



TRABAJO FIN DE MASTER

Arquetipos femeninos en los carteles de la Guerra Civil española y la posguerra (1936 – 1945)

Autora:
María Fabo del Caso

Directora:
Ángela Cenarro Lagunas

*Facultad de Filosofía y Letras
Diciembre 2016*

RESUMEN

Aunque la Guerra Civil española (1936 – 1939) es el hecho que establece la línea divisoria de la historia de nuestro país del siglo XX, la inmensa mayoría de las investigaciones actuales han centrado su atención en los movimientos políticos y las estrategias militares de ambos bandos. Sin embargo, el presente trabajo quiere centrar nuestra atención en el terreno cultural del momento, especialmente los carteles que llenaban las paredes. Sin estos no podemos entender el significado global de la lucha. Consideramos el análisis iconográfico una herramienta fundamental para averiguar la importancia de los arquetipos femeninos en las políticas de género de cada uno de los bandos.

Palabras clave: historia siglo XX, Guerra Civil española, terreno cultural, carteles, análisis iconográfico y figura femenina.

ABSTRACT

Although the Spanish Civil War (1936 – 1939) is the event that draws the dividing line Spanish history of the Twentieth century, the biggest parts of the recent researches have focused their attention on the political movements and the military strategies of both groups. However, the present essay wants to focus our attention on the cultural atmosphere of that moment, specially the posters that were exhibited on the walls. Without these ones we cannot understand the global meaning of that fight. We consider the iconographical analysis an important tool to find out the importance of the female archetypes in the gender policies of each contending side.

Key words: Twentieth century history, Spanish Civil War, cultural atmosphere, poster, iconographical analysis and female figure.

INDICE

INTRODUCCION	5
• Introducción: ¿Consideramos los carteles parte del debate de la ley de Memoria Histórica?	6
• Justificación	7
• Objetivos	9
• Metodología	10
• Estado de la Cuestión	11
DESARROLLO ANALITICO	18
I) Contextualización. Propaganda en guerra.	
1. Breve historia de la propaganda política.	19
1.1 La propaganda en la Guerra Civil	20
2. La irrupción del cartel como nuevo medio artístico.	22
2.1 Historia del cartel en España	23
2.2 Iconografía de nuestra guerra	27
II) La cartelística de la Guerra Civil española y la imagen de la mujer.	
3. La imagen de la mujer durante la Segunda República (1931 – 1936).	28
3.1 Contextualización histórica	28
3.2 La iconografía en la imagen de la Segunda República española	29
4. La Guerra Civil (1936 – 1939). Las mujeres ante el conflicto: concienciadas políticamente o anónimas y supervivientes.	30
4.1 La organización oficial de la propaganda en el bando republicano	31
4.1.1-. El lenguaje artístico y sus principales representantes	33

4.1.2-. La representación femenina en sus carteles	35
a) La mujer en el frente	35
b) La mujer en la retaguardia	39
c) La mujer como víctima del fascismo	43
d) La mujer como transmisora de enfermedades venéreas	47
4.2 La organización oficial de la propaganda en el bando nacional	51
4.2.1-. El lenguaje artístico y sus principales representantes	53
4.2.2-. La representación femenina en sus carteles	54
a) La mujer como madre y esposa	54
b) La mujer como víctima del comunismo y del terror “rojo”	57
4.3 Análisis comparativo de la representación iconográfica femenina en los carteles de la Guerra Civil española.	59
- Aspecto físico y gesto	59
- Objetos que porta y actitud que mantiene	60
- Posición en el entorno que la rodea	61
5. La imagen de la mujer durante en los primeros años de la dictadura franquista (1939 – 1945).	61
5.1 Contextualización histórica: la represión franquista	61
5.2 La iconografía femenina en la cartelística del primer franquismo	63
CONCLUSIONES	71

APENDICE

Relación de fuentes bibliográficas

Listado de carteles

INTRODUCCION

Introducción

Con motivo de la celebración del 80º aniversario del golpe de Estado del 18 de julio de 1936 en el que un grupo de militares rebeldes se levantaron en armas contra el gobierno legítimo de la República y desencadenará la contienda, una ingente cantidad de textos han sido publicados. Estos pueden ser simples libros novela histórica, que relaten las vivencias particulares de aquellos que vivieron aquella época en primera persona o, simplemente, libros monográficos que desarrollen un determinado aspecto y que hayan sido escritos por reputados historiadores. Por tanto, la Guerra Civil es el acontecimiento principal de la historia contemporánea de nuestro país y el que mayor número de literatura provoca. Esto nos servirá como punto inicial para conocer cómo está el actual panorama de las investigaciones.

Los primeros instantes de la Transición hacia la democratización del país se caracterizaron por la apertura y por los deseos de progreso de la sociedad. Junto con otros, cabe destacar el avance que se produjo en cuanto a las investigaciones. Lo cierto es que las primeras solo hicieron referencia al ámbito político, que fueron las que posteriormente abrirán el camino a otras. Pero, la esfera cultural y artística volvía a quedar relegada a un segundo plano. El lado más negativo vendría de la mano de la paralización y la falta de iniciativa de los sucesivos gobiernos con relación a saber y comprender que es lo que deberían hacer con los vestigios del franquismo. Del mismo modo, continuamos hasta 2007, cuando se aprobó la Ley de Memoria Histórica¹.

Si todavía a día de hoy, en 2016, seguimos debatiendo sobre la legalidad de esta ley y si estamos obligados a cumplir con lo establecido por ella, y preguntas *a priori* sencillas como sí ¿exhumamos e identificamos los restos óseos de las miles y miles de personas fusiladas en las cunetas o en las fosas comunes que todavía hoy existen? o ¿deberíamos cambiar la nomenclatura de los espacios públicos, como calles, avenidas, plazas, etc? No obtienen respuestas con un amplio consenso general. Si somos incapaces de decidir sobre qué hacer con los vestigios artísticos de la dictadura de General Franco, si destruirlos o trasladarlos, como vamos ni tan siquiera a cuestionarnos sobre ¿qué deberíamos hacer con toda la producción de carteles de aquel momento? Desde aquí, me

¹ <http://leymemoria.mjusticia.gob.es/cs/Satellite/LeyMemoria/es/memoria-historica-522007>

gustaría abrir una nueva vía a la reflexión y al pensamiento crítico en relación a toda la producción artística que tuvo lugar. Por este motivo, hemos decidido estudiar cómo se vinculó el arte, concretamente su lenguaje, y el acontecimiento bélico más importante de la historia española del pasado siglo XX, a través de la imagen de la mujer, ya que sobre ella recaía la difícil tarea de la transmisión de los valores. Podemos pensar, erróneamente, que los carteles eran simples ilustraciones que no guardaban relación alguna ni con la ideología ni con el momento. Sin embargo, nada más lejos de la realidad. Como demostraremos más adelante, estos tenían una intrínseca relación con el momento histórico al igual que con la ideología defendida. Es más, eran y son una muestra perfecta de la realidad vigente.

Por último, no por ello menos importante, y a pesar de todas las publicaciones consultadas, me gustaría mostrar mi agradecimiento más sincero a la labor de la profesora Ángela Cenarro Lagunas, puesto que sin su fantástica predisposición para una correcta dirección, sus sabios consejos y apoyo, mi labor investigadora no hubiera sido posible.

1.1.- JUSTIFICACION

Este trabajo tiene la intención de adentrarse en el marco general de las investigaciones realizadas hasta la fecha acerca de cómo ha sido la representación femenina en los carteles de la Guerra Civil española (1936 – 1939). Resulta pertinente estudiar a fondo la imagen que ambos bandos mostraron de la mujer durante el transcurso de la Guerra Civil. De esta manera, seremos capaces de averiguar los respectivos valores de género que propugnaban con el único objetivo de comprender la utilidad que tenían los carteles políticos y su intención comunicativa.

Comenzaremos hablando de la cronología elegida. Fecharemos el inicio de nuestro trabajo el día 14 de abril de 1931 cuando la sociedad española fue llamada a las urnas para unas elecciones que se acabarían convirtiendo en un plebiscito entre monarquía y república. Ganó la República, y desde ese momento, veremos cómo la imagen de la mujer reflejará una serie de novedosas connotaciones, que reforzarán su importancia. Continuaremos con la representación de la figura femenina a través de la cartelística producida por ambos bandos durante los años de la Guerra Civil. Contrariamente a la imagen de fortaleza, actividad e ideología que transmitían los carteles del bando

republicano, los carteles del bando sublevado transmitían su ideología, en la que valores como la dependencia y la sumisión hablan por sí mismos. Finalizaremos la investigación hablando sobre la imagen de la mujer que propuso el bando vencedor al finalizar la contienda. Para ello, nos apoyaremos en los nuevos modelos iconográficos de su abundante producción cartelística y propagandística. Estableceremos el año 1945 como punto y final de nuestro recorrido, momento en el que se produjo la derrota de las potencias del Eje en la Segunda Guerra Mundial y el régimen del General Franco empezó su periodo autárquico y aislacionista del exterior.

Tradicionalmente, la imagen de la valentía y del atrevimiento se ha asociado con la figura masculina. A lo largo de la historia, los hombres no han tenido ni un solo problema ni impedimento a la hora de ocupar cualquier puesto de responsabilidad o ejercer cualquier tipo de profesión. Pero, contrariamente, las mujeres nunca han contado ni con la relevancia ni con la visibilidad suficiente para figurar en el imaginario colectivo. La historia no les ha prestado la suficiente atención, ni tampoco ha reconocido sus derechos más básicos. No iba a ser diferente el caso de la Guerra Civil. Cuando terminó, muchos fueron los hombres que se lanzaron a plasmar por escrito sus causas, consecuencias y experiencias vividas. Evidentemente, siempre desde bajo el punto de vista masculino. Hasta hace pocos años, apenas ha habido estudios sobre la contribución y la participación de la mujer al esfuerzo bélico ni tan siquiera sobre lugar el que ocuparon. Por lo tanto, el panorama general experimentó un cambio con la llegada de la corriente de los estudios de género. Recientemente, la participación de las mujeres en la Guerra Civil española es un punto de atención. En el entorno académico, el número de investigaciones y monografías está en constante aumento desde las ponencias del congreso de Salamanca de octubre de 1989.

Un análisis comparativo de la cartelística resulta fundamental. En contadas ocasiones en la historia de la humanidad, hasta la aparición de la televisión, se ha producido una manifestación masiva de un arte, expresión pública de unas ideas y sentimientos que llegarán a enquistarse en la trama social del país. Durante la Guerra Civil la popularidad de los carteles se multiplicó. Ya no se trataba de simple publicidad comercial de una empresa privada que pretendía vender, sino de propaganda políticas en grandes cantidades que dirigían una actividad colectiva de enorme magnitud: la defensa de un pueblo y una patria frente a un agresor temido por grandes cantidades. Los carteles

fueron la expresión icónica de la lucha colectiva, de sus razones y objetivos. Constituyeron la manifestación de los ideales de justicia y libertad por lo que se combatía. Pero también se erigieron como el sistema educativo de la multitud, instrumentos eficaces para la transmisión de eslóganes y consignas por todos los rincones de nuestra geografía y como elementos de identificación con la propia organización. Por lo tanto, nos ha parecido oportuno vincular este arte popular con la utilización de la figura de la mujer durante la guerra. En suma, la unión de las diferentes ideologías junto con la diversidad artística y estilística de cada artista.

1.2-. OBJETIVOS

Estableceremos nuestro punto de partida en la representación cultural y plástica de la figura femenina a través de la inmensa producción cartelística de ambos bandos durante la Guerra Civil española (1936 – 1939). Por lo que un profundo y exhaustivo análisis de la representación iconográfica de la mujer se convertirá en nuestro objeto principal de estudio, con el fin de explorar cómo los dos bandos utilizaron la representación de la mujer y de la feminidad.

En otras palabras, nuestra principal idea cumple el objetivo de comprobar y verificar cómo los responsables de cada ejército, a cargo de las más novedosas técnicas de persuasión política y propaganda, vincularon su propia ideología con un lenguaje artístico específico.

Ahora es el momento adecuado para preguntarnos por qué el cartel político adquirió tantísima relevancia en el seno interno de la actividad propagandística. Como veremos más adelante, el cartel, que ya había sido utilizado y comprobados sus excelentes resultados, resultó ser un método muy eficaz durante la contienda, en el que no era necesario invertir mucho dinero para lograr que transmitiera los ejes fundamentales de cada doctrina. Por todas estas razones, fue el elegido.

Ello nos conduce directamente a la siguiente idea, la movilización de la población. De este modo, cada facción conseguiría trasladar sus propias ideas para, así, crear sus nuevos modelos iconográficos, sobre todo, en el caso de la victoria del bando nacional, que hizo que los suyos perduraran en el tiempo que permaneció vigente la dictadura. Como la mayoría de la población era analfabeta, la preponderancia de la imagen y el escaso texto en los carteles hicieron que estos fueran correctamente interiorizados y

asimilados por la gente, quienes posteriormente, y casi de manera inconsciente, los podrían en práctica.

Por último, nos deberíamos preguntar a cerca de si los carteles publicados durante el conflicto armado fueron un mero reflejo de la realidad social del momento o si, por el contrario, estamos ante una construcción cultural, que pretendía normativizar las conductas de hombres y mujeres, crear identidades colectivas, dando viabilidad a la identificación o, simplemente, estabilizar, o todo lo opuesto, desestabilizar, un orden preestablecido.

1.3-. METODOLOGIA

Tras la elaboración de un primer listado y de una lectura de las referencias bibliográficas, tanto las fuentes primarias como las secundarias, relacionadas con nuestro tema, estaremos en disposición de comparar la información obtenida con la inmensa cantidad de carteles producidos por ambos bandos durante esos años, con especial interés en aquellos en los que la mujer sea la protagonista. Esta primera aproximación a la producción de carteles, la abordaremos mediante las reproducciones que se pueden localizar en la web. Aunque estas, a veces, sean de baja calidad, nos ayudarán a un primer acercamiento, siendo ya capaces de llevar a cabo un primer análisis iconográfico, donde relacionar directamente la ideología y la idiosincrasia de cada bando. La gran mayoría de los carteles ya han sido digitalizados, junto con su información básica: título, año de publicación, autor/es (si se conocen), organización responsable de su publicación, etc.

Son muy escasos los volúmenes que recogen la totalidad de los carteles producidos durante la contienda. Es cierto que hay gran cantidad de obras que solamente versan sobre la producción de carteles de uno de los dos bandos. Sin ser exhaustivos, tan solo existen tres que hablen de la producción de los dos bandos. El primero de estos, el de Miravittles, Termes y Fontserre es bastante antiguo, de 1978, lo que se nota en sus reproducciones que son en blanco y negro y, sobre todo, en sus catalogaciones, en las que no aparece ni el año ni la organización que lo ordenó. El siguiente, la recopilación de los hermanos Carulla, ya más avanzada en el tiempo, se decantó por las reproducciones a color, evitando el blanco y negro, pero siguen siendo de baja calidad, puesto que el papel no es lo suficientemente grueso para la enorme cantidad de tinta.

Por lo tanto, con el paso de los años, el deterioro de la imagen es constante, a la par que la aparición de brillos. Mientras que la obra del profesor Jesús de Andrés Sanz, publicada en 2014, es de buena calidad en lo que a las reproducciones se refiere, no quedan reflejados los datos básicos de los carteles que allí aparecen. En último lugar, no obstante, hasta el año 2008, el Ministerio de Educación publicaba anualmente todos los carteles de la Guerra Civil española en dos volúmenes. Pero, ya no lo hace. Por tanto, tendremos que trabajar con los títulos que están publicados.

En último lugar, procederemos al desarrollo analítico del cuerpo de nuestro trabajo académico. Tras la redacción de la totalidad de la investigación, será posible la obtención de una serie de conclusiones, las cuales nos permitirán conocer de primera mano el panorama de la utilización de la figura femenina.

1.4-. ESTADO DE LA CUESTION

Actualmente hay una carencia en cuanto a las investigaciones que relacionan los acontecimientos bélicos ocurridos durante la Guerra Civil española con el análisis iconográfico de su lenguaje artístico utilizado en sus carteles. Como no existe una obra monográfica que verse sobre nuestro objeto de estudio, los investigadores que nos han servido como referencia han tratado el tema de manera transversal. Por lo tanto, abordaremos el tema de manera multidisciplinar, bajo una perspectiva múltiple con referencias históricas, artísticas e iconográficas. Es decir, a través de la ayuda auxiliar de una gran variedad de ciencias sociales, ahondaremos en la temática de nuestra investigación para acabar convergiendo en el tema a tratar.

