Project deals with a number of photomontages and posters that the Nationalists and the Republicans produced during the Spanish Civil War (1936-1939). It also includes artistic references to Dadaism and Soviet Constructivism, the influence of the photomontages of the foreign author John Heartfield in the Spanish War Posters, as well as the similarities and differences between various posters of both contending factions, in their composition.

Keywords

Dadaism, Soviet Constructivism, photomontages, posters, Alexander Rodchenko, Gustav Klutsis, John Heartfield, Josep Renau, Republicans, Nationalists, Spanish Civil War.

1.1. Introducción

1.1.1. Justificación del trabajo

En este TFG se van a estudiar algunos fotomontajes y carteles producidos tanto por el bando nacional como por el bando republicano durante la Guerra Civil española (1936-1939). La elección de este tema no solo se debe al breve tratamiento y escaso estudio que se le da en los cursos reglados universitarios, sino también al interés por conocer algunos de los fotomontajes y carteles que realizaron los artistas españoles de ambos bandos en el periodo de la contienda civil española.

1.1.2. Objetivos

- Conocer la producción fotográfica española durante el transcurso de la Guerra Civil española.
- Considerar los antecedentes artísticos de los fotomontajes y carteles de la Guerra Civil española.
- Considerar las características del cartel de guerra español en el contexto de la Guerra Civil española.
- Observar las similitudes y diferencias compositivas y formales entre los carteles de ambos bandos.
- Estudiar cuestiones históricas relativas a la Guerra Civil española mediante los estudios realizados por historiadores.

1.1.3. Estado de la cuestión

En el número 116 de la revista mensual *Descubrir el Arte*, Javier Pérez¹ escribió un artículo sobre una muestra que se expuso en la Fundación Caja Madrid sobre el arte en el periodo de entreguerras. En lo que respecta a cuestiones históricas relativas a la Guerra Civil española, en el número 45 de la publicación mensual *Clío: Revista de Historia* se encuentra el artículo que Gabriel Cardona² realizó acerca de los bombardeos aéreos.

En el campo de las publicaciones digitalizadas se encuentran los siguientes artículos: por un lado, en 1997, Federico Castro³ escribió en el número 18 de *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico* un artículo muy variado, dado que, aunque está centrado en el cartel político, asimismo aborda otras cuestiones como la etimología del término “cartel”, las diferentes tipologías del cartel en general y del cartel político en particular tanto en Europa como, especialmente, en España; los avances en las técnicas de estampación e impresión que facilitaron el paso de la cultura de la imagen única a la de la imagen múltiple y, por consiguiente, la “democratización de las imágenes”; los fondos documentales y las colecciones que más carteles de la Guerra Civil contienen, así como la labor de las Juntas de Conservación y Protección del Tesoro Artístico. Por otro lado, en 2006, Facundo Tomás⁴ publicó en el número 8 de *Olivar: Revista de Literatura y Cultura Españolas* un artículo en el que aporta algunas consideraciones relativas a la retórica de la cartelería bélica republicana y analiza el contenido de algunos carteles como los de Josep Renau y los de los hermanos Arturo Ballester y Vicente Ballester Marco.

En el año 2011, Iveta Derkusova⁵ colaboró en el catálogo de la exposición titulada “La Caballería Roja. Creación y poder en la Rusia soviética de 1917 a 1945” y co-

¹ PÉREZ SEGURA, J., “Del arte en tiempos de guerra”, *Descubrir el Arte*, 116, 2008, pp. 56-65.

² CARDONA, G., “Bombardeos aéreos en la Guerra Civil”, *Clío: Revista de Historia*, 45, 2005, pp. 18-25.

³ CASTRO MORALES, F., “Cartel, arte y patrimonio durante la guerra civil española: Significación del cartel dentro del patrimonio cultural”, *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico* [en línea], 18, 1997, pp. 141-148. Disponible en <http://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/470> (fecha de consulta: 19-V-2021).

⁴ TOMÁS FERRÉ, F., “Guerra Civil española y carteles de propaganda: El arte y las masas”, *Olivar: Revista de Literatura y Cultura españolas* [en línea], 8, 2006, pp. 63-85. Disponible en http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3544/pr.3544.pdf (fecha de consulta: 1-V-2021).

⁵ DERKUSOVA, I., “El papel del fotomontaje en la configuración de la política de la Unión Soviética. El nuevo arte de propaganda de Gustav Klucis”, en Ferré, R. (ed.), *La Caballería Roja. Creación y poder en la Rusia soviética de 1917 a 1945* [en línea], Madrid, La Casa Encendida, 2011, pp. 158-179. Disponible en

misariada por Rosa Ferré, con un texto centrado en la labor de Gustav Klutsis como fotomontador en la Unión Soviética. Sobre las diferentes concepciones del montaje por parte de Alexander Rodchenko y de John Heartfield, así como sus distintos métodos de trabajo artístico, se encuentra el artículo que Toni Simó⁶ publicó en 2013 en el número 4 de *ASRI: Arte y Sociedad. Revista de Investigación*.

Como trabajos genéricos sobre Historia de la Fotografía se halla, por un lado, *Historia general de la fotografía*, obra en la que su coordinadora Marie-Loup Sougez⁷ escribió, junto con Helena Pérez, el capítulo 8 en el que explican brevemente el desarrollo de la fotografía fuera y dentro de algunos movimientos de vanguardia artística como el Futurismo, el Dadaísmo, el Constructivismo o el Surrealismo durante el periodo de entreguerras, no solo en varios países de Europa, sino también en Estados Unidos y América Latina. Por otro, se encuentra el trabajo *Fotografía en España (1839-2015). Historia, tendencias, estéticas* de Carmelo Vega⁸, que sobresale tanto por su actualidad como por el amplio abanico de temas que aborda para explicar el desarrollo de la fotografía en España a lo largo de los siglos XIX-XXI, y en el que incluye varios apartados dedicados al tratamiento del cartel durante la Guerra Civil española.

En cuanto a trabajos genéricos sobre fotomontaje, se encuentran, por un lado, *Fotomontaje*, donde su autora, Dawn Ades⁹, indaga los orígenes y evolución del fotomontaje, sobre todo, el fotomontaje de las décadas de 1920 y 1930. Por otro, *Fotomontaje*, en el que su autor, Jacob Bañuelos¹⁰, explica en tres amplios capítulos los antecedentes y desarrollo del fotomontaje, el fotomontaje español y el tratamiento del fotomontaje en el siglo XXI.

https://monoskop.org/images/0/09/La_Caballeria_Roja_Creacion_y_poder_en_la_Rusia_sovietica_de_1917_a_1945.pdf (fecha de consulta: 20-V-2021).

⁶ SIMÓ MULET, T., “Características y divergencias en las prácticas del montaje de John Heartfield y Alexander Rodchenko”, *ASRI: Arte y Sociedad. Revista de Investigación* [en línea], 4, 2013, pp. 1-12. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4288122> (fecha de consulta: 11-V-2021).

⁷ PÉREZ GALLARDO, H. y SOUGEZ, M.-L., “Arte y fotografía (II). Las vanguardias y el periodo de entreguerras”, en Sougez, M.-L. (coord.ª), *Historia general de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 2007, pp. 299-366.

⁸ VEGA, C., *Fotografía en España (1839-2015). Historia, tendencias, estéticas*, Madrid, Cátedra, 2017.

⁹ ADES, D., *Fotomontaje* [en línea], Barcelona, Gustavo Gili, 2002. Disponible en https://monoskop.org/images/d/df/Ades_Dawn_Fotomontaje_2002.pdf (fecha de consulta: 24-X-2021).

¹⁰ BAÑUELOS CAPISTRÁN, J., *Fotomontaje*, Madrid, Cátedra, 2008.

Respecto a los principales artistas del fotomontaje, el propio John Heartfield¹¹ incluyó en su obra *Guerra en la paz* algunos de sus fotomontajes que publicó durante el periodo 1930-1938 en la revista *A-I-Z*. Posteriormente, Jean-Michel Palmier¹² escribió un sucido artículo sobre John Heartfield, contextualizado en el Berlín de entreguerras. Por su parte, Cláudia Raquel Lima¹³ en su trabajo “Photomontage as a revolutionary agent” cita a autores destacados de la historia de la fotografía, estudia los usos revolucionarios del fotomontaje, analiza no solo varios fotomontajes de John Heartfield que se mostraron en algunas publicaciones como *Neue Jugend*, *Italy in Chains* y, sobre todo, *A-I-Z*, sino también, algunos fotomontajes de Gustav Klutsis y El Lissitzky, asimismo explica las diferencias entre los fotomontajes de Heartfield y los de los constructivistas soviéticos.

Acerca de la trayectoria artística de Josep Renau, existe el catálogo razonado a cargo de Albert Forment¹⁴ y editado por el IVAM (Instituto Valenciano de Arte Moderno). La actuación de Josep Renau como Director General de Bellas Artes y su papel como Director de Propaganda Gráfica del Comisariado General del Estado Mayor Central, están desarrollados con una amplia bibliografía de los archivos estatales en el catálogo de la exposición *Josep Renau, arte y propaganda en guerra*, que Miguel Cabañas¹⁵ comisarió en septiembre de 2007 en Salamanca. Ocho años después, en el número 25 de *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, Isabel Álvarez¹⁶ publicó un artículo en el que no solo comenta las series de fotomontajes que Josep Renau realizó en el exilio tras el final de la Guerra Civil española, sino que también detalla las técnicas que el artista desarrolló a lo largo de su trayectoria como el uso del aerógrafo para los fondos y acabados de sus carteles, *collages* fotográficos y fotomontajes.

¹¹ HEARTFIELD, J., *Guerra en la paz. Fotomontajes sobre el periodo 1930-1938*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

¹² PALMIER, J.-M., “John Heartfield, artista y militante”, en Richard, L. (dir.), *Berlín 1919-1933. Gigantismo, crisis social y vanguardia: la máxima encarnación de la modernidad*, Madrid, Alianza, 1993, pp. 233-239.

¹³ LIMA, C. R., “Photomontage as a revolutionary agent”, *Fotocinema: Revista Científica de Cine y Fotografía* [en línea], 17, 2018, pp. 179-207. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6538531> (fecha de consulta: 17-X-2021).

¹⁴ DE BARAÑANO, K., et al., *Josep Renau. Catàleg raonat a càrrec d'Albert Forment*, Valencia, IVAM Institut Valencià d'Art Modern, 2004.

¹⁵ CABAÑAS BRAVO, M., *Josep Renau. Arte y propaganda en guerra* [en línea], Madrid, Ministerio de Cultura, 2007. Disponible en <https://digital.csic.es/handle/10261/22601> (fecha de consulta: 17-V-2021).

¹⁶ ÁLVAREZ PÉREZ, I., “Una aproximación al trabajo de fotomontaje en la obra de Josep Renau”, *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes* [en línea], 25, 2015, pp. 49-53. Disponible en <https://www.circulobellasartes.com/mediateca/aproximacion-trabajo-fotomontaje-obra-josep-renau/> (fecha de consulta: 17-V-2021).

En lo concerniente a trabajos sobre cartelismo, por un lado, Inmaculada Julián¹⁷ realizó un amplio estudio acerca de los carteles del bando republicano para su Tesis Doctoral, para la que utilizó como fuentes los carteles, diarios, revistas y libros de la época, folletos, documentación oficial y testimonios orales. Por otro, Javier Gómez¹⁸ compiló un catálogo con casi quinientos carteles políticos y de guerra, datados entre 1931-1939 y conservados en el Servicio de Dibujos y Grabados de la Biblioteca Nacional. En 2002 la Universitat de València, tras inventariar su colección de 261 carteles republicanos de la Guerra Civil española, publicó un catálogo con texto explicativo de José Luis Alcaide y Francisco Javier Pérez Rojas¹⁹. Dos años después, en 2004 se editó el catálogo²⁰ de la exposición *Carteles de la guerra*, con textos introductorios de Alfonso Guerra, Gabriel Jackson, Manuel García, Inmaculada Julián y Román Gubern. No obstante, debido a su gran cantidad de carteles, los dos volúmenes titulados *La Guerra Civil en 2000 carteles*, de Arnau Carulla²¹ y Jordi Carulla, deben de constituir hasta hoy el catálogo español que contiene más carteles de ambos bandos de la Guerra Civil española.

En cuanto a trabajos de carácter histórico, Ángel Viñas²² en *Las armas y el oro. Palancas de la guerra, mitos del franquismo* aborda el tema del suministro de armamento de los países extranjeros a los dos bandos contendientes y el manejo del oro para sufragar el precio de la contienda.

¹⁷ JULIÁN GONZÁLEZ, I., *El cartel republicano en la Guerra Civil española*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1993.

¹⁸ GÓMEZ LÓPEZ, J., *Catálogo de carteles de la República y la Guerra Civil españolas*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1990.

¹⁹ ALCAIDE, J. L. y PÉREZ ROJAS, F. J., *Arte y propaganda. Carteles de la Universitat de València*, Valencia, Universitat de València, 2002.

²⁰ GUERRA, A., et al., *Carteles de la guerra: catálogo de la colección de la Fundación Pablo Iglesias*, Madrid, Fundación Pablo Iglesias, 2008.

²¹ CARULLA, A. y CARULLA, J., *La Guerra Civil en 2000 carteles*, vol. 1, Barcelona, Postermil, 1996; CARULLA, A. y CARULLA, J., *La Guerra Civil en 2000 carteles*, vol. 2, Barcelona, Postermil, 1996.

²² VIÑAS, Á., *Las armas y el oro. Palancas de la guerra, mitos del franquismo*, Barcelona, Pasado y Presente, 2013.

1.1.4. Metodología aplicada

Para la realización del desarrollo analítico y las conclusiones, así como la inserción de las imágenes de este TFG he navegado por diversas páginas web, algunas relativas a museos españoles y extranjeros; repositorios digitales como MDC (Memoria Digital de Cataluña), Dialnet y Europeana. Y también he consultado bibliografía en las siguientes bibliotecas: Biblioteca de Humanidades “María Moliner” (Universidad de Zaragoza), Biblioteca de la Facultad de Educación (Universidad de Zaragoza), Biblioteca Pública del Estado en Zaragoza, Biblioteca Pública Municipal Ricardo Magdalena (Ayuntamiento de Zaragoza), Biblioteca Pública Municipal J. A. Rey del Corral (Ayuntamiento de Zaragoza) y Biblioteca Pública Municipal Cubit (Ayuntamiento de Zaragoza).

En cuanto a la fase de redacción de las diferentes partes de este TFG, lo que primero he redactado ha sido el apartado desarrollo analítico, que presenta cuatro subapartados: el primero comienza con una breve introducción histórico-artística, el segundo trata sobre el dadaísmo y el tercero sobre el constructivismo soviético, ambos como antecedentes artísticos de los fotomontajes y carteles de guerra que presento en el cuarto y más extenso subapartado. A la vez que he consultado tanto la información bibliográfica y webgráfica como las imágenes, he completado el apartado anexos y he desarrollado el estado de la cuestión. Después de terminar el apartado desarrollo analítico, he escrito las conclusiones. A continuación, he completado el apartado justificación del trabajo y objetivos. Los apartados que he dejado para el final han sido metodología aplicada, resumen y agradecimientos. Finalmente, he ultimado el índice y la portada.

1.2. Desarrollo analítico

1.2.1. Breve introducción histórico-artística

La Primera Guerra Mundial (1914-1918), la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) y otros sucesos de carácter histórico como la Revolución de Octubre, el auge del fascismo y del nazismo o la Guerra Civil española marcaron tanto la Historia de la humanidad como el arte en general en la primera mitad del siglo XX.

En el periodo de entreguerras, el campo artístico experimentó una revolución frente a la crisis de los trasnochados valores que encarnaban los Pactos y Alianzas políticos. Asimismo convergió el surgimiento del fenómeno de masas y la popularización en el arte y, específicamente, en la fotografía, como estudia Marie-Loup Sougez²³.

En Rusia, la revolución de febrero (1917) derrocó al zar Nicolás II. Posteriormente, los políticos llevaban idea de convertir Rusia en un Estado constitucional, pero no surtió efecto y, en octubre, el partido bolchevique se hizo con el poder. Entre 1917 y 1919, el partido bolchevique sufrió una guerra interna, de la que emergió la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), donde se desarrollaron nuevos “ismos” como el constructivismo hasta su eliminación y reemplazo por el realismo socialista con el establecimiento de la dictadura de Stalin en 1924.

En lo referente a la situación alemana, el partido nazi (creado en 1920) no solo expandió un sentimiento nacionalista que cargaba contra las indemnizaciones de guerra, impuestas por el Tratado de Versalles (1919), sino que también tanteó un golpe contra la República de Weimar en 1923, hasta que Hitler ascendió al poder en 1933. En materia cultural, como indican Sougez y Pérez, “el nazismo utilizó la cultura como instrumento de propaganda política”²⁴.