En un primer momento, acudimos a la bibliografía histórica de carácter más general para saber y comprender lo que supuso un hito tan significativo como la Guerra Civil para la población española de siglo XX. Nos centramos en los acontecimientos bélicos ocurridos durante el transcurso de la guerra, desde el estallido del conflicto en julio de 1936 hasta la victoria final del bando nacional en septiembre de 1939. Para ello, podemos utilizar cualquiera de las obras más básicas, las cuales nos ayuden a entender de forma clara los motivos y los acontecimientos que condujeron al hundimiento del régimen de la Segunda República y al alzamiento de un nuevo régimen. De esta manera, por ejemplo la obra del investigador Julián Casanova, que nos aporta una visión general

de los acontecimientos². De la misma manera que su obra junto con Carlos Gil Andrés³. Ofrece una visión más reducida del tema y su problemática, ya que habla de cada una de las épocas de la historia de nuestro país en el pasado siglo. Mientras que a la hora de abordar el tema de su trascendencia y repercusión internacional de la guerra, deberíamos consultar la obra del investigador Enrique Moradiellos, quien narra la guerra como un acontecimiento más dentro del conflicto europeo, que se localiza durante el periodo de entreguerras. Es decir, los 30 años que separan las dos guerras mundiales⁴. La monografía de Paul Preston resulta fundamental para conocer las personalidades de los personajes más ilustres de aquel momento⁵. Además, esta obra aporta el concepto “la *tercera España*, que hace referencia a la parte de la sociedad que no pertenecía a ninguna de las dos facciones políticas enfrentadas entre sí. Sin alejarnos del marco histórico, nos adentramos en la historiografía de las mujeres y el género. La primera obra consultada ha sido la dirigida por Isabel Morant⁶, concretamente el volumen cuarto, la cual nos ha aportado una visión general en cuanto a la vida de la mujer en las diversas etapas del periodo contemporáneo de la historia de España. Otra visión general la hemos obtenido gracias a la lectura del capítulo de Mary Nash en la obra de Julián Casanova⁷, donde se explica la larguísima serie de restricciones a las que las mujeres estaban sometidas durante la dictadura franquista. Además, hemos trabajado en dos monografías de carácter más específico: la de la investigadora Ángela Cenarro Lagunas⁸ y la obra de Lucía Prieto Borrego⁹. Ambas proporcionan una mirada sobre cómo las mujeres se organizaron. Es decir, las organizaciones que crearon para la ayuda

²CASANOVA, J., *España partida en dos: breve historia de la Guerra Civil española*, Barcelona, Crítica, 2013.

³CASANOVA, J y GIL ANDRES, C., *Breve historia de España en el siglo XX*, Barcelona, Ariel, 2012.

⁴MORADIELLOS, E., *El reñidero de Europa: las dimensiones internacionales de la guerra civil española*, Barcelona, Península, 2001.

⁵PRESTON, P., *Las tres Españas del 36*, Barcelona, Plaza&Janes, 1998.

⁶MORANT, I. (dir), GOMEZ – FERRER, G. CANO, G. BARRANCOS, D. y LAVRIN, A (coords.), *Historia de las mujeres en España y América Latina. IV. Del siglo XIX a los umbrales del XX*, Madrid, Cátedra, 2006.

⁷NASH, M., “Vencidas, represaliadas y resistentes: las mujeres bajo el orden patriarcal franquista” en CASANOVA, J (ed.) y otros., *40 años con Franco*, Barcelona, Crítica, 2015, pp. 191 - 227.

⁸CENARRO LAGUNAS, A., *La sonrisa de Falange: Auxilio Social en la Guerra Civil y en la posguerra*, Barcelona, Crítica, 2006.

⁹PRIETO BORREGO, L (ed.) *Encuadramiento femenino, socialización y cultura en el franquismo*, Málaga, Servicio de Publicaciones: Centro de Ediciones de la Diputación, 2010.

humanitaria y cómo a través de estas buscaban adoctrinar a la gente en los nuevos valores.

Al igual que sucede en el complejo contexto histórico, el panorama artístico del siglo XX es también muy variado. Incontables ha sido los investigadores que han dedicado su tiempo a ello. A modo de introducción, aparte de hojear algunas de obras generales que traten el tema las vanguardias artísticas, cabe resaltar la importancia que ha tenido el artículo de la investigadora de la Universidad de Granada M^o Isabel Cabrera García, que trata de poner de relieve cómo el rico pero complejo ambiente artístico europeo de principios del siglo XX no llegó a España, pero sí se produjo el debate entre la terminología traición o modernidad¹⁰. Ahora bien, si ya deseamos leer algo más específico, relacionado con los movimientos artísticos y con sus artistas más relevantes, acudimos a la obra del historiador del arte Brihuega, que aborda los movimientos de vanguardia en España¹¹. Y explora por qué en nuestro país no tuvo tanta profundidad ni relevancia en los movimientos de vanguardia para acabar con un recorrido por cada movimiento, sus principales características y sus artistas más importantes. Complementariamente, la obra monográfica de G. Ureña¹², que será la segunda cara de la misma moneda y la lógica continuación para entender el ambiente cultural español de la época. Esta versa sobre como los distintos movimientos de vanguardia desaparecieron tras la instauración de la dictadura. El único arte era el oficial en el que no estaba permitido abandonar el orden establecido. Además, la obra de Francisco Calvo Serraller, esencial para la correcta comprensión del panorama español¹³ hasta 1975. Pero, aún va más allá. Se cuestiona cómo fueron los primeros años de la Transición Democrática. No podemos olvidar la información extraída de la investigación de Valeriano Bozal, que versa sobre el arte que se realizaba durante los años de la dictadura, vinculado al corpus ideológico propuesto¹⁴. Sin abandonar el terreno de la historiografía artística, nos centramos en obras que hablen sobre la evolución que ha sufrido el cartel, desde que nació como método de comunicación artística. La “nueva” técnica ha cautivado a los investigadores, que han escrito sobre el

¹⁰CABRERA GARCIA, M^o I., “El poder de las ideas: dirigismo y control estatal de la cultura artística en la Europa de la primera mitad del siglo XX” *Cuadernos de Arte*, 2005, pp. 89 – 103.

¹¹BRIHUEGA, M., *Las vanguardias artísticas en España, 1909 – 1936*, Madrid, Istmo, 2000.

¹²UREÑA, G., *Las vanguardias artísticas en la posguerra española 1940 – 1959*, Madrid, Ediciones Istmo, 1982.

¹³CALVO SERRALLER, F., *España, medio siglo de arte de vanguardia: 1939 - 1985*, Madrid, Fundación Santillana: Ministerio de Cultura, 1985.

¹⁴BOZAL, V., *Arte, ideología e identidad en los años del franquismo*, Madrid, Historia 16, 1989.

tema. Recomendamos la atenta lectura de la monografía de Antonio Checa Godoy, donde el autor lleva a cabo un intenso análisis de las diferentes tipologías de carteles. Sobre todo, se detiene en la influencia del cartel político en posteriores conflictos bélicos¹⁵. También, las obras de François Enel¹⁶, la cual ahonda en el lenguaje de los carteles, así como en sus funciones y también en su retórica. y la obra de John Barnicoat¹⁷, en la que desarrolla brevemente la historia del cartel y a través de cada ejemplo que usa, analiza pormenorizadamente su lenguaje. Ambas son complementarias para entender los aspectos más fundamentales de la nueva forma de expresión artística. Además, también nos hemos ayudado del artículo de Pilar Lara Ruiz – Granados, que vincula las vanguardias artísticas de principios de siglo XX con el nacimiento del cartel político a raíz del estallido de la Primera Guerra Mundial y cómo se relaciona el cartel con la propaganda¹⁸. Las siguientes obras versan específicamente sobre el ambiente de la cartelística española: primeramente, la obra del Raúl Eguizabal hace un recorrido histórico por el ambiente español y al final ordena alfabéticamente los artistas españoles más destacados, junto con una pequeña biografía¹⁹. A continuación, consultaremos sendos artículos de la profesora de arte contemporáneo español de la Universidad de Zaragoza, Mónica Vázquez, que tratan el cartel como medio de las masas y el que habla sobre la tradición española de realizar carteles que anunciaban únicamente corridas de toros²⁰.

Son escasas las investigaciones en torno al cartel político del bando republicano durante la contienda española. Este, como bien sabemos, no albergó una unidad política bajo un único partido, la izquierda española estaba formada por una multitud de partidos, facciones o, simplemente, simpatizantes, los cuales compartían ideas en cuanto a la política, la religión y los aspectos sociales que debían regir el país. Como ejemplo de esta amalgama la obra de Inmaculada Julián González²¹ y la obra de Carmen

¹⁵ CHECA GODOY, A., *El cartel: dos siglos de publicidad y propaganda*, Sevilla, Adbook, 2014.

¹⁶ ENEL, F., *El cartel: lenguaje, funciones y retórica*, Valencia, Fernando Torres, 1994.

¹⁷ BARNICOAT, J., *Los carteles: su historia y lenguaje*, Barcelona, Gustavo Gili, 1995.

¹⁸ LARA RUIZ – GRANADOS, P., “El nacimiento del cartel político y su relación con las vanguardias” en *Questiones publicitarias: revista internacional de comunicación y publicidad*, 1997, pp. 63 – 72.

¹⁹ EGUIZABAL, R., *El Cartel en España*, Madrid, Cátedra, 2014.

²⁰ VAZQUEZ ASTORGA, M., “El cartel, medio de publicidad y propaganda” en *Artigrama: Revista de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 2015, pp. 15 – 28. Y “El cartel taurino zaragozano del siglo XIX” en *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 2003, pp. 573 – 608.

²¹ JULIAN GONZALEZ, I., *El cartel republicano en la guerra civil española*, Madrid, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1993.

Grimau²². Ambas tratan la cartelística del bando republicano, agrupándola según los diferentes órganos donde se publicaron. Especifican los principales temas y los abordan mediante una explicación histórica y los ejemplifican con sus carteles más representativos. No obstante, específicamente, consultaremos el artículo de Ángela Cenarro Lagunas²³. El artículo nos habla sobre la experiencia que vivieron tanto las mujeres republicanas como las franquistas. No solo dependían de las órdenes de sus gobiernos, sino de la coherencia de una guerra total. La obra de Mary Nash²⁴ explora aquellos ámbitos en los que la mujer contribuyó con su activa participación al mantenimiento del esfuerzo bélico. Por último, el artículo de Miren Llona²⁵, que hace referencia a la faceta de la mujer republicana en su papel de enfermera en la retaguardia. Al contrario que ocurre con el bando leal al gobierno de la República, en el bando nacional se impuso la disciplina de partido único. Por lo tanto, la no uniformidad y la libertad artística no estaban permitidas. Destacamos el artículo de la investigadora, Mónica Vázquez Astorga, que nos ayuda a allanar el terreno sobre el origen de los carteles en el bando y conocer de primera mano quien dirigía este Departamento²⁶ de plástica. Esta no es la única publicación sobre el tema. La monografía coordinada por el investigador José Miguel Delgado Idarreta, nos ayuda a profundizar en el tema de la propaganda durante el transcurso de esos años²⁷. Aunque, sobre todo, se centra en la actividad propagandística en periódicos y radios, también repara en la importancia de los carteles emitidos por el bando para la interiorización de sus ideas. El artículo del profesor Francisco Sevillano Calero es de suma relevancia para el tema²⁸. Versa sobre cómo la propaganda, pero más concretamente los medios de comunicación construyeron e impusieron la nueva imagen en la España franquista. Del mismo modo, hemos consultado el capítulo de Raquel Flores, a modo de introducción pero también como

²² GRIMAU, C., *El cartel republicano en la guerra civil*, Madrid, Cátedra, 1999.

²³ CENARRO LAGUNAS, A., “Movilización femenina para la guerra total (1936 – 1939). Un ejercicio comparativo” en *historia y política*, 2006, pp. 159 – 182.

²⁴ NASH, M., *Rojas: las mujeres republicanas en la Guerra Civil*, Madrid, Taurus, 1999.

²⁵ LLONA GONZALEZ, M., “From Militia Woman to *Emakume*: Myths Regarding Femininity during Civil War in the Basque Country” en MORCILLO GOMEZ, A., (ed.) *Memory and Cultural History of the Spanish Civil War. Realms of Oblivion*, Boston, Leiden, 2014.

²⁶ VAZQUEZ ASTORGA, M., “Celebraciones de masas con significado político: los ceremoniales proyectados por el Departamento de Plástica en los años de la guerra civil” en *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 2004, pp. 197 – 226.

²⁷ DELGADO IDARRETA, J. M (coord.), *Propaganda y medios de comunicación en el primer franquismo: 1939 – 1959*, Logroño, Universidad de La Rioja: servicio de publicaciones, 2006.

²⁸ SEVILLANO CALERO, F., “La propaganda y la construcción de la cultura de guerra en España durante la guerra civil” en *Studia histórica. Historia Contemporánea*, 2014, pp. 225 – 237.

fuente de información en cuanto a la diferencia entre el papel de los hombres y el de las mujeres²⁹. Interés y brevedad tiene el artículo de Mary Vincent³⁰, el cual vuelve a hacer hincapié en la importancia que tuvo el culto a la virilidad. Idea que se fortalecería tras la victoria nacional. Además, existen otros, como el de Giuliana Di Febo³¹, en el cual se realiza un estudio previo, enumerando las distintas obras y su contenido que deberían consultarse para un buen análisis. Mientras que, por último, debemos consultar el artículo de Inbal Ofer³², pues nos mostrará como la Sección Femenina no solo educó a las mujeres, sino también como las adoctrinaba en los nuevos valores. Mientras que el artículo de la investigadora Susana de Andrés³³ nos ha sido de utilidad a la hora de establecer los apartados por lo que podemos comparar los carteles. Además, nos proporciona una línea evolutiva de la figura femenina en la publicidad en relación con los diversos periodos históricos que vivió nuestro país.

Complementariamente, hemos consultado algunos artículos, los cuales versan sobre cómo la propaganda política tiene su finalidad en condicionar y manipular la visión de la población. Para ello, el artículo de Alejandro Pizarroso Quintero y su obra monográfica *Propaganda en Guerra*, nos guiará para entender la trascendencia de la actividad propagandística durante la contienda³⁴.

Seguidamente, consultaremos dos obras sobre iconografía. La primera de ellas del investigador Juan Francisco Esteban Lorente³⁵. De carácter más general, versa únicamente sobre los aspectos más básicos de la iconografía religiosa para así poder entender estas obras de arte. Mientras que la segunda, de A. Duprat profundiza sobre la iconografía en el siglo XX³⁶, en concreto, se plantea si la iconografía de los regímenes

²⁹ FLORES, R., “Género en los carteles del bando franquista en la Guerra Civil española” en NASH, M y TAVERA, S, *Las mujeres y las guerras*, Barcelona, Icaria, 2003.

³⁰ VINCENT, M., “La reafirmación de la masculinidad en la cruzada franquista” en *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 2006, pp. 135 – 151.

³¹ DI FEBBO, G., “Resistencias femeninas al franquismo. Para un estado de la cuestión” en *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 2006, pp. 153 – 168.

³² OFER, I., “La legislación de género de la Sección Femenina de la FET. Acortando distancias entre la elite política y la de masas” en *historia y política*, 2006, pp. 219 – 240.

³³ DE ANDRÉS, S., “Hacia un planteamiento semiótico del estereotipo publicitario de género” en *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 2006, pág. 260 – 284.

³⁴ PIZARROSO QUINTERO, A., “La Guerra Civil española, un hito en la historia de la propaganda” en *El Argonauta español*, 2005, pp. 18 – 35 y *Propaganda en Guerra*, Salamanca, Consorcio de Salamanca, 2002.

³⁵ ESTEBAN LORENTE, J. F., *Tratado de Iconografía*, Madrid, Itsmo, 2010.

³⁶ DUPRAT, A., “The Iconography of Twentieth – Century Totalitarian Regimes” en *Contemporary European History*, 1999, pp. 439 – 449.

totalitarios se identifica perfectamente con una determinada producción artística de un momento concreto de la historia. Hay un epígrafe que relaciona cada uno de estos regímenes con su producción artística y una detallada descripción iconográfica.

A modo de conclusión, debemos subrayar de nuevo la importancia que conlleva la no existencia de ninguna monografía específica sobre nuestro objeto de estudio, lo que dificulta la labor.

DESARROLLO ANALITICO

I) Contextualización. Propaganda en guerra.

1. Breve historia de la propaganda política.

La propaganda como tal existe desde tiempos inmemorables³⁷. Pero, no será hasta el siglo XVII cuando los artistas tomen partido por una tendencia política determinada. Pese a que la propaganda había ido adquiriendo un carácter negativo, no será hasta la Primera Guerra Mundial (1914 – 1918) cuando comenzó a hacerse un uso indiscriminado de la misma³⁸. Las guerras nunca jamás serían entendidas como en los siglos precedentes. A partir de este momento, las guerras adquirirían una dimensión completamente nueva, ahora ya no solo se movilizara la gente para la lucha en el campo de batalla, sino que las acciones de la retaguardia tendrán su importancia: los bombardeos, el racionamiento alimenticio y todo lo vinculado con ello, como las enfermedades y, por último, el llamamiento a que las mujeres ocupasen los puestos vacantes que habían dejado los hombres. Por lo tanto, cada vez eran más frecuentes las relaciones entre la propaganda y la censura o la manipulación informativa.

La situación, no obstante, requirió que la población civil estuviera informada en todo momento. Por aquel entonces, los únicos medios eran los improvisados mítines políticos, las breves notas de prensa, a las que no todo el mundo tenía acceso, y los carteles, a los que sí estaban acostumbrados pero eran meramente comerciales. *El lento desarrollo de la guerra demostró hasta qué punto el cartel fue un método eficaz en la persuasión de las masas, además de una potente herramienta para la actividad propagandística*³⁹. Por esta razón, los gobiernos se decidieron por la utilización de este para sus objetivos⁴⁰.

³⁷ No debemos olvidar los arcos de triunfo, las columnas conmemorativas romanas o la imaginería religiosa.

³⁸ Véase la obra de Inmaculada GONZALEZ, J., *El cartel Republicano en la Guerra civil*, Madrid, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1993, pág. 73. También la obra de PIZARROSO QUINTERO, A., *Propaganda en Guerra*, Salamanca, Consorcio de Salamanca, 2002, pág. 18, el artículo de M^o Isabel Cabrera García “El poder de las ideas: dirigismo y control estatal de la cultura artística en la Europa de la primera mitad del siglo XX” en *Cuadernos de Arte*, 2005, pág. 199 o la investigación de LARA RUIZ – GRANADOS, P., “El nacimiento del cartel político y su relación con las vanguardias” en *Questiones publicitarias: revista internacional de comunicación y publicidad*, 1997, págs. 64 y 65.