A continuación se van a ver unas pinceladas sobre el dadaísmo y el constructivismo soviético, puesto que constituyeron el caldo de cultivo del que germinaron las manifestaciones visuales como la fotografía, el fotomontaje, el teatro, los carteles y la tipografía que influirían, posteriormente, en los carteles y fotomontajes de propaganda bélica de la Europa de los totalitarismos de entreguerras²⁵, incluidos los de la Guerra Civil española.

²³ PÉREZ GALLARDO, H. y SOUGEZ, M.-L., “Arte y fotografía...”, *op. cit.*, p. 299.

²⁴ *Ibidem*, p. 301.

²⁵ PÉREZ SEGURA, J., “Del arte...”, *op. cit.*, pp. 56-65.

1.2.2. Antecedentes artísticos: dadaísmo

En los años 20 del siglo XX surgieron no solo las vanguardias, sino también la fotografía moderna, acorde con los nuevos gustos de la época. Los avances en reproducción fotomecánica favorecieron el despliegue de publicaciones que incluían la fotografía, como periódicos, revistas, libros y publicidad tanto en la prensa como en forma de carteles. La fotografía, el fotomontaje, así como la fototipografía se convirtieron en medios relevantes no solo a la hora de crear diseños para los anuncios de carácter comercial y la propaganda política, sino también para las creaciones de las vanguardias²⁶.

Uno de los grupos o movimientos de vanguardia en el que la fotografía y el fotomontaje ejercieron un papel destacado fue el dadaísmo, constituido en 1916 en el Cabaret Voltaire de Zúrich por un grupo de artistas y singularizado por una esencia anarquista, revolucionaria y antagonista de los valores tradicionales. Al final de la Gran Guerra, el movimiento se expandió hacia Colonia, Hannover y, especialmente, Berlín, donde el dadaísmo presentó un perfil más político y donde afloraron los fotomontajes de Raoul Hausmann, Hannah Höch y Helmut Herzfeld (posteriormente, conocido como John Heartfield), quienes conocían el potencial que tenía la técnica del fotomontaje para manipular imágenes y difundir mensajes ideológicos a modo de propaganda política, como indica Cláudia Raquel Lima²⁷.

Las técnicas de creación mediante el fotomontaje –con un sentido político, propagandístico, antibélico y antinazi inherente– fueron adoptadas, ulteriormente, por el surrealismo e influyeron tanto en el constructivismo soviético como en el movimiento Bauhaus. En contraste con la pintura –donde la individualidad respaldaba la autenticidad–, la fotografía era un instrumento que reproducía la realidad, si bien, simultáneamente, la combinación de recortes, letras y diseños la exponía como un medio de crítica inquietante de la realidad.

En la Alemania dadaísta, el fotomontaje se empleó como un instrumento de negación de las ideas artísticas establecidas. Los dadaístas no veían al artista como un codificador de los valores de la cultura, pretendían destruir el orden existente, estaban en contra de la obra única y tomaban medios capitalistas como la publicidad y la fabricación en serie, pero con actitud insurgente, es decir, los dadaístas recortaban y captaban las imágenes de las revistas y la publicidad en lugar de tomar fotografías ellos mismos,

²⁶ PÉREZ GALLARDO, H. y SOUGEZ, M.-L., “Arte y fotografía...”, *op. cit.*, pp. 302-303.

²⁷ LIMA, C. R., “Photomontage as...”, *op. cit.*, p. 183.

de manera que atacaban el mito de la autoría del artista y es que cuantas más personas participaran en el arte, el arte sería más original²⁸.

John Heartfield (Helmut Herzfeld, 1891-1968) empezó su formación como pintor. Durante la Gran Guerra, se cambió el nombre como forma de protesta contra el nacionalismo alemán. Se le reconoció como iniciador en la creación de fotomontajes dadaístas con los que se rebelaba contra el arte burgués, como su fotomontaje *Der Dada 3* [fig. 1].



Fig. 1. John Heartfield, *Der Dada 3*, 1920.

²⁸ PÉREZ GALLARDO, H. y SOUGEZ, M.-L., "Arte y fotografía...", *op. cit.*, pp. 310-312.

1.2.3. Antecedentes artísticos: constructivismo soviético

Otro de los grupos o movimientos de vanguardia en el que la fotografía y el fotomontaje desempeñaron un papel importante fue el constructivismo soviético. A diferencia de los dadaístas berlineses, los constructivistas soviéticos comprendían al artista como el traductor de las claves ideológicas que, posteriormente, –mediante medios gráficos como la fotografía, el fotomontaje, la publicidad– exponían frente al observador. Para los constructivistas, el artista era un constructor y emisor del mensaje, sin cuestionar ni criticar lo establecido. Según Pérez y Sougez, la diferencia más evidente entre ambos grupos se encuentra en el ensayo “The Blockade of Russia Moves Toward Its End” que El Lissitzky publicó en *Versch/Gegenstand/Objet* en 1922. Como indican ambas autoras, la obra de El Lissitzky siempre entrañó propósitos ideológicos leninistas, es decir, “el arte al servicio del poder por antonomasia”²⁹.

Lenin, a partir del comienzo de la Revolución, fomentó la expansión de la fotografía y el cine como medios propagandísticos, idóneos para la población analfabeta. Esta utilización del ícono recuerda a la presentación de esculturas y pinturas medievales en los templos para la promulgación de los principios religiosos. Alexander Rodchenko, El Lissitzky o Gustav Klutsis fueron, entre otros, algunos de los fotógrafos más destacados en la fotografía soviética. Estos artistas, entre 1910-1920, se alejaron de la pintura figurativa y se interesaron más por la abstracción, además emplearon la fotografía por su aptitud para captar el mundo real e inspirar las composiciones geométricas, puesto que para los constructivistas Rodchenko y Popova, la obra de arte era la representación de la estructura interna que existe en los objetos³⁰.

Alexander Rodchenko (1891-1956) en sus fotografías repite la pauta de resaltar la línea, especialmente, las diagonales³¹. Las vistas basculadas o en picado son frecuentes en sus fotografías sobre elementos industriales, ambientes urbanos, deportes o concentraciones masivas, que, simultáneamente, reflejan y ensalzan la ideología soviética. Rodchenko asimismo recurrió a los primeros planos para sus retratos fotográficos y al fotomontaje para carteles de cine, portadas e ilustraciones de revistas y libros³², como su cartel para la Editorial Estatal de Leningrado (*Lengiz*) con el retrato de Lilya Brik [fig. 2] o Portada de “*Novy Lef*”, n.º I (1927) [fig. 3].

²⁹ PÉREZ GALLARDO, H. y SOUGEZ, M.-L., “Arte y fotografía...”, *op. cit.*, p. 312.

³⁰ *Ibidem*, pp. 314-315.

³¹ SIMÓ MULET, T., “Características y divergencias...”, *op. cit.*, p. 2.

³² PÉREZ GALLARDO, H. y SOUGEZ, M.-L., “Arte y fotografía...”, *op. cit.*, pp. 316-317.



Fig. 2. Alexander Rodchenko, *Lengiz, Libros en todas las ramas del conocimiento*, 1925.



Fig. 3. Alexander Rodchenko, *Portada de "Novy Lef", n.º 1, 1927.*

Gustav Klutsis (1895-1944), alumno de Malévich en 1918 en los Talleres Superiores de Técnicas de Moscú³³, fue otro de los artistas que aprovecharon sus fotomontajes para irradiar las ideas leninistas y anunciar la revolución internacional. En los carteles de Klutsis –“el artista soviético más destacado en el campo del fotomontaje aplicado a carteles”, según Iveta Derkusova³⁴– se combinan figuras agrupadas con una figura solitaria y agrandada³⁵ –como en *La Rusia de la NEP se convertirá en la Rusia socialista (Lenin)* (1930) [fig. 4]– o con un gesto simbólico que se encuentra focalizado, por ejemplo, una mano que se alarga en el espacio o que empuña una bandera como en *Primero de mayo. Día de la Solidaridad Proletaria Internacional* (1930) [fig. 5]. En el fotomontaje *En la tormenta del tercer año del plan quinquenal* (1930) [fig. 6], las figuras se repiten en orden creciente para dar la sensación de una multitud dinámica y se aplica, de forma general, el color rojo como símbolo del socialismo³⁶.