³⁹ EGUIZABAL, R., *El Cartel en España*, Madrid, Cátedra, 2014, pág. 123.

⁴⁰ Se calculan en millones los carteles que surgieron en torno al conflicto de 1914 – 1918. Estados Unidos, con su entrada en abril de 1917, fue quien mayor cantidad produjo, de algunos hasta 5 millones de copias.

Una vez terminada la guerra, esta actividad prosiguió su andadura tanto en los países democráticos como en los Estados unipartidistas⁴¹. En los primeros, los gobiernos, en esta ocasión, preferirían el uso del eufemismo “servicios o agencias de información”. Mientras que el término “propaganda” se asoció en mayor medida con los regímenes totalitarios⁴². Sin embargo, su máximo repunte lo experimentó durante el transcurso de la Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945). A partir de la finalización de este conflicto cuando la televisión se convirtió en el nuevo centro de todas las miradas, acaparando la importancia que hasta ese momento habían tenido otros medios de comunicación.

1.1 La propaganda durante la Guerra Civil española.

Como ya ha quedado dicho, la Primera Guerra Mundial estableció una línea roja tanto en el terreno estratégico – militar como en el propagandístico. La propaganda no solo subrayó la importancia de la temática patriótica sino que también incidió en lo que podríamos clasificar de comportamientos secundarios, ya citados antes. Cabe destacar el auge del cartel político durante la Gran Guerra, el cual facilitó el establecimiento de unos arquetipos, que se repetirán a partir de ahora en conflictos posteriores⁴³. Esta actividad no pasó inadvertida, sino que a partir de ahora se convertirá en el verdadero instrumento político. La actividad propagandística en la Guerra Civil española desempeñó un extraordinario papel por su carácter ideológico. Esta constituyó un verdadero hito: si la Gran Guerra significó el nacimiento de la propaganda política como fenómeno para la movilización de las masas y la Segunda Guerra Mundial fue el paradigma ideal para la persuasión, la Guerra Civil (1936 – 1939) española resultó ser el antecedente perfecto para el posterior desarrollo de la II Guerra Mundial, sobre todo en lo que a las pruebas de los nuevos armamentos y tácticas militares y pionero también en el ámbito del control y difusión de la propaganda⁴⁴. En definitiva, la guerra en España fue el precedente ideal. Además, no podemos entender el desarrollo artístico de nuestro país alejado o separado de los avances en el terreno

⁴¹CLARK, T., *Arte y Propaganda en el siglo XX*, Madrid, Akal, 2000, págs. 7 y 8. Y CABRERA GARCIA, M^ºI, “*El poder de las ideas: control...*” pág. 200.

⁴² Ejemplo: el 13 de enero de 1933, el recién nombrado canciller alemán, Hitler, designó la formación del nuevo Ministerio de Información y Propaganda, dirigido por Joseph Gobbels, para el sometimiento de la población y hacer una revolución espiritual y cultural.

⁴³ CHECA GODOY, A., *El cartel: dos siglos de publicidad y propaganda*, Sevilla, Advoock, 2014, pág. 125.

⁴⁴ PIZARROSO QUINTERO, A., “La Guerra Civil española, un hito en la historia de la propaganda” en *El Argonauta español*, pág. 21.

artístico experimentados por el resto de países europeos. Por ende, nuestro país se mostró receptivo a los movimientos de vanguardia en los años siguientes a la Gran Guerra gracias a los contactos entre artistas y al debate existente entre vanguardia y arte comprometido. Por lo que, nos podremos cuestionar la relación entre arte y política: ¿el uso del arte en la actividad propagandística implica la pérdida de calidad estética en el mensaje? O, bien, ¿pueden separarse los criterios ideológicos de la calidad estética?⁴⁵. No hay que olvidar que la relación entre ellos siempre ha sido muy estrecha⁴⁶, favorecida por el poder. Sin embargo, el discurso artístico de la modernidad fue acentuando esa separación. El nuevo arte podía ser fácilmente criticado y denostado. La relación entre los términos “arte” y “propaganda” se iba estrechando, cada vez más, *sobre todo en una época en la que la lucha entre democracia y totalitarismo y políticas de izquierda y derecha cobró especial virulencia y significado*⁴⁷. La propaganda es el resultado sobre el que se sustentó la Guerra Civil española y, por tanto, ha sido su objeto de estudio durante mucho tiempo. Lo primero, constatar la desproporción numérica entre los dos bandos⁴⁸. En el terreno propagandístico, la guerra la ganó la facción republicana; mientras que los sublevados no dispusieron de los medios ni de la infraestructura ni de la capacidad intelectual necesaria para hacer frente a la superioridad del otro bando⁴⁹. La estrategia de persuasión fue muy básica: una propaganda simple, directa y repetitiva, que apelaba no tanto a la razón como a los sentimientos. Su objetivo era la movilización del país en dos facciones. En síntesis, mientras que la propaganda republicana trasmitía un compromiso patriótico con la victoria; el bando nacional unificó toda su propaganda bajo un solo mando, centrándose su labor únicamente en la retaguardia.

En cualquier caso, más allá del transcurso de este acontecimiento bélico, la cuestión que nos ocupa es determinar quién ganó la batalla propagandística o, sencillamente, como la propaganda condicionó esta guerra. Es cierto que nuestra guerra mantuvo muchos de sus elementos propagandísticos en paralelo al conflicto de 1914: el cine

⁴⁵ CLARK, T., “*Arte y propaganda ...*”, págs. 10 y 11.

⁴⁶ CABRERA GARCIA, M^o I, “*El poder de las ideas: control...*”, pág. 200.

⁴⁷ PIZARROSO QUINTERO, A, “*La Guerra Civil, un hito ...*”, pág. 73.

⁴⁸ Afirmación que hemos podido leer en más de un trabajo de investigación, como el PIZARROSO QUINTERO, A, “*La Guerra Civil, un hito ...*”, pág. 77 o GRIMAU, C, “*El cartel ...*”, pág. 84.

⁴⁹ Es conocidísimo el impacto que le produjo a Dionisio Ridruejo la contemplación de los productos para la persuasión republicanos, abandonados tras la caída de la ciudad de Barcelona, sobre todo si lo comparamos con la tardía puesta en marcha de su oficina de propaganda en Burgos. Puede consultarse en PIZARROSO QUINTERO, A, “*La, Guerra Civil, un hito ...*” pág. 75.

informativo, folletos, mítines políticos, entre otros. Pero, aunque estos primitivos medios habían evolucionado, se optaba por su utilización. La sociedad española disfrutaba de otros medios diferentes, los cuales contarían con un mayor alcance propagandístico. La radio y el cine sonoro serían pues los nuevos medios y el cartel sería el único en mantener su vigencia con la etapa anterior.

2. La irrupción del cartel como nuevo medio artístico de masas.

A penas han transcurrido dos siglos desde su aparición gracias a la cromolitografía, pero el cartel, como medio anunciador, es anterior a la imprenta. La Revolución Francesa trajo consigo, por primera vez, la aparición de un cartel de tipo político y pronto, otros países de Europa copiaron el modelo francés⁵⁰. Desde entonces, todos los gobiernos se dieron cuenta de las ventajas del nuevo medio artístico. Pero, el verdadero avance llegó de la mano del músico Aloys Senefelder⁵¹, quien inventó la litografía en 1796, que utilizaba la piedra para “imprimir” imágenes, que previamente habían sido dibujadas en una materia grasa, insoluble al agua. A partir de ahora, este nuevo método se convertiría en el instrumento idóneo para llegar a toda una sociedad. Por tanto, podemos hablar del nacimiento del primer medio de masas.

Las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX marcaron el apogeo y la consolidación del nuevo soporte. París se había convertido en la nueva capital del arte, que había desplazado a Roma de ser la cuna del arte por excelencia. Esta particularidad influirá en el desarrollo artístico de esta ciudad: París resultó ser la primera gran ciudad moderna, lugar propicio para acoger la Exposición Universal de 1900. No era la primera, sino que está destacó por su lujo y brillantez. Se mostró un esteticismo sin ninguna finalidad. La belleza existía de manera autónoma, basándose únicamente en la idea de bello. Lo que se conoce como *l'art pour l'art*⁵². Aunque quizá la figura de mayor influencia en la historia haya sido Henry Toulouse - Lautrec. El puesto del primer cartelista corresponde a Jules Cheret⁵³. Su producción cartelística, llena de color y desbordante de alegría, podría relacionarse con una incipiente actividad comercial, sin ninguna pretensión por parte de los hombres de negocios por aumentar las ventas, y con

⁵⁰ Como sucedió en el Reino Unido, donde se podía leer *taxes, no more!*. Traducción propia: ¡no más impuestos!.

⁵¹ Publicó *La invención de la litografía*, en 1818.

⁵² Traducción propia *El arte por el arte*. Al contrario de lo que pensamos siempre, Toulouse – Lautrec no fue el *padre del cartel*.

⁵³ CHECA GODOY,A, “*El cartel: dos siglos*”, pág. 24.

ello, los beneficios económicos. Por lo que estaríamos hablando del primer acercamiento entre publicidad y arte. Si consideramos a Cheret el introductor del cartel moderno europeo, Henry Toulouse – Lautrec supo aunar los objetivos comerciales con la especificidad del mundo del arte. Sus obras abrieron el camino definitivo en cuanto a la conversión del cartel como elemento publicitario perfecto, que impactó en las conciencias de la sociedad. Un producto muy eficaz y útil.

2.1 La historia del cartel en España

La historia del cartel en España siempre se ha desarrollado en paralelo a la periodización histórica⁵⁴. Podemos asociar el transcurso de los acontecimientos históricos con las distintas etapas de la producción cartelística. Hasta la aparición del cartel político, para la mayoría de la población trabajadora, el cartel publicitario era el único aporte de color en sus grises vidas, lógico contrapunto de color.

Aunque el cartel más antiguo de nuestro país datase de 1737⁵⁵, el cartel no alcanzaría su máximo apogeo en nuestro país hasta el último tercio del siglo XIX. Esta primera fase coincide con la época de la Restauración de la monarquía borbónica en España (1874 - 1902). Se trata de un periodo intenso de nuestra historia, en el que la sociedad española establecería los primeros intentos modernizadores. A la par que el gobierno luchaba en defensa de una ley en pos de la libertad de expresión, España aún conservaba su antigua tradición taurina, única fuente de alimentación para la cartelística hasta ese momento. Una incipiente cultura del ocio aparecía en el panorama español.

La segunda fase comenzó en 1895, cuando se diseñó el primer cartel modernista de la historia en España. 1916 se fijó como la fecha de finalización. Esta coincide con la fecha de realización del concurso de las Perfumerías Gal, que abrió el camino a que una nueva generación de dibujantes investigara nuevas posibilidades artísticas. La cartelística de nuestro país experimentó una enorme evolución. Esta mostraba una plástica mucho más refinada y elegante y ahora, al contrario que anteriormente, la imagen tenía una mayor importancia que el texto. La producción española no puede

⁵⁴ VAZQUEZ ASTORGA, M., “El cartel, medio de publicidad y propaganda” en *Artigrama: Revista de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 2015, págs. 19 y 20.

⁵⁵ VAZQUEZ ASTORGA, M., “El cartel taurino zaragozano del siglo XIX” en *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 2003, pág. 577.

desprenderse de la corriente artística modernista. Lo que explica que el cartel español se mantuviese dentro de las líneas populares y decimonónicas.

La tercera fase en la historia del cartel comenzó en 1917. Es una fecha tremendamente significativa puesto que discurría en paralelo con acontecimientos como la neutralidad de España durante la Primera Guerra Mundial y el punto de inflexión de esta en el sistema político de la Restauración. Tal y como apuntan los historiadores Julián Casanova y Carlos Gil Andrés:

Al impacto económico y social de la Gran Guerra se sumaron los problemas derivados del corporativismo del ejército, la deriva autoritaria de la Corona, el recrudecimiento del conflicto social marroquí, la intensidad de la movilización sindical y las protestas populares, con el eco de la revolución rusa, las reivindicaciones nacionalistas y la defección de los sectores conservadores, las asociaciones católicas y los grupos patronales, cada vez más proclives hacia soluciones antiparlamentarias⁵⁶.

La altísima tasa de analfabetismo y la estructura de un régimen autoritario eran condicionantes claves para el desarrollo del cartel entre la población española⁵⁷. Sin embargo, durante los años del periodo de entreguerras, España vivió una de sus etapas culturales más atractivas. La cultura sufrió una total reconversión, gracias a los logros y al alcance de la conocida “generación del 27”, con la que las vanguardias artísticas experimentaron un indiscutible parangón. A pesar de las aportaciones que desde la historia del arte se hicieron, estas novedades parecían excesivamente modernas para un arte de masas. Esta corriente de prosperidad duraría hasta el crac económico de 1929. La onda expansiva llegó hasta nuestro país, sumiéndole en una atmosfera de oscuridad. Este debatía entre la elección entre monarquía y república en abril de 1931. La resolución situó el inicio de una época de renovación y cambios. Los avances en el ámbito educativo crearon el caldo de cultivo perfecto para el desarrollo cartelístico. Sin embargo, las elecciones de 1933 abrieron el camino a un cartel de alto contenido político, que llegaría a su máxima expresión con la campaña electoral de 1936.

⁵⁶ CASANOVA, J y GIL ANDRES, C., *Breve historia de España en el siglo XX*, Barcelona, Ariel, 2012, pág. 53.

⁵⁷ FLORES, R., “Género en los carteles del bando franquista en la Guerra Civil española” en NASH, M y TAVERA, S, *Las mujeres y las guerras*, Barcelona, Icaria, pág. 208.

Finalmente, el cuarto periodo incluye los años de la Guerra Civil (1936 – 1939). La altísima conflictividad influyó en la gran producción de carteles como “arma” propagandística. Dibujantes y diseñadores gráficos pudieron dar rienda suelta a su lado más creativo, pero, siempre bajo las órdenes de una tendencia política determinada. A pesar de que ambos bandos tuvieron el concepto de “patriotismo” como herramienta, el cartel del bando republicano superaba con creces los números del bando nacional⁵⁸. Esto se debió a que tras el inicio de la guerra, la República dominó las zonas urbanas e industriales. Por lo que podemos hablar de un enfrentamiento entre la España agrícola, representada por la derecha, y una España industrial, representada por la izquierda. La práctica totalidad de la industria litográfica permaneció bajo el control del ejército republicano, donde sus artistas se lanzaron rápidamente a combatir el fascismo con la elaboración de carteles.

No sabemos, con exactitud, hasta qué punto el cartel español se manifestó deudor de las influencias del cartel de la I Guerra Mundial y de la Revolución Rusa. Tampoco olvidó elementos significativos del diseño publicitario alemán de los años 20 y 30. Es muy difícil certificar hasta dónde existió una influencia directa o si solamente se trataba de un cierto *espíritu de la época*⁵⁹. Pocos artistas españoles conocían de primera mano las corrientes artísticas de los demás países europeos. La única excepción era el estilo *Art Déco* de Francia, que, posiblemente, llegaría a nuestro país a través de las revistas y de las exposiciones.

El final de la guerra trajo una serie de inimaginables consecuencias. Entre los efectos secundarios, podemos hablar del periodo de autarquía y de aislamiento que vivió nuestro país. El mundo económico quedó paralizado. No se recuperaría el nivel de vida anterior al estallido del conflicto hasta bien entrada la década de los años 50; mientras tanto, los españoles veían su poder adquisitivo mermado. Por el contrario, el régimen se afanó por exportar al exterior la imagen de cierta recuperación económica. Se perfiló un uso de la publicidad como herramienta propagandística. Esto es lo que se conoce como

⁵⁸ EGUIZABAL, R, “*El cartel en ...*”, pág. 183.

⁵⁹ Fragmento de la carta de L. Goñi a Inmaculada Julián, recogido en su libro *El cartel republicano en la guerra civil española*, pág. 195. “¿Influencias? No creo en absoluto que las hubiera tales. La mayoría de los cartelistas procedían del campo publicitario y se adaptaron sin demasiado trabajo. Los carteles rusos no eran conocidos entonces; lo que pasa es las ideas en ellos eran tópicas, como ese famoso personaje señalando al espectador, que fue realizado por los rusos, americanos e ingleses durante la Primera Guerra Mundial. Yo mismo hice uno así; pero entonces no había visto ninguno y creí ingenuamente haber inventado la idea”.

“*publicidad propagandística*”⁶⁰, es decir, aquella que llenaba sus objetivos comerciales con las soflamas de la ideología de los vencedores.

Siguiendo el análisis del investigador Raúl Eguizábal, coexistieron 3 tipologías cartelística diferentes:

- La primera se caracterizó por ser el representante de la tendencia realista – costumbrista, que exaltaba los nuevos valores patrios (nacionalismo, patriotismo, etc.) surgidos tras la guerra. Sus mejores representantes son los anuncios turísticos de Teodoro Delgado o Josep Morell.
- Los carteles de corte humorístico anticiparon el que más adelante se conocería como el cartel conceptual. Se caracterizaban por mostrar la alegría en unos años duros de penuria económica. Además de una actitud desenfadada ante la vida y una viveza en el uso del color mostraban una clara diferencia con los carteles desgarrados de la Guerra Civil, aunque de estilo realista.
- El tercer grupo lo forman el cartel de tipo americano, que ya había aparecido en los años 30, pero que tras el final de la II Guerra Mundial, vivirá su época dorada. Se reconocen fácilmente por ser la expresión del derroche, la vitalidad y el optimismo. Destaca un retrato femenino, el busto o, simplemente, el rostro, siempre con una gran sonrisa.