Fig. 4. Gustav Klutsis, *La Rusia de la NEP se convertirá en la Rusia socialista (Lenin)*, 1930.

³³ BAÑUELOS CAPISTRÁN, J., *Fotomontaje*, op. cit., p. 137.

³⁴ DERKUSOVA, I., “El papel...”, op. cit., p. 179, nota 4.

³⁵ ADES, D., *Fotomontaje*, op. cit., pp. 94-95.

³⁶ LIMA, C. R., “Photomontage as...”, op. cit., p. 200.



Fig. 5. Gustav Klutsis, Sergei Senkin, *Primero de mayo. Día de la Solidaridad Proletaria Internacional*, 1930.



Fig. 6. Gustav Klutsis, *En la tormenta del tercer año del plan quinquenal*, 1930.

1.2.4. Carteles y fotomontajes de la Guerra Civil española (1936-1939)

Para Ades, tanto los dadaístas berlineses como los constructivistas soviéticos advertían la necesidad de apartarse de los límites de la abstracción, sin retornar a la pintura figurativa. Como indica la autora: “La fotografía, que mantiene una relación especial con la realidad, también es susceptible de ser manipulada para reorganizar o desorganizar la realidad. Por esto el fotomontaje apareció en Rusia y en Berlín, donde el afán de distanciarse de la estética predominante para abrazar temas sociales fue más notorio”³⁷.

En el transcurso de la Guerra Civil española, tanto el bando nacional como el bando republicano realizaron fotomontajes y carteles. Sin embargo, por una parte, aunque el cartelismo fuera la labor de propaganda más significativa, el trabajo de crear fotomontajes políticos era arduo, exiguo y pausado, lo que no era propicio en un contexto convulso³⁸. Por otra, el fotomontaje está principalmente relacionado con la ideología de izquierdas, puesto que se trata de un instrumento muy efectivo para manifestar la dialéctica marxista, como apunta Ades³⁹.

Históricamente, desde julio de 1936 Franco contó con la ayuda de Hitler y Mussolini. Sin embargo, en lo relativo a Stalin, según indica Ángel Viñas:

“La primera manifestación comprobada de Stalin a favor de una eventual ayuda con armas data del 6 de septiembre. Siempre ha sido ignorada en la historiografía profranquista e incluso en la no franquista. Fue entonces cuando ordenó que se estudiaran las posibilidades de suministrar aviones modernos a través de México. [...] La luz verde de Stalin no se produjo hasta el 26 de septiembre, dos meses después de las de Hitler y Mussolini”⁴⁰.

Con relación a las ciudades bombardeadas, según Gabriel Cardona, el bombardeo de la capital de España la noche del 27 de agosto de 1936 por un Junker Ju-52 hizo que Madrid se convirtiera en “la primera ciudad del mundo agredida sistemáticamente por la aviación”, además describe:

“Las bombas y los proyectiles de artillería caían sobre viviendas, hospitales, museos y bibliotecas. Las bombas rompedoras se combinaban con las incendiarias a fin de dar fuego a los inmuebles desventrados. Cuando varios proyectiles incendiarios cayeron so-

³⁷ ADES, D., *Fotomontaje*, *op. cit.*, pp. 15 y 66.

³⁸ BAÑUELOS CAPISTRÁN, J., *Fotomontaje*, *op. cit.*, p. 238.

³⁹ ADES, D., *Fotomontaje*, *op. cit.*, p. 41.

⁴⁰ VIÑAS, Á., *Las armas...*, *op. cit.*, p. 51.

bre la techumbre del Museo del Prado, la Junta Delegada del Tesoro Artístico decidió evacuar los principales cuadros a Valencia. Los madrileños, irritados, aguantaron”⁴¹.

Durante la contienda española, en Francia⁴² también se colocaron carteles republicanos que llamaban la atención sobre los efectos devastadores de los bombardeos sobre la ciudad de Madrid, como el cartel *Madrid. L'action "militaire" des rebelles* [fig. 7].



Fig. 7. Anónimo, *Madrid. L'action "militaire" des rebelles*, 1936-1939.

⁴¹ CARDONA, G., “Bombardeos aéreos...”, *op. cit.*, p. 22.

⁴² ADES, D., *Fotomontaje*, *op. cit.*, p. 41.

El fotomontaje *¿Qué haces tú para evitar esto?* (1937) [fig. 8] de Augusto (Augusto Fernández Sastre), en el que aparece una madre que porta en brazos a su hijo mientras huyen de los bombardeos que asolan la ciudad de Madrid, es, según Facundo Tomás, uno de los fotomontajes de la Guerra Civil española de mayor calidad formal⁴³. No obstante, este fotomontaje es una variante del cartel para los evacuados de Madrid del artista gráfico y diseñador ucraniano Mariano Rawicz, quien –para realizar el fotomontaje– extrajo la fotografía [fig. 9], de autor no identificado, del reportaje del entierro de Buenaventura Durruti el día 22 de noviembre de 1936 en Barcelona, encargado por el Comisariado de Propaganda. En esta fotografía aparece entre la multitud una mujer que, junto con su hijo, llora la pérdida del dirigente anarquista. La manipulación de dicha fotografía por parte de Rawicz para su fotomontaje es patente en el encuadre inclinado de la madre y el niño, además, el puño en alto del niño está recortado, de manera que están retocados y superpuestos a otra fotografía de un edificio bombardeado y en ruinas⁴⁴.



Fig. 8 (izda.). Augusto, *¿Qué haces tú para evitar esto?*, Ministerio de Propaganda (Madrid), 1937.
 Fig. 9 (dcha.). Autor no identificado, fotografía del reportaje del entierro de Buenaventura Durruti, Comisariado de Propaganda, 1936.

⁴³ TOMÁS FERRÉ, F., “Guerra Civil española...”, *op. cit.*, pp. 82-83.

⁴⁴ FICEDL Fédération Internationale des Centres d’Études et de Documentation Libertaires. (2021). *Cartoliste. “¿Qué haces tú para evitar esto?”* [en línea]. Disponible en <https://cartoliste.ficedl.info/article4551.html?lang=es> (fecha de consulta: 4-V-2021); Archivo I. R. (2011). “¿Qué haces tú para evitar esto?” [en línea]. Disponible en <https://archivoir.com/home/2018/7/10/qu-haces-t-para-evitar-esto> (fecha de consulta: 4-V-2021).

Josep Renau (1907-1982) fue pionero tanto en el uso del aerógrafo para los fondos y acabados de sus carteles y fotomontajes⁴⁵ como en la introducción del fotomontaje político en España⁴⁶. Para Facundo Tomás, Josep Renau en sus carteles “buscó siempre la claridad del mensaje, la contundencia de la comunicación y, dadas las apremiantes necesidades de la guerra, el tono *pedagógico* del contenido”⁴⁷, además reconoce su influencia no solo en la cartelería bélica de Valencia, sino también en la de toda la España republicana. El propio Renau realzó la influencia de la creación soviética en el desarrollo del cartel fotográfico político en la Europa de los años treinta:

“Cuando los artistas publicitarios, empujados por la necesidad de su servidumbre capitalista han tenido que renovar sus formas en una expresión más severa, concreta y directa, se han visto obligados a beber en el realismo soviético. Aparte de otros muchos aspectos en que el arte occidental acusa esta influencia (cinema, fotografía, escenografía), el último renacimiento del cartel europeo, sobre la base principal de la utilización de la imagen fotográfica, no hubiera sido posible sin la experiencia soviética. El cartel fotográfico es una pura creación de la Rusia bolchevique”⁴⁸.

Como explica Jacob Bañuelos, al principio de la guerra, los artistas utilizaron la fotografía como medio para multiplicar esbozos dibujados o carteles mixtos en los que combinaban dibujos, fotografías y textos. Renau en sus fotomontajes anteponía el significado a la perspectiva y utilizaba colores estridentes en lugar de colores naturales para producir un mayor efecto en el espectador. Bañuelos ubica a Josep Renau entre el dadaísmo y el muralismo mexicano y se adelanta al *pop art norteamericano*. Renau congió con los dadaístas berlineses Raoul Hausmann, Hanna Höch y, especialmente, con John Heartfield⁴⁹, del que afirmaba lo siguiente: “Ayer Goya, hoy Heartfield. Aquél con su mano desnuda y éste con el pleno dominio de la técnica del fotomontaje son los dos artistas revolucionarios que han sabido llevar el hecho trágico de la guerra a la más alta expresión de la emotividad plástica”⁵⁰.