En una atmosfera de cierta calma y estabilidad, el cartel político convivió con los otros medios de comunicación pacíficamente. Ahora bien, los inicios el siglo XXI no fueron nada esperanzadores para el cartel político. La aparición de las nuevas herramientas tecnológicas contribuyó a la disminución de la importancia del cartel. Movimientos sociales, como el 15M, se manifestaron como el paradigma perfecto para el renacer de esta tipología, tal y como se entendió durante la guerra. Mediante una estética sencilla, un trazo abocetado y la importancia, de nuevo, del texto, el cartel volvería a ocupar un lugar destacado.

2.2 Iconografía para una guerra

⁶⁰ PIZARROSO QUINTERO, A, “*La Guerra Civil, un hito...*”, pág. 182.

El cartel, como ya hemos dicho, se constituiría como elemento para la difusión de los mensajes, naciendo durante la Primera Guerra Mundial (1914 – 1918), pero alcanzando su plenitud durante la Revolución Rusa de 1917. Un argumento de autoridad nos remite al artista gráfico Renau, quien afirmó *El cartel está hecho para que la gente lo vea, aunque no quieran verlo; amigo o enemigo, ahí está*⁶¹ y *El cartel soviético renueva los valores expresivos del arte mientras refleja la lucha social del pueblo*⁶². La fuerza de las imágenes, el uso del color y lo elíptico y enérgico del texto escrito son algunos de las características principales de su éxito. La movilización de artistas fue desigual por parte de ambos bandos, sus respectivas circunstancias fueron muy diferentes: pintores o ilustradores reconocidos o, bien, simples estudiantes de Bellas Artes, que no habían frecuentado el género del cartel político, se aproximaron a él para aportar la ayuda necesaria a su bando⁶³.

Si tenemos en cuenta la ingente cantidad de carteles del bando republicano, podremos afirmar que nos encontramos ante una variada y cuantiosa representación iconográfica. Recordar que la producción cartelística varía según el año elegido y también de la organización o institución política que los encargaba. Fundamentales resultaron las figuras del obrero y del campesino, utilizadas como símbolos de la revolución y de la resistencia al fascismo. Paralelamente, con la misma simbología, fueron usadas las figuras del soldado y del miliciano. Como un vestigio más de la época del gobierno de la II República, se utilizó la imagen de la mujer, ya que no únicamente y exclusivamente se la presentaba como madre o trabajadora, sino que encarnaba la imagen de máxima valentía, luchando en pos de sus intereses, como miliciana con el mono de trabajo.

En todo buen cartel republicano que se precie, sin lugar a dudas, aparecería la representación de elementos como fábricas y chimeneas humeantes, que adquieren un doble significado: por un lado, el de la producción industrial, requerida para la guerra, pero, por el otro, el de la revolución, que demanda la modernización e industrialización del país. Elementos altamente significativos fueron: las banderas rojas o tricolores republicanas y, sobre todo, símbolos representativos de la cultura de izquierdas o

⁶¹ Opinión recogida en la obra PIZARROSO QUINTERO, A, “*Propaganda en ...*”, pág. 173.

⁶² Véase el artículo de FLORES, R., “*Género en los carteles del bando ...*” pág. 209.

⁶³ Solamente, en el bando republicano, la investigadora Inmaculada Julián ha calculado la nada desdeñable cifra de 165 nombres de artistas.

comunista, como: la estrella de cinco puntas, el puño cerrado, representación de la unión internacional del proletariado, así como, la hoz y el martillo, símbolo de la unión de la campesinos y obreros. No podemos olvidar la cruz gamada, objeto de todo mal al que todo republicano deberá combatir hasta su completa desaparición. Con menor frecuencia aparecieron otros elementos: la paloma de la paz, a veces con la rama de olivo en el pico, la rotura de las cadenas, como símbolo del final de la opresión, el monstruo o su elipsis de la garra, o las semillas o espigas, por la regeneración por el trabajo. Todos estos elementos son indispensables para la correcta interpretación de un cartel republicano.

La producción cartelística del bando nacional fue mucho menor. Por lo que, principalmente, su iconografía se circunscribió perfectamente a su ideología. Especialmente extraordinario resultó el culto a la personalidad que se desarrolló en torno a las figuras de Francisco Franco y de José Antonio Primo de Rivera. Ciertos símbolos consiguieron exaltar, todavía más, la temática derechista y ultraconservadora: la excesiva utilización de la bandera roja y gualda con el escudo, rodeado por el águila imperial del rey – emperador Carlos, los emblemas típicos de Falange y Comución Tradicionalista de las J.O.N.S, como la camisa azul con el yugo y las flechas rojas o el saludo fascista con el brazo en alto, la imagería religiosa (la devoción por el Sagrado Corazón de Jesús, la veneración por el brazo incorrupto de Santa Teresa o el santoral barroco) o la representación tradicional de la familia (padre, madre e hijos).

II) La cartelística de la Guerra Civil española y la imagen de la mujer.

3. La imagen de la mujer durante la II República (1931 – 1936).

3.1 Contexto histórico

Nuestras memorias albergarán siempre el recuerdo del día 14 de abril de 1931. Además de ser el día en que se proclamó la Segunda República en España, por ser el día en el que vieron la luz las nuevas medidas para el comienzo de un cambio de rumbo en el país. La sociedad vivió aquellos días bajo un continuo ambiente festivo. Es más, intelectuales, como María Zambrano, y militantes políticas, como Petra Cuevas y Aurora Arnaiz.

La llegada de la Segunda República trajo consigo los tan ansiados cambios sociales para toda la población española, especialmente se dirigió la mirada sobre el sector femenino de la población, con el único propósito de lograr su reconocimiento en la vida pública del país. Se buscaba que las mujeres fuesen abandonando su reclusión en el interior del espacio doméstico para su visualización pública, sobre todo en los lugares clasificados anteriormente como “típicamente masculinos”. Paradójicamente, mientras miles de mujeres se agolpaban en las calles, donde realizaban una demostración de sus recién adquiridas libertades. Un escaso número de féminas accedían a las instituciones públicas. La desigualdad social fue el principal elemento que las nuevas políticas de género tuvieron que combatir. Las reformas tenderían a equilibrar los derechos y deberes de los ciudadanos de ambos sexos. Las nuevas leyes y decretos englobaron desde la legislación laboral hasta los avances más progresistas en materia de sus derechos civiles, tales como el matrimonio civil, el divorcio o el aborto. Aunque muy lentamente, la situación de las mujeres comenzó a mejorar. Los resultados obtenidos no fueron del todo suficientes. Cuando la mujer española empezó su andadura a favor de la modernidad, estas se topaban con la vigencia del código civil de 1889, que contribuía a la restricción en la vida de las españolas.

3.2 La iconografía en la imagen de la Segunda República española

Estos aires de renovación del régimen republicano se vieron perfectamente plasmados en la obra de Miguel Pradilla, quien fijó la representación iconográfica de la II República. Conocida como “la niña bonita”, la Segunda República, debe su representación y simbología a la alegoría de la Primera República. Por lo tanto, y a pesar de las diferencias entre ambas, podemos señalar como antecedente más cercano en el tiempo, la imagen flaca y escuálida de la I República española. Pero, las dos imágenes republicanas nos evocan el recuerdo de los avances establecidas por aquellos que lucharon en la conocida como Revolución Francesa⁶⁴ y también en las sucesivas revoluciones, en las que el pueblo fue parte esencial⁶⁵. Esta alegoría se corresponde con la imagen de una mujer joven, atractiva, de belleza serena y de rasgos clásicos, vestida recatadamente con una túnica blanca, que simboliza la pureza y bondad del nuevo

⁶⁴ Por este motivo, junto a la figura alegórica de la Primera República española aparece una talla en piedra con las iniciales “RF”. Símbolo que desaparece en la representación de la siguiente.

⁶⁵ Como ejemplo, citar la obra de Delacroix *La libertad guiando al pueblo*, que plasma la Revolución de 1830, donde el pueblo parisino es conducido hacia la libertad por una figura femenina.

gobierno. Tocada con el tradicional gorro frigio, que nos recuerda los lemas de la Revolución francesa “Libertad, Igualdad y Fraternidad”, reforzada por la tabla donde se puede leer estas palabras. Flanqueada por la figura de un león, imagen que tradicionalmente siempre se ha vinculado con la monarquía, que ahora se desvincula para representar solamente la fortaleza del régimen. En su mano derecha, porta la balanza de la justicia, en la cual los platillos se encuentran a la misma altura, representando la igualdad y la equidad. Además, con su mano izquierda sujeta la bandera tricolor republicana, lo que simboliza el progreso del país. Relacionado con esto, los demás símbolos: tren, barco, avión, libros, globo terráqueo, etc, son los que vinculan el progreso y la riqueza del país.

Los progresos y avances de la época tuvieron su repercusión en la cartelística. La publicidad comercial reflejó la exportación de las actuales tendencias artísticas de los demás países europeos. Uno de los iconos más representativos del momento resultó ser la nueva imagen de la mujer: una mujer trabajadora, atractiva e independiente, que protagonizaría la práctica totalidad de los anuncios⁶⁶.

4. La Guerra Civil (1936 – 1939). Las mujeres ante el conflicto: concienciadas políticamente o anónimas y supervivientes.

En tiempos de la Segunda República, la presencia femenina abarcaba todos los ámbitos de la vida, especialmente en los espacios públicos en los que hasta la fecha habían estado vetadas. Pero, los sucesos del 18 de julio del 1936 no solo se caracterizaron por ser el comienzo del enfrentamiento fratricida, sino también por mostrar el deseo de los rebeldes de poner freno al avance modernizador conseguido por el gobierno republicano. La guerra no solo cambió la vida de la sociedad española y, por tanto, también la de las mujeres. Desde el primer instante, ellas se comprometieron abiertamente con el esfuerzo bélico para combatir por los avances sociales que ya habían conseguido, rompiendo así con lo establecido⁶⁷.

Escasos son los nombres propios femeninos que todavía hoy permanecen en la memoria colectiva y estos pocos (Dolores Ibarruri, Pilar Primo de Rivera, Mercedes

⁶⁶ La que contrasta con las estadísticas consultadas, ya que en 1930 tan solo la mitad de las mujeres estaban alfabetizadas. Mientras que menos de dos mil estudiaban alguna carrera universitaria. EGUIZABAL, R, “*El cartel en ...*”, pág. 121.

⁶⁷ NASH, M, “*Rojas: las mujeres republicanas ...*”, págs. 104 y 105. Es más, las revistas femeninas de la época, hablaban del nacimiento de un futuro brillante y lleno de esperanza.

Sanz - Bachiller o Federica Montseny, etc.)⁶⁸son el recuerdo de mujeres de gran calado social. Es decir, quienes tuvieron el suficiente valor y coraje para continuar luchando por sus ideas. Sin embargo, la mayoría de las mujeres podían denominarse como “anónimas” y su papel se podría adscribir al principio de la mera supervivencia o, simplemente, de responsabilidad hacia las personas que de ellas dependían. Las devastadoras consecuencias de la guerra hicieron que las mujeres se unieran para la puesta en marcha de ciertos servicios que les facilitará su día a día, como hospitales, guarderías, comedores, entre otros. De tal modo, sentían que eran capaces de sacar adelante las tareas anteriormente consideradas de hombres, con lo que pensaban que vencían los prejuicios sociales.

Sea como fuere, lo fundamental es que ambos bandos contendientes utilizaron la imagen de la mujer como elemento esencial para sus respectivos fines propagandísticos. En los siguientes apartados, se quiere mostrar como ambos reflejan perspectivas distintas: la pluralidad del ejército republicano contra la unidad y la imposición de criterios en el oponente.

4.1 La organización oficial de la propaganda en el bando republicano

Desde el primer momento, tras la sublevación de unos generales rebeldes y el fallido golpe de Estado, el territorio fiel al gobierno democráticamente elegido por el pueblo, mantuvo bajo su poder a las principales ciudades del país; lo que significó que también conservó la superioridad que le proporcionaban las empresas e industrias allí situadas. Por lo tanto, este contó con una infraestructura mucho mayor para su propia propaganda.

El gobierno de Francisco Largo Caballero sustituyó la antigua Oficina de Propaganda por el Ministerio de Propaganda, dirigido por Carlos Esplá de Izquierda Republicana. Cuando al ministerio se incorporaron las funciones del Patronato Nacional de Turismo, este quedó dividido en diversas secciones (Información, Publicaciones, Cine y Radio, etc.), aunque todas ellas con la finalidad de controlar el filtro de información que se daba de España. Este ministerio resultó poco operativo, ya que ante el asedio de Madrid, el Gobierno republicano decidió trasladarse a Valencia, desde donde seguiría con su lucha. Sin embargo, en la capital se formó Junta de Defensa, la cual asumió la

⁶⁸ Para las notas biográficas, véase PRESTON, P., *Las tres Españas del 36*, Barcelona, Plaza&Janes, págs. 153 y ss. y 365 y ss.

responsabilidad propagandística del bando, primero mediante el Consejero de Orden Público para después establecerse a través de una específica Delegación de Propaganda y Prensa, con dos secretarías independientes: una para la prensa y otra para la propaganda, encabezada por Gerardo Saura, que pasó a depender directamente de Subcomisario de propaganda, ligado a la Comisaría General de Guerra.

Cuando el gobierno de Largo Caballero se tambaleaba por la mala gestión del esfuerzo bélico, en mayo de 1937, el ministro socialista de hacienda Juan Negrín se hizo con el cargo de presidente del gobierno. Uno de sus primeros actos fue sustituir el Ministerio de Propaganda por una subsecretaría, dependiente del Ministerio de Estado, que continuó a cargo del diputado Carlos Esplá⁶⁹. Inevitablemente, el desarrollo de la guerra exigió el control del flujo de información. Como consecuencia, esta última institución gubernamental prohibió la difusión de cualquier información propagandística. A partir de ahora, la Subsecretaría de Propaganda, dependiente del Ministerio de Justicia, se ocupará de esta actividad. El 1 de julio de 1938, la complejidad de la labor obligó al gobierno a crear una Secretaría General de Propaganda, que dependiera de la anterior.

Finalmente, la caída del gobierno de Negrín y su sustitución por un Consejo Nacional de Defensa supuso una nueva reestructuración del complejo panorama organizativo en los días finales de la guerra. Un decreto del 19 de marzo de 1939 determinó que la Secretaría de Propaganda dependa de la Consejería de Estado, siendo dirigida por Ángel Martínez Carmona.

Esta tarea no resultó homogénea en todo el territorio republicano. El Gobierno de Cataluña y el Gobierno Vasco mantuvieron sus propias competencias. La Generalitat creó un Comisariado de Propaganda del Gobierno Autónomo, encabezado por el periodista de Esquerra Republicana Jaume Miravittles⁷⁰. Sin embargo, el gobierno Vasco tuvo un marco temporal mucho más restringido. También creó su propio Servicio de Propaganda, pero tras la caída de Bilbao el 14 de julio de 1937 en manos del ejército nacional, se vio obligado a trasladarse a Barcelona⁷¹.

⁶⁹ Toda esta compleja estructura gubernamental la hemos extraído de la obra de Alejandro Pizarroso Quintero *Propaganda en guerra*.

⁷⁰ PIZARROSO QUINTERO, A, "*Propaganda en ...*", pág. 20.

⁷¹ PIZARROSO QUINTERO, A, "*Propaganda en ...*", pág. 20.

- El lenguaje artístico y sus principales representantes

Los primeros años del siglo XX se pueden definir como “pluriestilísticos”⁷². Nos referimos a la celeridad, incluso, brusquedad, con la que una tendencia artística desplaza a otra en un breve espacio de tiempo en el complejísimo y cambiante mundo del arte. El convulso ambiente y una ambiciosa demanda por parte de la sociedad cristalizaron en la búsqueda de nuevos lenguajes artísticos. En consecuencia, las diferentes tendencias artísticas existentes resultaron ser una prueba más en la que siempre ha oscilado la historia del arte. El problema ahora radicaba en la brevedad de tiempo entre el ocaso de una y el nacimiento de otra. El arte debía tener su propia finalidad. Ya no valía aquello de la simple cualidad estética, sino que toda obra de arte requería un estilo sencillo, directo y de fácil comprensión. El arte dejó de ser un producto merecedor de toda admiración para convertirse en la mayor “arma” bélica.

Desde el principio, la producción cartelística del bando republicano, aparte de ser muy superior a la del otro bando, descartó la utilización de las diversas corrientes artísticas no figurativas. La mayoría de los autores abrazaron el realismo, que al principio era más geométrico y luego prefirieron técnicas como el fotorrealismo o la caricatura, pero siempre dentro de la tendencia realista por su capacidad para ser bien entendido por aquellos a quienes iban dirigidas, el pueblo.

Los principales representantes del cartel así lo corroboran. Aunque hubo más artistas, aquí tan solo describiremos las trayectorias artísticas de las primeras figuras en el mundo del cartel político:

- Josep Renau⁷³. Inició su carrera durante la época de la dictadura de Miguel Primo de Rivera, ganando las convocatorias de los concursos artísticos más relevantes del momento. Esto le abrió la puerta a que por primera vez se expusieran sus carteles en el Círculo de Bellas Artes de Madrid.

Al poco de haber dado comienzo la guerra, cuando él estaba dando clases de Bellas Artes en la Universidad de Valencia, fue requerido para ocupar el cargo de Director General de Bellas Artes. Desde este puesto se encargó el traslado de las obras de arte del Museo del Prado a Valencia para salvarlas de los bombardeos nacionales y también

⁷² Véase la obra JULIAN GONZALEZ, I., *El cartel republicano en la guerra civil española*, Madrid, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1993, pág. 130.

⁷³ EGUIZABAL, R, “*El cartel en ...*”, págs. 313 y 314.

organizó la construcción del pabellón español para la Exposición Internacional de Artes y Técnicas de París en 1937, en la cual *Guernica* de Picasso, símbolo de la barbarie que estaba sufriendo el pueblo español, centró la atención de todo aquel que la visitaba. Ocupó este puesto desde 1936 hasta el final de la contienda, en abril de 1939.