⁴⁵ ÁLVAREZ PÉREZ, I., “Una aproximación...”, *op. cit.*, pp. 1 y 4.

⁴⁶ CABAÑAS BRAVO, M., *Josep Renau...*, *op. cit.*, pp. 41 y 89-90.

⁴⁷ TOMÁS FERRÉ, F., “Guerra Civil española...”, *op. cit.*, p. 70.

⁴⁸ ALCAIDE, J. L. y PÉREZ ROJAS, F. J., *Arte y propaganda...*, *op. cit.*, p. 26.

⁴⁹ BAÑUELOS CAPISTRÁN, J., *Fotomontaje*, *op. cit.*, pp. 234-235 y 238.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 236.

A diferencia de los constructivistas soviéticos, John Heartfield en sus fotomontajes ni ocultaba las contradicciones de un régimen político vinculado con la realidad social ni enaltecía a los líderes políticos de ese régimen, sino todo lo contrario⁵¹. Heartfield cooperó enérgicamente en la lucha del bando republicano contra el bando nacional, su influencia es visible en los carteles del bando republicano⁵². El genio de Heartfield estriba en producir efectos sorprendentes mediante los medios más simples, de ahí que su método de trabajo radicaba en retocar a mano y fotografiar de nuevo una o dos fotografías, a las que añadía una sucinta frase o consigna rimada⁵³.

Heartfield para criticar visualmente el auge de los fascismos en la Europa de entreguerras utilizó elementos recurrentes en sus fotomontajes como bayonetas montadas en fusiles Máuser, que en el fotomontaje *Madrid 1936* [fig. 10]⁵⁴ aparecen en posición diagonal y defensiva ante la alegoría fascista que simbolizan los dos buitres que acechan Madrid. Si bien es cierto que en lugar de las diagonales, Josep Renau en su famoso fotomontaje *El comisario, nervio de nuestro ejército popular* (1937) [fig. 11] optó por el predominio de las horizontales tanto en el texto como en la representación del brazo uniformado y el puño cerrado del comisario de guerra comunista, junto con las bayonetillas montadas en fusiles Máuser que surgen del lateral derecho de la composición, sobre un oscuro fondo nuboso⁵⁵ de reminiscencia goyesca⁵⁶. Técnicamente, tanto las bayonetillas como los fusiles están dibujados y coloreados, mientras que las nubes y el brazo del comisario son fotos⁵⁷. La técnica de la inclusión de la fotografía en los carteles Renau la observó en las obras de Heartfield, quien fue uno de los pioneros en abordar el problema del realismo en cuanto a la forma y los temas⁵⁸. Precisamente, el realismo y el expresionismo son las tendencias o corrientes que predominan en la mayoría de los carteles del bando republicano, distanciándose de la abstracción y del surrealismo⁵⁹.

⁵¹ LIMA, C. R., “Photomontage as...”, *op. cit.*, p. 200.

⁵² ADES, D., *Fotomontaje*, *op. cit.*, p. 57.

⁵³ PALMIER, J.-M., “John Heartfield, artista...”, *op. cit.*, pp. 233, 236 y 239.

⁵⁴ HEARTFIELD, J., *Guerra en la paz...*, *op. cit.*, p. 100.

⁵⁵ DE BARAÑANO, K., *et. al.*, *Josep Renau. Catàleg...*, *op. cit.*, pp. 12 y 73.

⁵⁶ ALCAIDE, J. L. y PÉREZ ROJAS, F. J., *Arte y propaganda...*, *op. cit.*, p. 35.

⁵⁷ TOMÁS FERRÉ, F., “Guerra Civil española...”, *op. cit.*, pp. 67-68.

⁵⁸ JULIÁN GONZÁLEZ, I., *El cartel republicano...*, *op. cit.*, p. 135.

⁵⁹ *Ibidem*, pp. 115, 130 y 145.



Fig. 10. John Heartfield, *Madrid 1936*, 1936.



Fig. 11. Josep Renau, *El comisario, nervio de nuestro ejército popular*, 1937.

A pesar de la utilidad de la técnica del fotomontaje para la propaganda política, se empleó más la técnica de la litografía para la emisión de los carteles de guerra, dado que la técnica litográfica acepta retoques en la matriz y posibilita un mayor número de tiradas en las imprentas⁶⁰. Como explica Facundo Tomás, el cartel como medio de masas se caracteriza principalmente por su “existencia múltiple” y “vida efímera”⁶¹. En cuanto al cromatismo, se aplicaron, en general, colores primarios y planos. Román Gubern indica al respecto:

“El cartel ha sido definido a veces como ‘un grito en la pared’. Su imperiosa llamada de atención al sentido de la vista derivaba en buena parte de su vistoso cromatismo en una época en que tanto la fotografía como el cine se limitaban a la expresión en la gama blanco-gris-negro. [...] Durante la guerra los carteles, con sus vistosas manchas polí-cromas, contribuyeron además a maquillar los desperfectos causados por los proyectiles en las paredes urbanas y a aportar una sensación de vitalidad a las precarias condiciones de la vida social en momentos muy difíciles”⁶².

Sobre los cartelistas, la mayoría de ellos antes de la guerra habían trabajado como profesionales en revistas ilustradas y en el campo publicitario, sobre todo en el del cartel turístico y comercial⁶³. En consideración a la autoría, la mayoría de los cartelistas firmaban sus carteles; no obstante, una cuarta parte de los carteles del bando republicano que todavía se conservan son anónimos⁶⁴, si bien también es el caso de los carteles del bando nacional. Hay que considerar que los cartelistas estaban al servicio de organizaciones sindicales, partidos políticos, asociaciones, agrupaciones y otros organismos⁶⁵, por eso a veces no aparecen nombres propios en los carteles.

A partir del año 1938, por un lado, la realización de carteles del bando republicano disminuyó. Por otro, la propaganda franquista comenzó a configurarse en Burgos, bajo las órdenes de los falangistas Dionisio Ridruejo y Antonio Tovar, destacando el artista Carlos Sáenz de Tejada⁶⁶.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 117.

⁶¹ TOMÁS FERRÉ, F., “Guerra Civil española...”, *op. cit.*, p. 67.

⁶² GUERRA, A., *et al.*, *Carteles de la guerra...*, *op. cit.*, p. 48.

⁶³ VEGA, C., *Fotografía en España...*, *op. cit.*, p. 453.

⁶⁴ TOMÁS FERRÉ, F., “Guerra Civil española...”, *op. cit.*, p. 65.

⁶⁵ JULIÁN GONZÁLEZ, I., *El cartel republicano...*, *op. cit.*, pp. 94-101; CARULLA, A. y CARULLA, J., *La Guerra Civil...*, *op. cit.*, p. 51; VEGA, C., *Fotografía en España...*, *op. cit.*, pp. 476-477.

⁶⁶ GÓMEZ LÓPEZ, J., *Catálogo de carteles...*, *op. cit.*, pp. 26-27.

En relación con la cantidad y calidad de los carteles de ambos bandos, según la afirmación de Javier Gómez, “la producción del cartelismo ‘nacional’ fue comparativamente –en relación al republicano– menor”⁶⁷. Según el cartelista Carles Fontserè, a la España franquista le tocó: “la parte más tradicionalmente agraria y ganadera, que no contaba con una industria gráfica comparable por su importancia con la que existía en la zona republicana”⁶⁸. Miguel Cabañas añade:

“Barcelona, Valencia y Madrid, ciertamente, concentraban las más sólidas tradiciones del empleo del cartel y los mejores medios, materiales y profesionales, necesarios para su ejecución –desde las maquinarias modernas para imprimir a gran formato, a una amplia variedad de dibujantes litógrafos y cartelistas de calidad–, lo que permitiría la enorme producción de carteles que salió de estas capitales”⁶⁹.

El fondo documental español en el que más carteles de la Guerra Civil española se conservan es la Sección Guerra Civil del Archivo Histórico Nacional de Salamanca, seguido del Servicio de Dibujos y Grabados de la Biblioteca Nacional. Según Federico Castro, los fondos que mejor organización presentan son la Fundación Figueras (Centre d’Estudis d’Història Contemporània) en Barcelona; y el fondo *Carteles de la República y la guerra civil* de la Biblioteca de la Universidad Literaria de Valencia; si bien no hay que olvidar los fondos de las colecciones extranjeras⁷⁰. No obstante, no he podido consultar todos estos fondos *on line*.

En cuanto a los carteles de ambos bandos que presento a continuación, encuentro similitudes compositivas en la representación de una o varias figuras que realizan una acción que recae sobre un objeto o animal simbólico. Las diferencias radican en los significados de los símbolos ideológicos y en las consignas⁷¹.

El arte como lenguaje simbólico se vale de una simbología que le permite comunicar un mensaje, en este caso, de naturaleza política, si bien para que llegue a un público amplio –el pueblo– sin un elevado nivel cultural, tiene que hacerlo de forma inteligible⁷². Lleó en su cartel antifascista de producción en la retaguardia *Amb el treball aixafareu el feixisme!* [fig. 12] consigue la claridad compositiva a través de tres objetos

⁶⁷ *Ibidem*, p. 56.

⁶⁸ CABAÑAS BRAVO, M., *Josep Renau...*, *op. cit.*, p. 93.

⁶⁹ *Ibidem*, pp. 93 y 95.

⁷⁰ CASTRO MORALES, F., “Cartel, arte...”, *op. cit.*, p. 145.

⁷¹ GÓMEZ LÓPEZ, J., *Catálogo de carteles...*, *op. cit.*, p. 25.

⁷² JULIÁN GONZÁLEZ, I., *El cartel republicano...*, *op. cit.*, pp. 61 y 144.

simbólicos: un martillo que golpea una cruz gamada sobre un yunque⁷³. La cruz gamada (cuatro letras gamma unidas) fue utilizada en la Alemania nazi como símbolo del partido antisemita. El martillo es de carácter activo, mientras que el yunque pertenece al principio pasivo. En cambio, en el cartel anticomunista de Toni *Final para siempre. Arriba España!* [fig. 13], un combatiente del bando nacional macea una estrella roja de cinco puntas, en cuya superficie aparecen representados la hoz y el martillo entrecruzados de color blanco como símbolos del comunismo⁷⁴.

Otro objeto representado frecuentemente en los carteles de ambos bandos es el fusil, que empuñado simboliza mundialmente la revuelta armada. En el cartel republicano *Pulso de acero en la resistencia y en el contraataque* [fig. 14] ocupa el segundo plano compositivo y en tercer plano aparece la bandera tricolor republicana, mientras que en el cartel nacional *Por las armas, la Patria, el Pan y la Justicia* [fig. 15] se encuentra delante del yugo y las flechas. El yugo además de simbolizar la unión y la disciplina, también es símbolo de sacrificio, por estar relacionado con el buey⁷⁵.

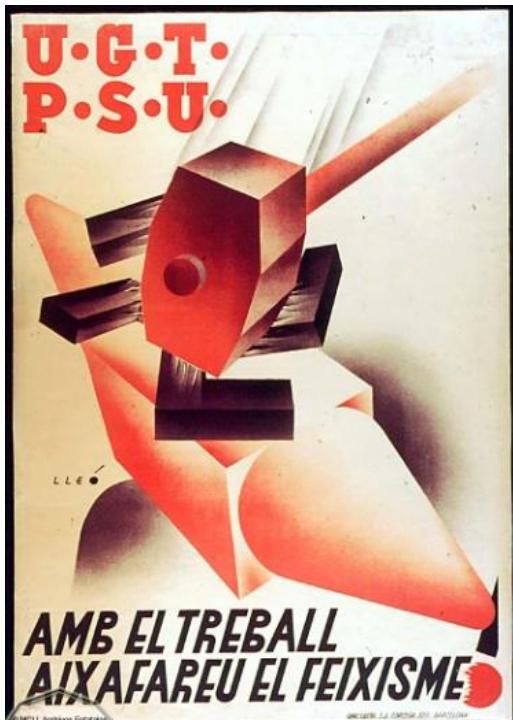


Fig. 12 (izda.). Lleó, *Amb el treball aixafareu el feixisme!*, 1936.
 Fig. 13 (dcha.). Toni, *Final para siempre. Arriba España!*, 1936-1939.

⁷³ GÓMEZ LÓPEZ, J., *Catálogo de carteles...*, op. cit., p. 53.

⁷⁴ JULIÁN GONZÁLEZ, I., *El cartel republicano...*, op. cit., pp. 63-65.

⁷⁵ *Ibidem*, pp. 64-65.

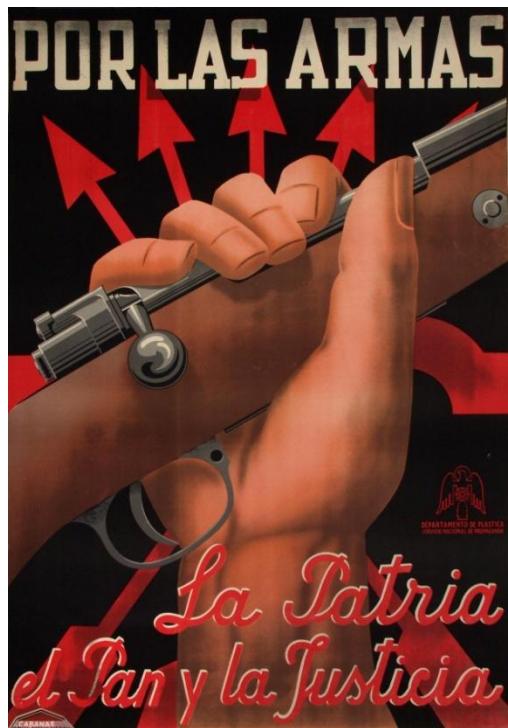


Fig. 14 (izda.). V. Martín, *Pulso de acero en la resistencia y en el contraataque*, c. 1937.

Fig. 15 (dcha.). Juan Cabanas, *Por las armas, la Patria, el Pan y la Justicia*, 1939?

El geometrismo de las figuras y objetos representados predomina más en los carteles republicanos. Sin embargo, dentro de ese geometrismo, se observan diferencias en las formas y trazos de las figuras y objetos. Por ejemplo, las líneas de contorno de las figuras y objetos en los carteles de Arturo Ballester son rectas y angulosas o en forma de arista, mientras que los perfiles de las figuras y objetos en los carteles de su hermano, Vicente Ballester Marco, no solo son aristados, sino que también son curvos. Además, las figuras en los carteles de Arturo Ballester son corpulentas, atléticas, contundentes, tienen una apariencia más monumental y escultórica –como se observa en *¡Salud, heroico combatiente de la libertad!* [fig. 16]– que las figuras y objetos de los carteles de Vicente Ballester Marco, cuyo estilo es más suave y grácil que el de su hermano⁷⁶ – como se aprecia en *Nuestras costas serán defendidas por nuestros bravos marinos* [fig. 18]–. En el caso del cartel nacional *Por la España, una grande y libre* [fig. 17], la figura está resuelta toscamente en un plano en contrapicado y, a diferencia de los colores “discordantes”⁷⁷ de influencia expresionista de Arturo Ballester, el claroscuro no es tan marcado como el de Ballester.

⁷⁶ ALCAIDE, J. L. y PÉREZ ROJAS, F. J., *Arte y propaganda...*, op. cit., pp. 31-33.

⁷⁷ JULIÁN GONZÁLEZ, I., *El cartel republicano...*, op. cit., p. 136.

Para romper con las formas de representación tradicionales se potenció la geometría en detrimento de la perspectiva. Así explica Toni Simó ese cambio:

“El declive de la perspectiva empezó en el impresionismo y, en una segunda etapa, el cubismo posibilita la irrupción del montaje, el cual certifica definitivamente el final del predominio de la perspectiva y la organización planimétrica de los objetos en un espacio homogéneo. La geometría como ciencia y procedimiento sirvió de auxiliar a la perspectiva para construir, más que una objetivación del cuadro-ventana, una fórmula que garantizase un universo simbólico. De la misma manera, la cultura de la fragmentación y el *shock* sirvieron de auxiliares a la vanguardia para restituir el arte dentro de la modernidad, cuando se hacía patente que los lenguajes heredados no daban una respuesta satisfactoria a los cambios sociopolíticos”⁷⁸.