Al finalizar la guerra tuvo que marchar al exilio, primero a México y después a la República Federal Alemana, por sus simpatías y militancia con el gobierno de la Segunda República.

- Carles Fontseré⁷⁴. En sus primeros trabajos como dibujante simpatizó y colaboró para la causa carlista. Pero, inmediatamente antes de la guerra, impulsó la creación del Sindicato de Dibujantes Profesionales (SDP), donde se afiliaron dibujantes de cualquier ideología política en contra de las pésimas condiciones de aquellos empresarios que los contrataban. Destacado cartelista anarco – sindicalista durante la guerra, trabajó para revistas *Treball* y *Papitu*, donde mostró su querencia por el estilo soviético, cuyas imágenes eran más poderosas que la brevedad de sus textos. Tras la guerra, tuvo que exiliarse por haber colaborado en contra del bando victorioso. Regresó a España en 1973 con motivo de la publicación de sus memorias⁷⁵.
- Josep Bardasano⁷⁶. Artista madrileño, quien consiguió una beca para estudiar el arte de los otros países europeos. Cuando regresó a España, la guerra había dado comienzo y realizó numerosos dibujos y carteles en defensa de los derechos del gobierno de la República. A causa de su significación republicana, tuvo que abandonar España para residir en México.

Ahora proporcionaremos visibilidad a la única mujer artista del bando:

- Paquita Rubio, más conocida como Juana Francisca⁷⁷. No era una artista al uso. Es decir, no tenía una trayectoria artística anterior, plagada de éxitos y de reconocimiento. Tanto ella como su esposo, el artista Bardasano, decidieron *poner su arte al servicio de una causa que les parecía justa*⁷⁸. Primero, Juana Francisca se alistó en las Juventudes

⁷⁴ EGUIZABAL, R, “*Propaganda en ...*”, pág. 290.

⁷⁵ Se recomienda encarecidamente la lectura de la entrevista concedida por los cartelistas Renau y Fontseré con motivo de la Exposición de Carteles sobre la Guerra Civil en Madrid, que ha presentado el Centre d’Estudis d’Historia Contemporània.

⁷⁶ EGUIZABAL, R, “*El cartel en ...*”, pág. 278.

⁷⁷ EGUIZABAL, R, “*El cartel en ...*”, pág. 183.

⁷⁸ Extracto de la entrevista que le hizo el diario *El País* el 13 de enero de 2004, con motivo de una exposición retrospectiva de su obra en el Círculo de Bellas Artes de Madrid.

Socialistas Unificadas (JSU) y, poco tiempo después, dirigió las actividades del grupo “La Gallofa”, para la que realizó sus carteles, donde se mostraba un tipo de mujer fuerte y luchadora, que enlazaba perfectamente con el prototipo iconográfico de la República. Tras acabar la guerra, tuvo que exiliarse en México, donde continuaría con su labor de ilustradora.

- La representación femenina en los carteles

En la zona controlada por el gobierno de la República, la Guerra Civil resultó ser un elemento más de ruptura con respecto a los avances sociales conseguidos por las mujeres durante los años del mandato republicano. Tanto hombres como mujeres se enrolaron en la lucha por sus ideales. Los roles de género experimentaron una transformación. Los compañeros no las veían como madres, esposas o amas de casa, sino simplemente como compañeras con las que compartían los mismos objetivos.

a) la mujer en el frente

Tras el triunfo de la sublevación, en los primeros días de la revolución, muchas mujeres dejaron sus labores domésticas para combatir en el frente de batalla ante la repentina agresión fascista que estaban sufriendo. Su conciencia política y social las animó, igual que a los hombres, a combatir por sus ideales, motivadas por la defensa de sus recién adquiridos derechos. Además, deseaban desempeñar un papel totalmente nuevo, con el que buscaban romper con la tradicional división de género. Bien es cierto que fueron pocas las mujeres que tomaron la valiente decisión de alistarse y que a ninguna se les prohibió su participación, ya que toda fuerza humana era bienvenida. Algunas decidieron que su sitio estaba en la lucha armada junto con sus compañeros varones⁷⁹, mientras que otras optaron por los puestos directivos de los diversos frentes del territorio español. Por lo tanto, como afirmó la investigadora Mary Nash *la guerra contra el fascismo y la dinámica revolucionaria generada crearon un contexto vital para un cambio a favor de las mujeres republicanas*⁸⁰.

⁷⁹ Testimonio de la anarquista Conchita Pérez Collado *El grupo que fuimos a la guerra, íbamos como un solo hombre. No íbamos como soldados, porque no nos considerábamos soldados, sino como un grupo. Y créeme, nosotros éramos diez, ya que considerábamos que éramos diez de los nuestros, nueve hombres y una mujer.*

⁸⁰ NASH, M., “*Rojas: las mujeres republicanas ...*”, pág. 92.

Desde el primer instante, los organismos oficiales encargados de la propaganda, utilizaron la figura de la mujer en las imágenes de guerra, aunque no existía una política oficial de reclutamiento, sino que se alistaron de manera espontánea y voluntaria. Por lo que, la figura de la mujer adquirió una nueva dimensión social, desconocida hasta la fecha. El verano de 1936, podemos denominarlo como el verano de la “*heroína de la Patria*”⁸¹, caracterizadas por ser los símbolos del valor y de la resistencia popular. Por lo que, en estos primeros meses, las mujeres quedaran retratadas en el imaginario colectivo de la guerra y la revolución.

Esta nueva representación de la mujer es uno de los rasgos más característicos de la iconografía de nuestra guerra: muchachas jóvenes y atractivas, ataviadas con el tradicional mono azul, el cual acentúa su fisonomía corporal femenina como la cadera y el pecho. Con sus fusiles al hombro eran la viva imagen de la decisión y la valentía. Desprendían la imagen de una mujer fuerte y activa en el esfuerzo bélico. Eran catalogadas como la perfecta representación de la sexualidad. Se acentuaba la idea de que las mujeres podían protagonizar un papel decisivo en la lucha antifascista.

Como ejemplo, los cientos de carteles publicados desde cualquier partido, sindicato o organización de izquierdas. La única diferencia recae en que en el cartel número 1 muestra a la mujer miliciana con una clara actitud de persuasión, no luchando, pues apunta con su dedo índice mientras que empuña su fusil con la otra mano. Sin embargo, el cartel número 2 aparece una mujer en actitud de lucha junto con sus compañeros varones, disparando contra el enemigo, a la vez que grita “¡No pasarán!”.

⁸¹ NASH, M, “*Rojas: las mujeres republicanas...*”, pág. 165. Anteriormente, el papel de la miliciana ya había sido considerado por esta misma autora en “La Miliciana: otra opción de combatividad femenina antifascista” en *Las mujeres y la Guerra Civil Española*, págs. 97 – 108.



Fig. 1-. *Les miliciens us necessiten!* 1936. C. Arteché.



Fig. 2-. *¡No Pasarán!* 1936.

Otro de los recursos del bando republicano fue la utilización iconográfica de la mujer como modelo a seguir. Esto lo vemos en la figura 3, donde esta pasa a un primer plano

y se la muestra como una mujer nueva y renovada, al mismo tiempo que una mujer libre y revolucionaria que lucha por sus ideales. Curiosamente, esta tipología nos puede recordar el arrojo, la valentía y la decisión de la obra pictórica de Delacroix *La libertad guiando al pueblo*.



Fig. 3-. *Por las milicias*. 1936. Obiols.

El símbolo de lucha y resistencia que estas aguerridas mujeres representaban, pronto experimentó una profunda transformación. La sociedad española no entendió el nuevo modelo de mujer, ni tampoco los valores que encarnaban. La actividad propagandística se reorientó con el objetivo de que las mujeres abandonasen la primera línea de combate para desarrollar las labores en la retaguardia. Transcurrido el primer verano de guerra, todos los partidos políticos de izquierdas, junto con sus sindicatos y sus organizaciones femeninas, se pusieron de acuerdo en que harían todo lo que fuera necesario para que las mujeres abandonasen el frente y ocuparan la retaguardia. Entre los meses de septiembre y octubre, el gobierno de Francisco Largo Caballero ordenó que ninguna mujer tendría cabida en el ejército republicano y solo consideró aptos para el reclutamiento a los varones de edades comprendidas entre los 20 y los 45 años⁸². Con esta medida no se consiguió disuadirlas a todas las mujeres del frente, ya que *no todas*

⁸² CENARRO LAGUNAS, A, "Movilización femenina para la guerra total (1936 - 1939). Un ejercicio comparativo" en *historia y política*, 2006, pág. 164.

*los abandonaron inmediatamente, pero a comienzos de 1937 su número había descendido drásticamente*⁸³.

b) La mujer en la retaguardia

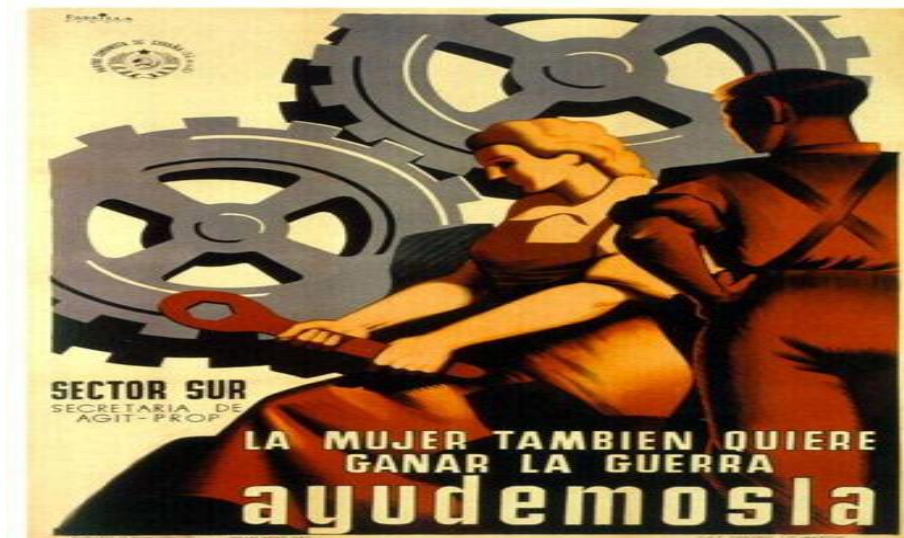
Tras la firma del decreto del gobierno, comenzaron a aparecer los viejos fantasmas sobre la tradicional división de las tareas. Mientras que los hombres combatían, las mujeres quedaban, otra vez, circunscritas al desarrollo de actividades que nada tenían que ver con lo militar. Desempeñarían una actividad secundaria. No serían más que el simple apoyo de sus compañeros varones, quienes sí continuarían con su labor en el frente. La actividad propagandística, incluso la propulsada por las organizaciones femeninas, abogaba por el abandono de la lucha armada de las mujeres y, en su lugar, estas debían dedicarse a las labores típicas de su sexo. La mayoría pasaron a la realización de las actividades consideradas propiamente femeninas, como las tareas del hogar o el avituallamiento de ropa. Pero eso sí, sin dejar de protestar por la falta de igualdad con que se las estaba tratando. La prensa, en general, y la femenina, en particular, contribuyó a que el lema “Mujeres al trabajo” influyese en el sector femenino de la población, favoreciendo el incremento del reclutamiento de los hombres⁸⁴. Se consideró la mano de obra femenina como un factor fundamental para la victoria final. Fue el momento idóneo para que la población femenina comenzase a reclamar su lugar en el mundo laboral, ocupando los puestos vacantes que habían dejado los hombres con su marcha al frente.

Paulatinamente, la imagen de la mujer comenzó a desaparecer de los carteles. Este modelo iconográfico, muy diferente a la representación de la miliciana, encerraba los aspectos de una magnífica aptitud y una predisposición irreprochable para con el trabajo. Eran valores positivos, bien entendidos y aceptados por el resto de la sociedad española. Ejemplo de ello son los cientos de carteles que llenaron las paredes. En los primeros, se quería reflejar una actitud paternalista, de protección. Como refleja la figura 4, nos muestra la actitud sumisa de la mujer, puesto que el varón supervisa atentamente su trabajo, mientras que el texto ayuda a reforzar el sentido de la imagen. Sea como fuere, en cualquier tarea que desempeñe, lo cierto es que la mujer se presenta

⁸³ NASH, M, “*Rojas: las mujeres republicanas ...*”, pág. 166.

⁸⁴ NASH, M, “*Rojas: las mujeres republicanas ...*”, pág. 180.

como un ser asexuado, que oculta sus formas, su anatomía, bajo un atuendo masculino, ancho y sin forma alguna. El pelo, que a lo largo de toda la historia de la humanidad siempre ha sido símbolo de belleza y elegancia, aquí se presenta corto o recogido, un detalle que nos evoca la pintura en que se buscaba retratar la actividad diaria de las clases bajas de la sociedad. Podemos rastrear las obras del pintor barroco francés Louis le Nain⁸⁵, redescubierto durante la etapa en la que ya se prefería una pintura realista, lo que encaja perfectamente con los carteles republicanos, sobre quien pudieron ejercer cierta influencia. Pero, no debemos olvidar, el impacto que tuvo esta pintura en la obra de Jean – Francois Millet⁸⁶. En todos ellos, podemos apreciar como en el fondo, en un segundo plano y con un papel secundario, aparecen la imagen de soldados en actitud de lucha o ciertas partes de las fábricas donde van a trabajar las mujeres.



⁸⁵ *La Carreta*, 1641.

⁸⁶ Especialmente en el *Angelus*, 1857 – 1859.

Fig. 4- *La mujer también quiere ganar la guerra. Ayudémosla.* 1936.

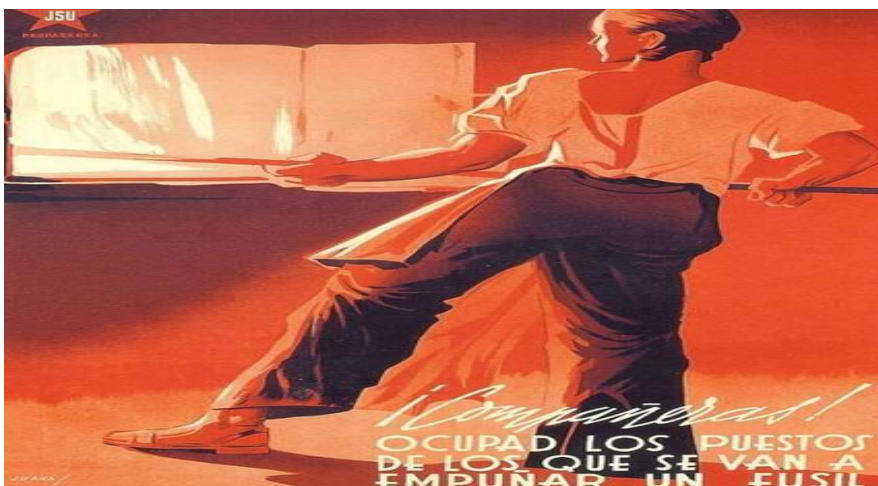


Fig. 5- *¡Compañeras! Ocupad los puestos de los que se van a empuñar un fusil.* 1937. Juana Francisca.



Fig. 6- *Tu, al front. Yo, al treball.* 1938.

Al poco tiempo, los carteles que animaban al trabajo femenino en la retaguardia sufrieron su particular transformación. Esta iconografía mostraba una mujer en cuyo su físico todavía no se percibía las formas típicamente femeninas, sino que mantenía aún características del cuerpo del hombre. La mujer también se caracterizó no solo por ser la sustituta del hombre, sino por asumir las tareas sanitarias⁸⁷. El prototipo de belleza, nada tiene que ver con el estereotipo que se promulgaba de la mujer trabajadora. Ahora la mujer tiene un aspecto bello, joven, delicado y dulce.

⁸⁷ Véase el artículo LLONA GONZALEZ, M., "From Militia Woman to *Emakume*: Myths Regarding Femininity during Civil War in the Basque Country" en MORCILLO GOMEZ, A., (ed.) *Memory and Cultural History of the Spanish Civil War. Realms of Oblivion*, Boston, Leiden, 2014.



Fig. 7-. ¡AYUDAD! A la cruz roja española en su lago humanitaria. 1937.

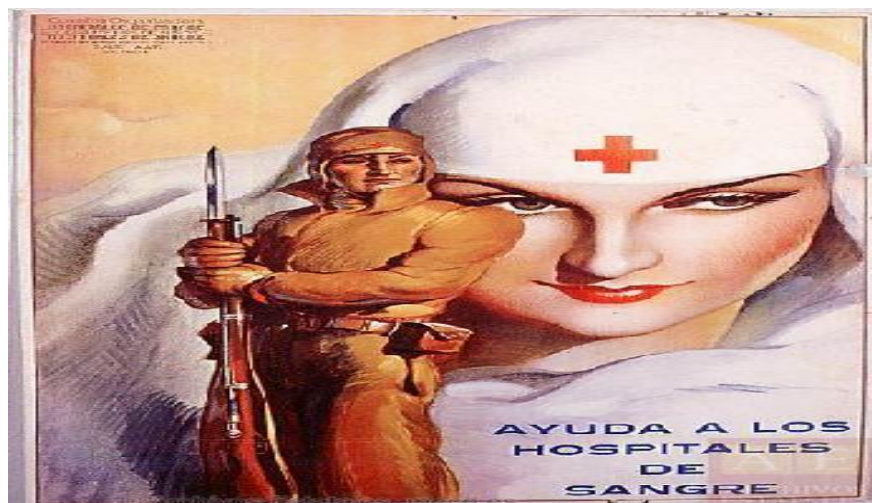


Fig. 8-. Ayuda a los hospitales de sangre. 1937.