Si se observa detenidamente el cartel de Vicente Ballester Marco *Nuestras costas serán defendidas por nuestros bravos marinos* [fig. 18], se aprecia la organización planimétrica de los objetos. Dicho cartel está formado por siete planos compositivos: en primer plano se encuentra el mensaje escrito en letras de color blanco, que siguen la forma semicircular de las olas marinas. En segundo plano aparece la figura plana y geometrizada de un marinero con el rostro visto de perfil y el torso en tres cuartos. El tercer plano lo ocupan tres cañones desordenados que apuntan improvisadamente hacia la nave atacante que se aproxima de forma súbita. El cuarto plano está conformado por la primera línea de olas, mientras que la segunda línea de olas compone el quinto plano. El barco, con una cruz gamada en la proa, se dispone en el sexto plano y, por último, en el séptimo plano se encuentra el cielo de color amarillo. El predominio de la línea que perfila las figuras, la superposición de los siete planos compositivos junto con el sombreado en varias partes del rostro del marinero, en los cañones y en el barco dan sensación de profundidad al cartel. El contraste cromático del azul oscuro, azul claro, amarillo, ocre, marrón y negro hace que el cartel sea más llamativo al espectador. Facundo Tomás apunta al respecto: “El poderío en el mar de los sublevados era considerable y la tarea de los marineros defensores muy comprometida; el mar era un peligro para ellos y el cartel de Ballester reflejaba verazmente la situación”⁷⁹.

⁷⁸ SIMÓ MULET, T., “Características y divergencias...”, *op. cit.*, p. 2.

⁷⁹ TOMÁS FERRÉ, F., “Guerra Civil española...”, *op. cit.*, pp. 73-75.



Fig. 16 (izda.). Arturo Ballester, *¡Salud, heroico combatiente de la libertad!*, 1937.

Fig. 17 (dcha.). Anónimo, *Por la España, una grande y libre*, 1940.



Fig. 18. Vicente Ballester Marco, *Nuestras costas serán defendidas por nuestros bravos marinos*, 1937.

Otro tema de los carteles republicanos era el reclutamiento de combatientes para el frente, que Lorenzo Goñi en su cartel *Més homes, més armes, més municions per al front* [fig. 19] los representa como soldados enmarcados en fracciones de las fuerzas aéreas y terrestres. Javier Gómez señala las reminiscencias cubistas de dicho cartel por los colores planos y la abstracción en las figuras⁸⁰. Menos abstracto es el rostro del militar que Teodoro Delgado representó asimétricamente en su cartel nacional *España fué, es y será inmortal* [fig. 20], en el que la evocación del barco ultramarino con la cruz cristiana en una de sus velas en la esquina superior derecha del cartel alude a la idea de la expansión del catolicismo y el imperialismo. La superposición, el tamaño decreciente en altura y el desvanecimiento de las tres manos con las palmas abiertas que aparecen en el lateral izquierdo del cartel, además de dar la sensación de profundidad y multitud, remiten al saludo fascista en oposición al símbolo comunista del puño cerrado, que simboliza la unión del proletariado a escala mundial⁸¹.

Una de las acciones simbólicas que se plasmó en los carteles de ambos bandos fue barrer. En el caso del cartel de Garay *Limpio de fascistas nuestro país* [fig. 21] lo que se barre es un animal, concretamente un dragón, que en este caso es símbolo del fascismo, si bien usualmente es símbolo del enemigo⁸². En cambio, en el cartel anónimo *España se limpia de bolchevismo, masones, injusticia social, separatismo, politicastros* [fig. 22], una figura con indumentaria militar, sobre la bandera nacional a modo de fondo, barre los elementos que simbolizan al enemigo⁸³.

En torno a los carteles del fin de la guerra, Castro puntualiza: “Cuando finalizó la guerra, encontramos una mayor profusión de carteles nacionales, muchos de ellos inspirados en los diseños de Carlos Sáenz de Tejada. En sentido estricto no se trata de carteles de guerra, sino de alegorías de la victoria”⁸⁴, como la alegoría de Josep Morell⁸⁵ *Ha llegado España* [fig. 23], que muestra un soldado, un obrero que efectúa el saludo fascista y una mujer que porta al hombro un canasto de frutas, sonrientes y vestidos con la camisa azul falangista, sobre un fondo compuesto por tres palomas blancas al vuelo como símbolo de paz y la bandera del Nuevo Estado⁸⁶.

⁸⁰ GÓMEZ LÓPEZ, J., *Catálogo de carteles...*, op. cit., pp. 37-38.

⁸¹ JULIÁN GONZÁLEZ, I., *El cartel republicano...*, op. cit., pp. 63 y 64.

⁸² *Ibidem*, pp. 65 y 73.

⁸³ GÓMEZ LÓPEZ, J., *Catálogo de carteles...*, op. cit., p. 57.

⁸⁴ CASTRO MORALES, F., “Cartel, arte...”, op. cit., p. 144.

⁸⁵ Este autor fue prolífico en la creación de carteles promocionales del turismo para la Dirección General de Turismo, durante los años 40.

⁸⁶ GÓMEZ LÓPEZ, J., *Catálogo de carteles...*, op. cit., p. 57.



Fig. 19. Goñi, *Més homes, més armes, més municions per al front*, 1936?



Fig. 20. Teodoro Delgado, *España fué, es y será inmortal*, 1938?



Fig. 21 (izda.). Garay, *Limpio de fascistas nuestro país*, 1937.

Fig. 22 (dcha.). Anónimo, *España se limpia de bolchevismo, masones, injusticia social, separatismo, politicastros*, 1939-1940.



Fig. 23. Josep Morell, *Ha llegado España*, 1939.

1.3. Conclusiones

Respecto a la cantidad, los carteles del bando republicano son más numerosos que los del bando nacional; en cuanto a la calidad artística, la zona que quedó bajo dominio franquista no tenía una férrea tradición cartelística ni tampoco dispuso de los mejores materiales y profesionales como sí ocurrió en la zona republicana, especialmente en las sucesivas capitales que fue teniendo la Segunda República española: Madrid, Valencia y Barcelona.

La mayoría de los cartelistas, antes del desarrollo de la contienda, habían trabajado profesionalmente en revistas ilustradas y en el campo publicitario, sobre todo en la realización de carteles turísticos y comerciales. En cuanto a la autoría, a pesar de que una cuarta parte de los carteles del bando republicano que se conservan son anónimos, la mayoría están firmados por sus respectivos autores; ese caso también se da en los cartelistas del bando nacional.

En relación con su conservación, el fondo documental español que más carteles de la Guerra Civil española alberga es la Sección Guerra Civil del Archivo Histórico Nacional de Salamanca.

La influencia de los fotomontajes del constructivismo soviético, en general, y de John Heartfield, en particular, es patente en la cartelería de guerra española.

Estos carteles se sitúan en el ámbito de la propaganda ideológica, como instrumentos fundamentales y propios de la sociedad influenciada por los medios de masas.

Agradecimientos

Quiero dar las gracias al profesor Francisco Javier Lázaro por su atención en todo momento, por los ánimos que me ha dado y por la resolución de todas aquellas dudas que me han surgido y que le he planteado durante la elaboración de este TFG. También deseo expresar mi agradecimiento a los bibliotecarios que amablemente me han atendido en los centros en los que he consultado bibliografía para este TFG.

2. ANEXOS

2.1. Bibliografía

- ALCAIDE, J. L. y PÉREZ ROJAS, F. J., *Arte y propaganda. Carteles de la Universitat de València*, Valencia, Universitat de València, 2002.
- BAÑUELOS CAPISTRÁN, J., *Fotomontaje*, Madrid, Cátedra, 2008.
- CARDONA, G., “Bombardeos aéreos en la Guerra Civil”, *Clío: Revista de Historia*, 45, 2005, pp. 18-25.
- CARULLA, A. y CARULLA, J., *La Guerra Civil en 2000 carteles*, vol. 1, Barcelona, Postermil, 1996.
- , *La Guerra Civil en 2000 carteles*, vol. 2, Barcelona, Postermil, 1996.
- DE BARAÑANO, K., *et al.*, *Josep Renau. Catàleg raonat a càrrec d'Albert Forment*, Valencia, IVAM Institut Valencià d'Art Modern, 2004.
- GÓMEZ LÓPEZ, J., *Catálogo de carteles de la República y la Guerra Civil españolas*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1990.
- GUERRA, A., *et al.*, *Carteles de la guerra: catálogo de la colección de la Fundación Pablo Iglesias*, Madrid, Fundación Pablo Iglesias, 2008.
- HEARTFIELD, J., *Guerra en la paz. Fotomontajes sobre el período 1930-1938*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
- JULIÁN GONZÁLEZ, I., *El cartel republicano en la Guerra Civil española*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1993.
- PALMIER, J.-M., “John Heartfield, artista y militante”, en Richard, L. (dir.), *Berlín 1919-1933. Gigantismo, crisis social y vanguardia: la máxima encarnación de la modernidad*, Madrid, Alianza, 1993, pp. 233-239.
- PÉREZ GALLARDO, H. y SOUGEZ, M.-L., “Arte y fotografía (II). Las vanguardias y el periodo de entreguerras”, en Sougez, M.-L. (coord.ª), *Historia general de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 2007, pp. 299-366.
- PÉREZ SEGURA, J., “Del arte en tiempos de guerra”, *Descubrir el Arte*, 116, 2008, pp. 56-65.
- VEGA, C., *Fotografía en España (1839-2015). Historia, tendencias, estéticas*, Madrid, Cátedra, 2017.
- VIÑAS, Á., *Las armas y el oro. Palancas de la guerra, mitos del franquismo*, Barcelona, Pasado y Presente, 2013.