Fig. 9-. *Cosell de Sanitat de Guerra*. 1937. E. Vicente.



Fig. 10-. *Els caiguts et necessiten!* 1938. E. Vicente.

La nueva representación iconográfica, nos habla de una mujer completamente femenina. Refuerza su feminidad con el color rojo de sus labios y con la estilización de su cuerpo, lo que contribuye a la intensidad del color blanco de su uniforme. Además, en cada una de las siguientes representaciones, observaremos como el bando republicano evoca pequeños matices. La figura número 7, la mujer quiere representar una virgen, la cual tiende su mano como símbolo de ayuda y colaboración con los soldados abatidos en el frente de batalla. En contraposición, las figuras 8 y 9 muestran a la mujer como un ángel de la guarda que protege a los soldados, no solo les ofrece su ayuda cuando están heridos, sino antes. Por último, la figura 10 aparece la mujer como representación de la salvación. Esta es una antítesis entre la vida y la muerte, la protección y el dolor.

c) La mujer como víctima del fascismo

La imagen de la mujer también resultó ser un potente reclamo propagandístico contrario al dramatismo de la guerra⁸⁸. Estos carteles lanzaron un mensaje desgarrador ante la crueldad de las tropelías fascistas y sus acciones. No obstante, estos impulsaron un sentimiento contradictorio entre el odio y la solidaridad.

La figura número 11, publicada en 1938, representa la imagen de una mujer de aspecto frágil, etéreo y delicado, que su delgada figura ya se ha convertido en el

⁸⁸ GRIMAU, C, "El cartel ...", pág. 206.

objetivo principal de los ataques fascistas. Además, bastante simbólico es el hecho de que solo aparezca ataviada con un diminuto camisón blanco, que ayuda a reforzar la idea de debilidad y de indefensión. En un primer momento, la túnica blanca nos debería retrotraer hasta la iconografía de la II República, que a su vez nos puede conducir hasta la representación del paño de pureza de Cristo crucificado.



Fig. 11.- *Camaradas de la Retaguardia: más refugios y evitaremos nuevas víctimas.* 1938.

Siguiendo esta misma línea, nos encontramos otra tipología cartelística, donde la mujer sigue siendo la víctima, pero de manera indirecta. Porque aunque esta lanza un estridente alarido, símbolo de su dolor; la verdadera víctima del bombardeo es su bebé, al que porta entre sus brazos y muestra al espectador para que este contemple el motivo de su sufrimiento. Esto lo podemos observar en la figura número 12. Si nos detenemos por un instante en el lenguaje artístico elegido, el autor ha optado por una corriente mucho más caricaturista, lo cual contribuye a que dentro de la preferencia por la corriente naturalista del bando, en cierto momento se usará la caricatura como forma más expresionista para profundizar todavía más en los sentimientos. La escasa paleta de color también contribuye favorablemente a la expresividad de la imagen, subrayando el mensaje de sufrimiento e indignación. Con estas mismas características, podemos mencionar otro cartel, la figura número 13 que se diferencia de los anteriores en que en él queda reflejado quien es el causante de la agresión. Aunque el enemigo solo se muestre parcialmente, con garras peludas de animal y con unas largas uñas, el espectador comprende perfectamente a quién se quiere representar, puesto que en el

dorso de la mano lleva inscritas el yugo y las flechas, símbolo adoptado por Falange española. En este caso, la diferencia también radica en la representación de la figura femenina, que muestra una actitud digna, serena y combativa, ofrece resistencia al ataque del enemigo. Representada por llevar el pecho al descubierto y por alzar el puño en alto mientras con la otra mano sujeta a su hijo. Nuestra mente nos lleva directamente a otras imágenes que han plasmado a una mujer del pueblo y revolucionaria, como la figura central de la obra pictórica de Delacroix *La libertad guiando al pueblo*.



Fig. 12-. *¡Criminales!* 1938.



Fig. 13-. *¡Mujer, Defiende a Tu Hijo!* 1939.



Fig. 14-. -. Diada de Madrid. Ajudem – lo. 1937.



Fig. 15-. ¿Consentirás tu esto? 1938. Cerviñón

Bastante representativos son los carteles números 14 y 15. La mujer no aparece representada en imágenes en las que se dignifique la muerte y la destrucción, sino que en busca de un lugar seguro que ofrezca la suficiente protección para sus familias. De hecho, se las representa con un bebé en brazos, mientras que varios aviones sobrevuelan el cielo, arrojando sus bombas. Especialmente significativa, es la imagen numero 15,

puesto que nos recuerda que muchas mujeres, no madres biológicas, sino las abuelas, se tuvieron que hacer cargo de los pequeños. Además, la representación con el dedo índice apuntando al espectador junto con el texto *¿CONSENTIRÁS TÚ ESTO?* Nos hacen partícipes de la situación, a la vez que implica al espectador en la evacuación de las ciudades.

d) La mujer como trasmisora de enfermedades

Una vez más, la imagen de la mujer fue utilizada como reclamo propagandístico en una tipología cartelística que luchaba por la prevención de las enfermedades venéreas, las cuales podían poner en riesgo la salud de la población. Por tanto, existía una preocupación sanitaria central durante el gobierno de la República. Nos encontramos con dos maneras diferentes de afrontar el problema: por un lado, carteles informativos sobre los problemas y sus consecuencias, cuyo emisor eran los organismos oficiales; mientras que, por el otro, tenemos carteles de las asociaciones femeninas, cuyo objetivo era rehabilitar a las mujeres que ya habían caído.

Su finalidad fue la de advertir a la población de los peligros de la prostitución y de sus lógicas consecuencias, las enfermedades venéreas.

La primera característica que llama poderosamente nuestra atención es la interrelación entre el cuerpo femenino y el pecado. Por tanto, la mujer y su cuerpo eran la encarnación y la representación del mal. En los carteles consultados, figuras 16, 17, 18 y 19, esta siempre aparece acompañada por un hombre, perteneciente al ejército republicano. Una posible explicación vendría a decir que la mujer es la causa de la desgracia del soldado. Es decir, se entendió que en los primeros meses, a raíz del llamamiento para la lucha contra el fascismo, cuando las mujeres se convirtieron en milicianas, las prostitutas, que no iban a ser menos, combatieron en defensa de sus libertades y derechos. Además, el cuerpo femenino tiene una doble iconografía: o, bien, desnudo, lo más habitual, donde es posible observar la anatomía femenina, rodeado por una serpiente, como la clásica representación del mal, como la figura 19, o en la que la parte de su cuerpo que entra en contacto con el soldado, su antebrazo, se vuelve una imagen cadavérica, como sucede en la figura 17.



Fig. 16-. *Tan peligrosas como las balas enemigas*. 1937.



Fig. 17-. *Las enfermedades venéreas*. 1936.



Fig. 18-. *Guard't dels mals veneri.* 1937.



Fig. 19-. *Una baja por mal venéreo es una deserción.* 1937.

En otras ocasiones, la figura de la mujer va a aparecer sola, como principal reclamo del cartel, como el caso de la figura 20. O sea, la mujer como reclamo preventivo. Esta tipología no va dirigido exclusivamente a los soldados del frente de batalla, sino que se dirige a todos los sectores de la población, en especial a las mujeres en la retaguardia. Iconográficamente hablando, tan solo aparece la imagen de una mujer, de aspecto varonil, rudo, apoyada en una farola, fumando un cigarrillo. Pero, tan importante como

el aspecto visual del cartel es el fondo oscuro del mismo, que obliga a la mirada a que se centre en la imagen. Solo destacan las letras blancas y grandes del texto.

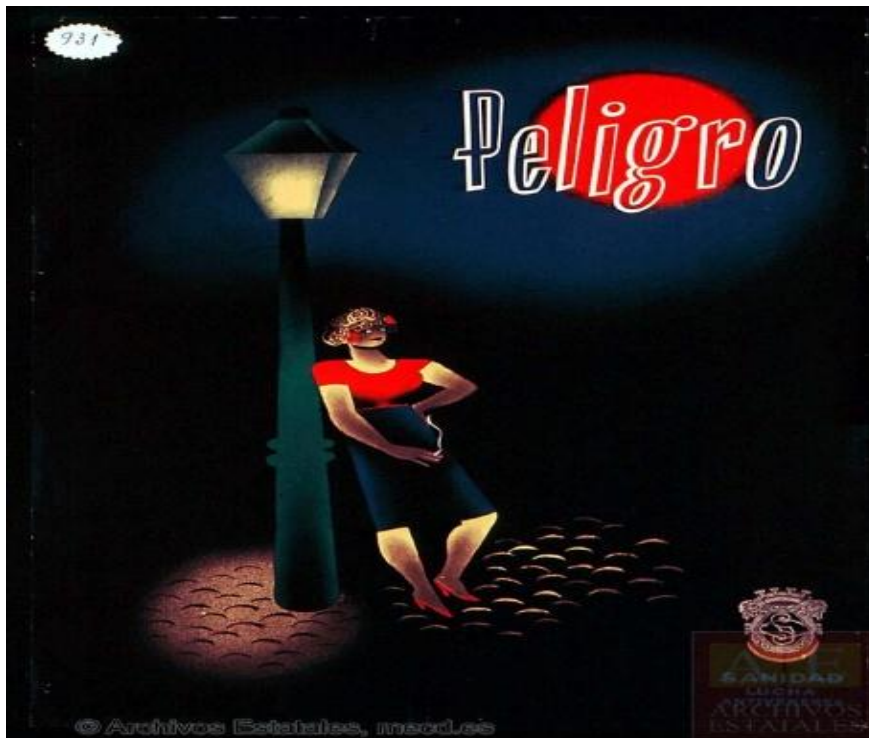


Fig. 20-. PELIGRO. 1939.

En el lado opuesto, nos encontramos con una tipología en la que la mujer no va a ser designada como la causante de este tipo de enfermedades, sino que van a ser consideradas como víctimas de una sociedad eminentemente patriarcal. Estos carteles tienen una clara función social al aludir a la rehabilitación de las prostitutas.

El cartel número 21 rompe con el tradicional y estereotipado modelo de mujer. Este refleja perfectamente el contraste existente entre la belleza del cuerpo femenino desnudo, la delicadeza de la piel, y la tosquedad y fortaleza de las cadenas. El claroscuro contribuye a ello. Estas nos conducen hacia la liberación de la mujer. Lo que provocó una nueva concepción de la sexualidad, en el que la mujer sea capaz de decidir por sí misma. Por tanto, un nuevo modelo de mujer.



Fig. 21-. *¡Mujer ...! tu felicidad conyugal esta en tus manos.* 1936. Monleón.

4.2 La organización oficial de la propaganda en el Bando Nacional

Cuando el bando insurgente se levantó en armas contra el gobierno legítimo y logró consolidarse se dio cuenta de que disponía de un escaso número de medios, puesto que la gran mayoría del poderío industrial continuaba en la zona contraria.

Inicialmente, el bando se compuso de fuerzas políticas y sociales de muy diversa índole: católicos, carlistas, falangistas, conservadores del grupo derechista de la CEDA, etc. Todos ellos estaban amparados por buena parte de la iglesia católica, sobre todo por sus altas jerarquías, por gran parte del ejército y apoyados por las fuerzas económicas tradicionales, como los terratenientes y las grandes sumas de dinero del país. Rápidamente, las diferentes facciones se dieron cuenta de que no podía dividirse el esfuerzo propagandístico, sino que debería ser un único ente para poder demostrar su fortaleza. Unificaron toda su información y propaganda, basando su modelo en el de la Italia fascista o la Alemania hitleriana, aunque, eso sí, sin el carisma de sus líderes y con un tono misógino, retrogrado y clerical.

A los pocos días de haber comenzado la guerra, el 5 de agosto de 1936 crearon el Gabinete de Prensa de la Junta de Defensa Nacional, dirigida por Juan Pujol, la cual el día 24 del mismo mes cambió su nomenclatura para ser conocida como Oficina de

Prensa y Propaganda. El 1 de octubre, sus funciones fueron asumidas por la nueva Comisión de Cultura y Enseñanza de la Junta Técnica del Estado⁸⁹.

Avanzada la guerra, el 14 de enero de 1937 nació la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda, dependiente de la Secretaria General del Estado, cuya tarea principal fue el control de las diversas publicaciones. Esta pasó a depender del Ministerio de la Gobernación (actual Ministerio del Interior), encabezado por el cuñado de Franco, Serrano Suñer, con sede todavía en Burgos. Dicho Servicio se ocupó de tres modalidades divulgativas: la oral, la escrita, y la expresión gráfica, que se desarrolló con la ayuda del Departamento de Plástica⁹⁰. Esta entidad pronto cambió su denominación por la de Departamento de Ceremonial y Plástica, que relacionó una nueva tipología artística con el nacimiento y florecimiento del nuevo Estado. Dirigido por Juan Cabanas⁹¹, contó con la participación de Manuel Contreras, José Romero Escassi, José Caballero y Pedro Pruna⁹². Se hizo cargo de dos actividades esenciales. Por un lado, la publicación y difusión de toda la propaganda que producía el Servicio Nacional y, por el otro, la difusión y el montaje de las diversas exposiciones afines, así como de la preparación de cualquier acto público o privado realizado por esta delegación. Por tanto, la prioridad del Departamento de Plástica era básicamente propagandística y además de estética. Su propósito era *la proyección y el montaje de toda la parafernalia escenográfica que suponían los actos ceremoniales y las concentraciones de masas*⁹³. Así, lo afirma el documento “Notas para la organización de la Sección de Arquitectura del Departamento de Plástica” con fecha del 11 de agosto del primer año de la victoria.

El final de la guerra marcó el destino del Departamento de Plástica. Este servicio pasó a ser una simple sección más dentro de la Delegación Nacional de Propaganda.

⁸⁹Para esta primera organización propagandística véase la obra monográfica PIZARROSO QUINTERO, A, “*Propaganda en ...*”, pág. 26.

⁹⁰ VAZQUEZ ASTORGA, M., “Celebraciones de masas con significado político: los ceremoniales proyectados por el Departamento de Plástica en los años de la guerra civil” en *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 2004, pp. 197 – 226.

⁹¹ Pintor, dibujante y cartelista pertenecía al grupo de ilustradores de la revista falangista *Vértice* (1937 – 1946).

⁹² También caben sumar nombres como los de Antonio Tovar, Juan Antonio Morales, Domingo Viladomat, Rosales, Manuel Augusto García Viñolas, Rafael Gil y los arquitectos Luis Feduchi, Luis Felipe Vivanco y José Borobio Ojeda, natural de Zaragoza. De tal modo, lo constatan unas fotografías, conservadas en la Biblioteca Nacional de Madrid, tomadas en Burgos en noviembre de 1938.

⁹³ VAZQUEZ ASTORGA, M, “*Celebraciones de masas con significado ...*”, pág. 204.

- El lenguaje artístico y sus principales representantes

Como ya hemos dicho anteriormente, cuando las paredes de las ciudades bajo control republicano se llenaban de carteles que pedían la unidad ante la repentina agresión fascista y la organización de la defensa del gobierno constitucional, en los territorios controlados por las tropas nacionales imperaba el silencio artístico y propagandístico. El cartel no tuvo la misma importancia para ambos bandos. Según Carulla, la producción cartelística no se generalizó hasta que se los partidos de derechas se encontraron unificados bajo un único mando en febrero de 1937, quedando Dionisio Ridruejo encargado de formar la primera Delegación de Prensa y Propaganda⁹⁴.

El cartel nacional, sin lugar a dudas, no puede definirse según su unidad temática ni tampoco programática, sino que fue el resultado de una mezcla de varios elementos: en primer lugar, los que tenían sus similitudes con otros regímenes fascistas europeos; seguidamente, los que aludían a la recuperación del pasado glorioso español, atención especial mereció la época de la monarquía de los Reyes Católicos y el Imperio de Carlos V; y, en tercer y último lugar, la oratoria militar y castrense⁹⁵. Al contrario, estos pocos carteles sí que mantuvieron una unidad estilística⁹⁶.

En el terreno artístico se diferencia una doble vía. Al principio, en los primeros, se decantaron por algo similar al “constructivismo ruso”, ya que compartía elementos con el arte nazi alemán y el de la Italia fascista. Mientras que la otra gran vertiente es más realista o naturalista, impregnada por un halo de religiosidad⁹⁷, la que terminará primando en el arte tras la guerra. Finalmente, apostaron por la misma vertiente artística que sus oponentes: el realismo, aunque de carácter más dibujístico y pictórico que el realizado por sus enemigos y olvidándose completamente del arte degenerado con el que los nazis se referían a las vanguardias artísticas⁹⁸. Durante el lento desarrollo de la guerra, el bando nacional multiplicó su producción de carteles en tanto en cuanto iban liberando zonas de las garras del ejército popular⁹⁹. Estos carteles imprimieron un

⁹⁴ FLORES, R., “*Género en los carteles del bando ...*” pág.210.

⁹⁵ GRIMAU, C., “*El cartel republicano ...*”, Madrid, Cátedra, 1999, pág. 229.

⁹⁶ EGUIZABAL, R., “*El cartel en ...*”, pág. 194.

⁹⁷ FLORES, R., “*Género en los carteles del bando ...*”, pág. 211.

⁹⁸ CLARK, T., “*Arte y Propaganda ...*”, pág. 64.