2.2. Webgrafía

- ADES, D., *Fotomontaje* [en línea], Barcelona, Gustavo Gili, 2002. Disponible en https://monoskop.org/images/d/df/Ades_Dawn_Fotomontaje_2002.pdf (fecha de consulta: 24-X-2021).
- ÁLVAREZ PÉREZ, I., “Una aproximación al trabajo de fotomontaje en la obra de Josep Renau”, *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes* [en línea], 25, 2015, pp. 49-53. Disponible en <https://www.circulobellasartes.com/mediateca/aproximacion-trabajo-fotomontaje-obra-josep-renau/> (fecha de consulta: 17-V-2021).
- ARCHIVO I. R. (2011). “*¿Qué haces tú para evitar esto?*” [en línea]. Disponible en <https://archivoir.com/home/2018/7/10/qu-haces-t-para-evitar-esto> (fecha de consulta: 4-V-2021).
- CABAÑAS BRAVO, M., *Josep Renau. Arte y propaganda en guerra* [en línea], Madrid, Ministerio de Cultura, 2007. Disponible en <https://digital.csic.es/handle/10261/22601> (fecha de consulta: 17-V-2021).
- CASTRO MORALES, F., “Cartel, arte y patrimonio durante la guerra civil española: Significación del cartel dentro del patrimonio cultural”, *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico* [en línea], 18, 1997, pp. 141-148. Disponible en <http://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/470> (fecha de consulta: 19-V-2021).
- DERKUSOVA, I., “El papel del fotomontaje en la configuración de la política de la Unión Soviética. El nuevo arte de propaganda de Gustav Klucis”, en Ferré, R. (ed.), *La Caballería Roja. Creación y poder en la Rusia soviética de 1917 a 1945* [en línea], Madrid, La Casa Encendida, 2011, pp. 158-179. Disponible en https://monoskop.org/images/0/09/La_Caballeria_Roja_Creacion_y_poder_en_la_Rusia_sovietica_de_1917_a_1945.pdf (fecha de consulta: 20-V-2021).
- FICEDL Fédération Internationale des Centres d’Études et de Documentation Libertaires. (2021). *Cartoliste. ¿Qué haces tú para evitar esto?*” [en línea]. Disponible en <https://cartoliste.ficedl.info/article4551.html?lang=es> (fecha de consulta: 4-V-2021).
- LIMA, C. R., “Photomontage as a revolutionary agent”, *Fotocinema: Revista Científica de Cine y Fotografía* [en línea], 17, 2018, pp. 179-207. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6538531> (fecha de consulta: 17-X-2021).
- SIMÓ MULET, T., “Características y divergencias en las prácticas del montaje de John Heartfield y Alexander Rodchenko”, *ASRI: Arte y Sociedad. Revista de Investigación* [en línea], 4, 2013, pp. 1-12. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4288122> (fecha de consulta: 11-V-2021).

TOMÁS FERRÉ, F., “Guerra Civil española y carteles de propaganda: El arte y las masas”, *Olivar: Revista de Literatura y Cultura Españolas* [en línea], 8, 2006, pp. 63-85. Disponible en http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3544/pr.3544.pdf (fecha de consulta: 1-V-2021).

2.3. Webgrafía de las imágenes

- Fig. 1. Fuente: <https://www.archivolafuente.com/obra-artistica/1900-1945/europa-y-estados-unidos/dada/> (fecha de consulta: 17-X-2021).
- Fig. 2. Fuente: https://digitalcommons.risd.edu/picturecollection_russianposters/13/ (fecha de consulta: 24-II-2021).
- Fig. 3. Fuente:
https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:LEF#/media/File:Novy_Lef_n%C2%80_1.jpg (fecha de consulta: 28-X-2021).
- Fig. 4. Fuente: <https://www.artic.edu/artworks/199170/from-nep-russia-will-come-socialist-russia-iz-rossii-nepovskoi-budet-rossia-sotsialisticheskogo-lenin> (fecha de consulta: 8-V-2021).
- Fig. 5. Fuente: <https://www.studiointernational.com/index.php/russian-revolution-a-contested-legacy-review-new-york> (fecha de consulta: 30-X-2021).
- Fig. 6. Fuente: <https://www.artic.edu/artworks/199180/in-the-storm-of-the-third-year-of-the-five-year-plan-na-shturm-3go-goda-piatiletka> (fecha de consulta: 30-X-2021).
- Fig. 7. Fuente: <https://calisphere.org/item/47c9ac4c2ae730951b0ddd13e32dbf24/> (fecha de consulta: 27-X-2021).
- Fig. 8. Fuente: <https://www.museoreinasofia.es/colección/obra/que-haces-tu-evitar-esto-ayuda-madrid> (fecha de consulta: 4-V-2021).
- Fig. 9. Fuente: <https://archivoir.com/home/2018/7/10/qu-haces-t-para-evitar-esto> (fecha de consulta: 4-V-2021).
- Fig. 10. Fuente:
https://classic.europeana.eu/portal/es/record/180/10622_D8FA8139_0C8D_42D_A_B8BE_7DE7D5482E5D_cho.html?utm_source=new-website&utm_medium=button (fecha de consulta: 26-V-2021).
- Fig. 11. Fuente: <https://www.museunacional.cat/ca/coleccio/el-comisario-nervio-de-nuestro-ejercito-popular/josep-renau/250442-000> (fecha de consulta: 27-III-2021).
- Fig. 12. Fuente: http://www.fernandomunoz.com/el_baul/img/51/65.htm (fecha de consulta: 2-VI-2021).
- Fig. 13. Fuente: <https://www.iwm.org.uk/collections/item/object/26414> (fecha de consulta: 23-V-2021).

- Fig. 14. Fuentes: http://www.fernandomunoz.com/el_baul/img/55/427.htm (fecha de consulta: 26-V-2021); <https://spanishguerracivil.blogspot.com/2016/10/pulso-de-acero-en-la-resistencia-y-en.html> (fecha de consulta: 26-V-2021).
- Fig. 15. Fuentes: http://www.fernandomunoz.com/el_baul/img/71/2004.htm (fecha de consulta: 23-V-2021);
<https://mdc.csuc.cat/digital/collection/pavellorepu/id/404/rec/2> (fecha de consulta: 24-V-2021).
- Fig. 16. Fuente: <https://placard.ficedl.info/article9261.html?lang=es> (fecha de consulta: 2-V-2021).
- Fig. 17. Fuente: <http://fetjons.blogspot.com/2017/08/carteles-y-propaganda.html> (fecha de consulta: 24-V-2021).
- Fig. 18. Fuente: <https://placard.ficedl.info/article9250.html?lang=es> (fecha de consulta: 2-V-2021).
- Fig. 19. Fuente: <https://mdc.csuc.cat/digital/collection/cartellsBC/id/26/rec/1> (fecha de consulta: 25-V-2021).
- Fig. 20. Fuente: <https://mdc.csuc.cat/digital/collection/cartellsBC/id/61> (fecha de consulta: 24-V-2021).
- Fig. 21. Fuente: <https://spanishguerracivil.blogspot.com/2016/05/cartel-doce.html> (fecha de consulta: 27-V-2021).
- Fig. 22. Fuentes: <https://spanishguerracivil.blogspot.com/2016/05/cartel-once.html> (fecha de consulta: 27-V-2021); <http://espanaeterna.blogspot.com/2011/04/los-carteles-de-la-guerra-civil.html> (fecha de consulta: 27-V-2021).
- Fig. 23. Fuentes: <http://www.bcn.cat/bcnpostguerra/exposiciovirtual/es/1.2-ha-llegado-espana.html> (23-III-2021);
<https://spanishguerracivil.blogspot.com/2016/05/cartel-trece.html> (fecha de consulta: 25-V-2021).