⁹⁹ Los únicos carteles que permanecieron inalterables a lo largo de toda la guerra, y la posterior dictadura, fueron aquellos en los que aparecía retratado el propio Franco. Su imagen, siempre es la misma: rostro y postura corporal hierática, mientras que su mirada se puede definir como lacónica.

carácter *doctrinario, revanchista y represivo*¹⁰⁰ en aquellas áreas. La constante supervisión sobre la actividad propagandística, hizo que esta estuviera sometida bajo su férreo control. Su exceso de celo determinó todo, desde las líneas temáticas hasta los modelos iconográficos a seguir. Además, empobreció el terreno artístico, ya que todo el mundo debía adaptarse a sus estrictas órdenes, si quería ser considerado un verdadero artista. Por lo que, podemos hablar de un rígido control estatal.

Su limitada producción nos deja con pocos nombres propios destacados. En el bando, sin lugar a ninguna duda, el artista más relevante fue Carlos Sáenz de Tejada (1897 – 1958), quien practicó un cartelismo más propio de un dibujante que de un pintor. Tras adquirir su formación clásica y tradicional en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, comenzó a trabajar para revistas de la época, como *Revista de Occidente*, *La Ilustración Francesa*, etc. Aunque era simpatizante de la causa carlista antes de la guerra. Esta le sorprendió en territorio controlado por los nacionales y quizá esto condicionó su carrera artística. Su estilo quedó marcado por los personajes heroico – simbólicos en acción bélica¹⁰¹. Pronto alcanzaría su protagonismo, en el preciso momento en que el general Jordana vio unos dibujos suyos. Lo que inmediatamente le situó en el servicio de Prensa y Propaganda del bando nacional, convirtiéndose en el máximo representante de la Cruzada, gracias a sus carteles y colaboraciones en la revista *Vértice*. Tras la guerra, continuó con su obra gráfica, ilustrando publicaciones para el régimen, pero también en su vertiente más comercial¹⁰². Conocido como el “ilustrador oficial del bando” no tuvo parangón ni tampoco comparación alguna. Solo cuando la ciudad de Barcelona cayó bajo dominio nacional, muchos artistas que antes habían colaborado con el ejército republicano cambiaron de bando y colaborarían con el bando franquista para ganar la guerra con la publicación de sus carteles. Uno de estos fue José Morell.

- La representación femenina en los carteles

a) La mujer como esposa y madre

En todas aquellas ciudades controladas por las tropas nacionales, la mujer no era más que un simple complemento del varón. La subordinación de la mujer era total, si estaba

¹⁰⁰ GRIMAU, C., “*El cartel republicano ...*” pág. 230.

¹⁰¹ FLORES, R., “*Género en los carteles del bando ...*”, pág. 211.

¹⁰² EGUIZABAL, R., “*El cartel en ...*”, págs. 194 y 318.

casada debería obediencia y fidelidad a su marido, pero si no lo estaba, y era menor de edad, obedecería a su padre, o sino a la figura masculina que representará su tutoría legal¹⁰³. Por lo que, la mujer estaba destinada a la realización de las tareas en la retaguardia, donde se permitía su contribución a la causa.

Consecuentemente, los carteles del bando proporcionarán la imagen de la mujer estrechamente vinculada con los valores tradicionales. Casi todas las veces, se la representará en una de sus pocas funciones: la maternidad. Sin embargo, rara vez aparecerá sola. Siempre estará acompañada por sus hijos y, en menor medida, por su marido. Por lo que abundarán las referencias al orden natural, lo que explicaría la insistencia en la aparición del *paterfamilia*¹⁰⁴. El hombre sigue el esquema del monje – guerrero¹⁰⁵. Lo podríamos ejemplificar con este cartel número 22.



Fig. 22-. *En nuestra justicia, esta tu fuerza*. 1939. Sáenz de Tejada.

Las figuras 23 y 24, son representaciones de su ideología, pero, de carácter amable en un ambiente tranquilo y relajado. La utilización de colores pastel favorecen ese ambiente. En el primer cartel, estos marcan el contraste con el símbolo del Auxilio Social del fondo; mientras que, en el cartel diseñado por Carlos Sáenz de Tejada. Solo

¹⁰³ NASH, M, “*Rojas: las mujeres republicanas ...*”, págs. 30 y 31.

¹⁰⁴ FLORES, R, “*Género en los carteles del bando ...*”, págs. 213 y ss.

¹⁰⁵ Di Febo, G, “*La Santa de la Raza*”: Teresa de Ávila: un culto barroco en la España franquista (1937 – 62)’ en *El Ciervo: revista mensual de pensamiento y cultura*, 1988, pág. 45.

el color rojo de las letras y el negro y rojo del símbolo de la organización, parecen destacar, querer salirse del cartel.

Iconográficamente ambos muestran a una mujer de valores tradicionales, que esta entrega y sacrifica para que su hijo consiga alcanzar la felicidad. Si hacemos una segunda lectura, la madre eleva al niño hacia el cielo, como si lo presentara ante los santos para que estuviera protegido, que fuera la persona sobre la que recayeran los nuevos valores de la España nacional. La expresión de felicidad de su rostro nos da idea de lo mucho que significa ser madres y estar al cuidado de sus hijos.



Fig. 23- *Amor de madre y calor social.* 1937. Arostegui.



Fig. 24- *Por la madre y el hijo. Por una España mejor.* 1938. Sáenz de Tejada.

Cabe destacar la maestría del cartel realizado por Carlos Sáenz de Tejada. En el fondo, en un segundo plano, casi de manera imperceptible, el artista decidió plasmar el esbozo, mediante una factura casi abocetada, un rostro femenino congestionado por el

sufrimiento experimentado, extremadamente delgado por el hambre y parcialmente cubierto. Junto a este, la parte superior de la cabecita de su hijo. Esta es el reflejo de la imagen de pobreza de aquellos que permanecen leales a la República. Lo que marca un contraste entre la felicidad, la abundancia y variada alimentación de que disponía el bando sublevado.

b) La mujer como víctima del comunismo

Si hemos visto el aspecto positivo de la mujer a través de su representación como esposa y madre abnegada, ahora veremos cómo está también tuvo su lado negativo en la representación. Característico de su actividad propagandística era situar la figura de la mujer como el elemento más débil de la cadena del bando, ya que se la suele representar a la mujer como la principal víctima de la guerra. Esta tipología ejemplifica perfectamente el estigma que tuvieron que soportar como las más probables víctimas del comunismo. Sin abandonar el estilo naturalista, se optó por un expresionismo en las figuras, que sin llegar a su completa indefinición, cumplen perfectamente con el requisito básico de la propaganda bélica: la identificación con la causa política que están defendiendo en ese bando.

Al contrario que lo observado en los carteles republicanos, los del bando nacional escogieron una personificación, que en ocasiones puede llegar a ser una cosificación de la maldad y crueldad del enemigo. En una primera lectura estos representan lo negativo, lo malo. Como veremos en la figura 25, tres figuras negras, a contraluz, disparan contra un grupo inofensivo y desprotegido de mujeres y niños. Sin embargo, en una segunda lectura, podemos interpretar la escena, tan habitual en el mundo del arte como la disputa entre el bien y el mal. Además, nuestra mente nos debe llevar hasta la obra de Goya de *Los fusilamientos del 3 de mayo* de 1813 - 14, ya que la composición de ambas es idéntica. Las figuras que empuñan el fusil en primer término, en completa penumbra, lo que ayuda a acentuar su monstruosidad y al fondo una completa demostración del patetismo humano y de la laxitud del cuerpo. En medio, un nube de polvo o humo que ayuda al espectador a situarse en la acción, entre el antes y el después del disparo. La brevedad del texto escrito ayuda a la interpretación de la imagen.



Fig. 25-. *El comunismo iguala a todos*. 1938.

En un segundo cartel muy representativo, como en la figura 26, podemos analizar iconográficamente la representación del mal en la figura de un monstruo. Este refuerza su fiereza, muestra su aspecto más embrutecido y robusto, por el arma al hombro y tocado por un sombrero. Esta figura, portadora de todo mal, ha raptado a una mujer, desmayada ante el horror de la situación. Clarísimo contraste se establece entre la deformidad de la anatomía del contrario con la ligereza y la delicadeza del cuerpo femenino. En el ángulo inferior izquierdo, aparecen representadas dos figuras que se convulsionan ante tal espanto. Una de ellas ya ha perdido completamente el sentido, yace en el suelo, boca abajo; mientras que la otra, la que podría ser una mujer, nos recuerda a otras imágenes que representan el dolor de alguien inocente, se retuerce, elevando sus brazos y soltando un sonoro alarido. Nos recuerda a una de las figuras femeninas del *Guernica*, 1937, de Pablo Picasso, el mayor logro de la pintura política moderna¹⁰⁶.

¹⁰⁶ CLARK, T, "Arte y propaganda ...", pág. 39.



Fig. 26-. *El comunismo destruye a la familia*. 1937.

4.4 Análisis comparativo de la representación iconográfica femenina en los carteles de la Guerra Civil española.

A la previa selección y descripción de los carteles de ambos bandos, le corresponde un exhaustivo y pormenorizado análisis de los elementos que predominan en la representación. A través de ellos, se establecerán las principales diferencias y similitudes entre los dos bandos contendientes.

Prestaremos detallada atención en los siguientes atributos¹⁰⁷:

- Aspecto físico y gesto

Empezaremos hablando detalladamente del aspecto físico y del gesto de las múltiples representaciones femeninas. Hay que destacar que aunque prevalecen las evidentes diferencias, existen también algunas similitudes.

En el caso del bando republicano, nos encontramos con que las mujeres tanto en el frente como en la retaguardia presentan un aspecto similar. Ser joven, delgada y fuerte son los rasgos básicos de estas tipologías. Esto puede ser explicado como consecuencia del trabajo desarrollado. Sin embargo, podemos encontrar similitudes en la

¹⁰⁷ DE ANDRES, S, "Hacia un planteamiento semiótico del estereotipo publicitario de género" *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 2006, pág. 260.

representación de ambos bandos. El ideal mujer republicana sanitaria comparte rasgos el estereotipo de la mujer como madre y esposa del bando nacional: un ser lleno de belleza física, dulzura y ternura. Otra de similitud la vemos en la mujer como víctima. Tanto en un bando como en el otro se va a dotar a la mujer, ya sean jóvenes o mayores, de ciertos rasgos cargados de melancolía, la cual evoca la tristeza, puesto que todas ellas son seres débiles a causa de la guerra y de sus consecuencias.

El gesto va a depender de la tipología que estemos analizando. Aquella mujer que desarrolla su labor en el frente y también aquella que trabaja se caracteriza por su gesto serio, áspero e incluso, agresivo. Su finalidad es mostrar la dureza y la fiereza del trabajo bien hecho. Como hemos visto anteriormente, la mujer sanitaria y la esposa y madre van a tener unas características comunes debido a su trato con otras personas. Aquí, una sonrisa o una pequeña muestra de alegría en su rostro pueden ser entendidas como la preocupación que conlleva una guerra y la pérdida de vidas humanas.

- Objetos que porta y actitud que mantiene

Para la asignación de objetos es muy importante tener en cuenta el papel que desempeña cada tipología de mujer, ya que dependiendo de sus acciones, portará unos objetos u otros. Si en el bando republicano, la miliciana va ataviada con el tradicional mono azul, su fusil al hombro y un cinturón de herramientas, único rasgo que comparte con la mujer trabajadora en la retaguardia, en el caso de la mujer del bando nacional, vamos a encontrar mujeres con vestidos femeninos, pero recatados, con los que dejará de lado el atuendo masculino.

En el bando republicano nos vamos a encontrar ante una mujer activa debido a las funciones que realiza. Todo lo contrario, sucede con la representación de la mujer en el bando nacional, donde esta adquiere principalmente un papel pasivo gracias al cuidado de su familia.

En ambos casos, en la representación de la mujer como víctima desempeñará el papel como simple observadora de la realidad. Por tanto, una actitud pasiva ante la coyuntura bélica. Sin embargo, es requisito imprescindible mencionar que las mujeres del bando leal muestran, mediante un gesto sutil, su huida ante la adversidad. Lo que no vemos en los carteles del bando nacional, en los que muestran su resignación ante la situación.

- Posición en el entorno que la rodea

Respecto a la posición que estas representan hay una gran diferencia entre el bando republicano y el nacional. Las del primero van a protagonizar un rol protagonista y central en el cartel. Por el contrario, las féminas del bando nacional van a tener un papel secundario, como meras acompañantes de la figura masculina. La excepción la encontramos, cuando la mujer aparece sola con sus hijos, donde sí que recibe todo el protagonismo que le corresponde.

Nuestro último aspecto a analizar será el entorno en el que se ubican las figuras. La producción cartelística de ambos bandos sitúa a la mujer en el exterior, quizá la única excepción sea el caso de la mujer trabajadora, que en algunas ocasiones aparece en el interior de una fábrica.

5. La imagen de la mujer en los primeros años de la dictadura franquista.

5.1 contextualización histórica: la represión franquista

Comunicado el último parte de la guerra, el ejército nacional desató una brutal *maquinaria represiva*¹⁰⁸, que sesgó la vida a miles y miles de opositores políticos. La palabra venganza estaba a la orden del día, pues se excluyó a los enemigos de España de las políticas de protección, buscando su total aniquilación y su forzosa reconversión. El Nuevo Estado creó su propia propaganda e instituciones benéficas para mostrar la coherencia necesaria y la correcta magnanimidad con los vencidos. Su lema *Más niños para Dios y para España*¹⁰⁹, significaba la mejor garantía para la regeneración de las almas perdidas. Además, la iglesia católica amplió su campo de acción, volviendo la religión cristiana de obligado cumplimiento, asegurándose así la intromisión en la vida personal de los españoles.

La dictadura de Franco se caracterizó por una brutal y sistemática represión femenina, imponiendo su idea de que las mujeres habían sido corrompidas por su condición igualitaria. El régimen asumió la tarea de restaurar el orden cristiano. Por lo que, la

¹⁰⁸ CENARRO LAGUNAS, A., *La sonrisa de Falange: el Auxilio Social en la Guerra Civil y en la posguerra*, Barcelona, Crítica, 2006, pág. 146. Véase también el epílogo de CASANOVA, J., *España partida en dos: breve historia de la Guerra Civil española*, Barcelona, Crítica, 2013, pág. 187, aunque se refiere a ello con el término “Destrucción del vencido”.

¹⁰⁹ Titular de un periódico de la época. Fragmento extraído de la obra CENARRO LAGUNAS, A., “*La sonrisa de Falange: el Auxilio Social ...*” pág.160.

familia tradicional se convertiría en su núcleo principal, donde la mujer podría recuperar su papel tradicional. De esta manera, se instaló un debate maniqueo en la sociedad. Por un lado, la imagen de la ‘buena española’ se correspondía con los valores católicos de la Virgen María, como la perfecta esposa y madre abnegada; mientras que, por el otro lado, la figura de Eva, la pecadora y compañera sentimental de Adán, se vinculaba con la mujer vencida. La degeneración política y social, fueron los principales focos de la denuncia franquista. Durante la represión que siguió a la guerra, la mujer sufrió un doble proceso de exclusión social, por mantener una posición ideológica contraria a la de los sublevados y por el simple hecho de ser mujer. La mujer era acusada de delación¹¹⁰. Se las acusó de no saber mantener el orden moral en el seno de su familia. Se convertían en culpables por las actividades de los hombres de sus casas. Por lo tanto, ser madre, mujer o hermana de “rojo” era duramente castigado. Experimentaban la denominada “represión sexuada”, que como señala David Ginard *la represión sexuada tenía un componente altamente simbólico con el sentido de purificación y apropiación simbólica del cuerpo de la mujer antifascista para desacreditar a la Segunda República y a sus hombres*¹¹¹.

Las mujeres supervivientes tuvieron que aprender a vivir su día a día en la nueva retórica que la dictadura había implantado. La dictadura se caracterizó por la erradicación de los derechos que la mujer había conseguido durante los años de gobierno republicano. La implantación de una nueva imagen de la mujer fue imprescindible para la construcción de una sociedad patriarcal. Su ideología contribuyó a asentar las bases para el nuevo arquetipo femenino. Buscaban una mujer sumisa, recatada y dependiente en todo momento de la figura masculina. Esta se conoce como *Ángel del Hogar*¹¹². Para ello, el franquismo organizó su propio corpus jurídico. Eliminó del Código civil de 1889, cualquier reforma que beneficiara a las mujeres introducidas durante la etapa republicana. Este “gratificaba” a las mujeres solteras con ciertas libertades mientras que las casadas retornaban a la minoría de edad. También existió el Fuero del Trabajo (1938), cuyo objetivo fundamental era *liberar a las mujeres*

¹¹⁰ NASH, M., *Represión, resistencia, memoria: las mujeres bajo la dictadura franquista*, Granada, Comares, 2013.

¹¹¹ Afirmación recogida por el investigador CASANOVA, J., “40 años con Franco”, pág. 199.

¹¹² Volviendo de este modo al discurso decimonónico tan presente en la literatura del momento. La correspondencia entre “ángel” y “mujer” resaltaban las características de dulzura y ternura, propias del sexo femenino y vinculadas al espacio doméstico.

*casadas del taller y de la fábrica*¹¹³. En definitiva, las mujeres carecieron completamente de derechos políticos y civiles. Adquirieron la categoría de seres inferiores, que necesitaban la ayuda del hombre con cualquier objetivo.

5.2 La iconografía femenina en la cartelística en el primer franquismo (1939 – 1945)

Cuando el 1 de abril de 1939 se proclamó el final de la contienda y la victoria del ejército nacional, su política artística se basó en promover una estética de corte fascista¹¹⁴. Los vencedores consideraron que era el momento idóneo para reforzar los ejes direccionales de su corpus ideológico¹¹⁵. A pesar del concepto *identidad nacional*¹¹⁶ del profesor Valeriano Bozal, el arte oficial estaba constituido por una mezcla de lenguajes, de buen gusto para la clase dominante, la burguesía conservadora. Se optó por el estilo academicista tradicional, influido directamente por una corriente de pensamiento tradicionalista, que sobre todo se basaba en el rechazo a la vanguardia y a cualquier otra iniciativa en materia artística¹¹⁷. De la noche a la mañana, todas las paredes de todas las ciudades españolas amanecieron empapeladas de arriba abajo con las doctrinas ideológicas del nuevo régimen¹¹⁸.

El único elemento que se repetía era el culto a la personalidad de Franco, o a través de su retrato, o, bien, de su nombre¹¹⁹. Nos interesa continuar con el análisis de la imaginería femenina, la que continuó siendo utilizada como principal elemento propagandístico. La llegada del franquismo reformuló el modelo de feminidad hacia una mujer definida por el modelo de patriarcado nacional católico. Se esgrimía un discurso

¹¹³ Artículo OFER, I., “La legislación de género de la Sección Femenina de la FET. Acortando distancias entre la elite política y la de masas” en *Historia y Política*, 2006, pp. 219 – 240. pág. 15.

¹¹⁴ De tal modo, describe E. Lafuente Ferrari la necesidad de renovación del terreno artístico español: “Si sentimos la profunda gravedad de la experiencia española y anhelamos una realidad nacional, calurosamente sentida sobre la ruina humeante de un incendio, hemos de despedirnos de los caducos chirimbolos de los estilos acabados. Y esa llamada tensa a una voluntad de nuevo estilo nos hace ver que no todo es rutina ni morralla en los artistas españoles”.

¹¹⁵ Una política represora orientada a detener, eliminar y depurar a los artistas republicanos que habían apoyado con su arte la causa popular.

¹¹⁶ Expresión que hace referencia a la globalización de la diversidad peninsular. Extraído de su artículo *Arte, ideología e identidad en los años del franquismo*, Madrid, Historia 16, pág. 18.

¹¹⁷ CALVO SERRALLER, F, *Del futuro al pasado: vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Madrid, Alianza, pág. 30.

¹¹⁸ Para ejercer el control sobre el arte y hacer uso de la propaganda de Estado, usarán dos vías: una, el encargo de elaborar un “Fichero de Artistas Españoles” con el objeto de una estricta vigilancia sobre todos los artistas; y, la segunda sería la publicación de prensa institucionalizada (*Arriba España, ABC, Jerarquía, Vértice, ...*) desde las cuales los artistas afiliados al régimen fueron trazando el nuevo panorama estético fascista. Toda una trama institucional.

¹¹⁹ VAZQUEZ ASTORGA, M, “*Celebraciones de masa con significado ...*”, págs. 206 y 207.

antifeminista que atribuía a la mujer una posición de inferioridad respecto al varón. Gracias a este argumento se produjo el ensalzamiento de la figura de la mujer como madre y esposa y su reclusión en el interior del espacio doméstico. La nueva política de género se caracterizó por un férreo control estatal.

Aún no se había producido la victoria del bando nacional, esta era tan solo cuestión de días. Por tanto, como demuestra la figura 27, el ambiente de júbilo se dejaba sentir en todos los ámbitos, incluso en los órganos gubernamentales franquistas.



Fig. 27-. Portada revista Y – Feb. 1939

Desde las nuevas instituciones se quiso mostrar el máximo agradecimiento a todos quienes habían contribuido al esfuerzo bélico, especialmente a las mujeres por su completa dedicación y empeño en la realización en las labores de retaguardia, ya que sin ellas la victoria final no hubiera sido posible. En esta portada, aparece la representación de tres figuras femeninas, pertenecientes a la SF, quienes visten diferentes uniformes según cuales eran sus actividades en relación al esfuerzo bélico. Las tres son el prototipo de mujer del bando y del régimen: aspecto fino y delicado, de rasgos clásicos y prominentes, haciendo el habitual saludo fascista, con el brazo en alto.

Al poco de la victoria, se publicó este cartel:



Fig. 28- *Arriba España*. 1940.

El espacio disponible se divide en dos grandes aéreas. Por un lado, surcando un claro y limpio cielo azul, unas enormes letras parecen surgir de manera espontánea, remarcando el que sería el lema en España a partir de ahora. Por el otro lado, en la parte inferior, aparece la representación, en clave pictórica, de aquellos que han ayudado al bando a ganar la guerra. Las figuras, avanzan con paso firme, hacia un nuevo futuro. Muchas de ellas sostienen su brazo derecho en alto y portan sus armas y herramientas de trabajo. Lo más representativo de esta nueva iconografía es que entre las figuras del primer plano se distingue perfectamente la figura de una mujer, que en vez de levantar su brazo para realizar el saludo fascista, estrecha entre sus brazos la figura de un bebé. Esta mujer con su hijo también ha colaborado con el desenlace final y será fundamental en la construcción de la nueva España.

Otro ejemplo sería el cartel número 29. Se observan los elementos típicos del cartel nacionalista, como la nueva Bandera Nacional, donde al escudo tradicional de la monarquía se le ha incorporado el nuevo emblema “Una, Grande y Libre”, que circunscribe el águila imperial, la que sujeta el yugo y las flechas entre sus afiladas garras. Flanqueado por las columnas hercúleas, que simbolizan el fin del mundo conocido. El hombre, en el centro, con la camisa azul y la cara sonriente; el soldado feliz de haber cumplido con la misión de salvar a España y la mujer completarán la

escena. Todos afrontan sonrientes el nuevo destino de España. La normalidad solo será posible gracias a la tradicional división de género. Las tres palomas blancas prefiguran la nueva paz, lo que podríamos asociar con la sonoridad con la que resonaba la repetición del nombre de Franco¹²⁰. Por encima de ellos, el autor decidió reflejar la figura de un león, sin mostrar su fiereza, sino el cual refleje toda su majestuosidad mediante una pose llena de orgullo. El régimen de Franco ha tomado este símbolo para su propio beneficio, ya interiorizado por la población por ser típico de la monarquía. Este combina perfectamente con la tipología usada para las letras blancas, que inspiran la paz y la victoria. Además, parecen avanzar hacia la parte derecha de la composición.



Fig. 29- *Ha llegado España*. Abril 1939. Josep Morell.

El Nuevo Estado contó con la inestimable ayuda de la educación. El adoctrinamiento político de los ciudadanos era imprescindible para la pervivencia de los ideales fascistas. Se implantó una educación tradicional y ultracatólica. El poder institucional contó con la inestimable ayuda de la Sección Femenina (de ahora en adelante SF), rama femenina del partido único. Una antigua institución hacía su particular acto de aparición¹²¹. La SF desarrolló, desde el principio, un discurso reaccionario y discriminatorio, mientras que sus políticas de género se basaron en una relación de

¹²⁰ VAZQUEZ ASTORGA, M, “*Celebraciones de masa con significado...*” págs. 206 y 207.

¹²¹ En noviembre de 1936, tras la muerte del líder de Falange española, José Antonio Primo de Rivera, su hermana y su principal seguidora, Pilar, tomó las riendas y continuó con su obra y legado. En un principio, este aguerrido grupo de mujeres no pretendían ser un partido político más, sino que únicamente buscaban responsabilizarse de las actividades de apoyo, típicas del género femenino, de sus camaradas los falangistas.

absoluta subordinación de la mujer respecto al sexo masculino. La SF se hizo cargo de la formación, mejor dicho de la reeducación, de todas las mujeres españolas sin distinción de clase, ámbito geográfico o condición civil. Perfectamente ejemplificado queda en este cartel, la figura número 30:

Iconográficamente, la superposición de las dos figuras refuerza el carácter adoctrinador del texto escrito de la parte inferior. Con paso firme y decidido aparecen las dos imágenes femeninas. Yuxtapuestas, la primera manifiesta su carácter urbano, elegantemente vestida, con guantes, zapatos de tacón y el pelo suelto; la segunda viste de forma correcta pero mostrando un mayor temperamento rural, agrícola. Esta no lleva guantes, usa zuecos de madera en vez de tacones y lleva el pelo recogido con un pañuelo. Porta con orgullo y satisfacción los frutos con que le premia la tierra. Pero, las dos ofrecen al espectador su mejor y más cuidada imagen: el tono rojo en sus labios, el rubor en sus mejillas, su fina y delicada figura. Muestra los rasgos físicos propios de una mujer, etc. Además del paso, ambas imágenes convergen mediante el gesto que muestra el afecto y ternura que existe entre ellas. Tras la imagen de unidad, se ha decidido representar el astro solar, del que emanan unos esplendidos rayos en cuyo centro está el símbolo de la SF.



Fig. 30-. *Unidas sin distinción de clase*. 1939.

Su estricto control de las mujeres alcanzó el deseo del mantenimiento de la pureza y el honor de los hombres hasta su completa intromisión en cualquiera de los aspectos de la vida cotidiana. Las mujeres debían continuar con su particular y tradicional rol de esposas y madres.

Como demuestra la figura 31, la fortaleza de la idea de la maternidad recae en el poderío e importancia de la mirada. No son necesarios otros complementos, todo lo demás es secundario. Ni siquiera hace falta que la imagen tenga color. Basta con un fondo azul claro, en representación de la calma y tranquilidad del momento. Solamente destaca el color rojo del símbolo de la SF y la palabra “MADRE”, ya que el texto pasa desapercibido por ser del mismo color que la figura central. Inmersos en la religiosidad que se respiraba, podemos rastrear las referencias iconográficas hasta la primera muestra real de la Virgen de la Leche, que comenzó a cobrar relevancia durante la época final del Renacimiento, el Manierismo, pero, especialmente, en el Barroco, debido a la importancia de la representación de los sentimientos. Aunque no debemos olvidar que esta virgen ya parte su propia y larga trayectoria desde la época gótica¹²².



¹²² ESTEBAN LORENTE, J. F., *Tratado de Iconografía*, Madrid, Itsmo, 2010, pág. 211.

Fig. 31- *MADRE, lucha contra la mortalidad infantil.* 1940.

Estrechamente unido a la religiosidad del ambiente, nos encontramos este cartel. A pesar de su tardía publicación, en 1945, la figura 32 manifiesta la reciprocidad en las relaciones materno – filiales. En este caso particular, son las hijas las que se acercan a la madre y muestran su afecto incondicional, entregándole un ramo de flores blancas, en señal de su pureza y virginidad. La figura de la madre bien podría confundirse con la imagen de una santa. En un terreno artístico marcado por la inactividad y la censura, el colorista fondo deja constancia de la incipiente alegría de vivir que se empezaba a respirar. La elección del color rojo no es casual, sino que remarca la pasión y el amor que sienten la madre y las hijas. Además, ayuda con el contraste tanto de las imágenes, incluido el escudo, como de las letras, donde la inicial, de mayor tamaño y una tipología completamente diferente al resto, evoca recuerdos los manuscritos de los monjes de la Edad Media.



Fig. 32- *DIA de la MADRE.* 8 de Diciembre de 1945.

Sea como fuere, e independientemente de su persuasión a través de su publicidad, la SF no permaneció inalterable a los cambios a lo largo de su historia durante la larga

dictadura. Coincidiendo con el final del periodo autárquico y el Plan de Estabilización de 1959, el régimen impulsó nuevas medidas económicas y liberales. La ley de Derechos Políticos, Profesionales y Laborales de la mujer de julio de 1961 reconoció los mismos derechos en la mujer que en el hombre. Previamente, un ligerísimo avance se había producido con la entrada en vigor de la ley del 24 de abril de 1958, la cual modificaba el Código Civil vigente. Esto no significó que se acabara por completo con la discriminación femenina ni con el arquetipo franquista de mujer doméstica, perfecta madre y esposa, siempre bajo el amparo y protección del varón. Es decir, si el espacio doméstico se convirtió en su dominio, la maternidad se impuso como su única función social. Pilar Primo de Rivera declaró que la mujer no podía alcanzar nunca la igualdad *En modo alguno queremos hacer del hombre y la mujer dos seres iguales; ni por naturaleza por fines a cumplir en la vida podrán nunca igualarse*¹²³.

¹²³ Afirmación extraída del capítulo escrito por NASH, M., “Vencidas, represaliadas y resistentes: las mujeres bajo el orden patriarcal franquista” en CASANOVA, J (ed.), *40 años con Franco*, Barcelona, Crítica, 2015, pág. 21.

CONCLUSIONES

Conclusiones:

Lo primero que queremos destacar, como hemos podido observar a lo largo de toda nuestra investigación, es la grandísima y enorme importancia que tuvo la figura femenina en la persuasión política y en la actividad propagandística desarrollada durante la Guerra Civil española (1936 – 1939). La representación femenina fue mucho más utilizada por el bando republicano que por el nacional. Por lo tanto, en sus carteles, la mujer tuvo un papel protagonista y su simbolismo entroncaba directamente con los valores propuestos por la Segunda República. Al contrario, los carteles del bando nacional desprendían una constante exaltación de valores tradicionalistas. Transcurrido el primer verano de lucha en el que el bando republicano impulsó su característica imagen de la mujer como miliciana, ambos bandos contendientes coincidieron del modelo de feminidad propuesto. Por tanto, es pertinente preguntarse si ambos siguieron el mismo modelo o si, por el contrario, cada uno escogió y desarrolló su propio canon o ideal de belleza. El único punto en común es la mujer como víctima. Ambos preconizan ideas de debilidad y de fragilidad, sobre la que cualquier atrocidad del bando rival es factible.

Tanto es así que un exhaustivo análisis de la representación iconográfica de la figura femenina resulta extraordinariamente necesario para poder comparar a la mujer con anteriores representaciones artísticas que de ella se hicieron. Bien es cierto que esta “utilización” no fue ni mucho menos comparable por las dos partes. Desde los primeros días tras el alzamiento militar, el bando republicano mantuvo bajo su dominio las principales ciudades del país y sus industrias también. No debían preocuparse por los suministros ni tampoco por la mano de obra, puesto que muchos artistas corrieron a alistarse para contribuir al esfuerzo bélico. Mientras que, al principio, el bando nacional no prestó mucha atención ni interés al efecto que producía la propaganda en la población. Hasta el momento en que, paulatinamente, este bando fue incorporando las infraestructuras necesarias a medida que iban conquistando y controlando ciudades.

Podríamos pensar que estamos ante una mera casualidad ya que ambos bandos hubieran escogido el mismo estilo o lenguaje artístico. Hay que decir que el estilo

realista siempre se ha caracterizado por representar la realidad fidedignamente. Por ello siempre ha sido utilizado para retratos, individuales o colectivos, paisajes y escenas religiosas, lo que a partir de un dictado de época barroca se conoció como *decorum*, que todo artista debía respetar para ser aceptado. Pese a ello, en esta ocasión, este aún va más allá. Con total independencia de la gran variedad estilística que hubo en la primera mitad del siglo XX, el realismo resultó ser el más adecuado en tiempos, como aquellos, de altísima conflictividad social por qué se necesitaba que el mensaje que transmitía el cartel no pasara inadvertido e influyera notablemente en la población.

Por último, hemos visto como los valores que había impulsado el bando nacional durante los tres años de guerra, perduraron durante los casi 40 años de dictadura del General Francisco Franco. A partir del “Día de la Victoria”, estos se transformarán e impondrán en los nuevos modelos de conducta que todos los españoles deberían seguir, o por lo menos, aquellos que quisieran estar a bien con el régimen. A pesar de la llegada de la dictadura, el bando vencedor se mantuvo inmerso en la publicación de sus propios carteles de contenido político por qué continuaba resultando un sistema eficaz y útil para la transmisión de sus nuevos valores. Tal y como habían propuesto durante la guerra, los únicos roles permitidos para las mujeres serían la maternidad y el matrimonio. Y, solo, de esta manera, podrían alcanzar una felicidad plena. De ahí, cualquier cartel, al igual que ocurría en los carteles comerciales de la época, en todo aquel que apareciera una mujer, siempre estaría rodeada de niños o estrechando a su hijo entre sus brazos, con un gesto de máxima entrega y completa dedicación en su rostro. Si al carácter restrictivo del corpus jurídico impulsado desde las altas esferas del franquismo, le sumamos la inestimable ayuda de la Sección Femenina de Falange en la educación adoctrinadora y sesgada de todas las españolas sin hacer distinción geográfica ni tampoco de clase social, tal y como propugnaban, podremos llegar a entender perfectamente el ambiente gris y de opresión en el que vivían la mayoría de los españoles. Por tanto, podremos establecer una línea directa entre la producción en la que la historia del arte ha mostrado la imagen de la figura femenina, sobre todo, la relación madre e hijo y la magnitud y las repercusiones de este acontecimiento bélico.

A modo de conclusión, debemos decir que aunque no es cierto que la guerra no significara la completa desaparición de las desigualdades de género, lo que sí es bien

cierto y fácilmente comprobable es que la mujer se convirtió en el verdadero icono de la producción cartelística de aquellos años.

APENDICE

Relación de fuentes bibliográficas

- Fuentes Primarias:

CARULLA, A y J., *La Guerra Civil en 2000 carteles*, Barcelona, Postermil, 1997.

De ANDRES SANZ, J., *Carteles de la Guerra Civil española*, Madrid, Susaeta Ediciones, S. A, 2014.

MIRAVITLLES, J, TERMES, J y FONTSERÉ, C., *Carteles de la República y de la Guerra Civil*, Barcelona: centre d'Estudis d'Historia Comtemporania: La Gaye Ciencia, 1978.

<http://leymemoria.mjusticia.gob.es/cs/Satellite/LeyMemoria/es/memoria-historica-522007> (consultada el 14 de julio de 2016)

<http://pares.mcu.es/cartelesGC/AdminControlServlet?COP=1> (consultada 15 de julio de 2016).

<http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html>
(consultada el 15 de julio de 2016).

<http://www.csuc.cat/es/bibliotecas-cbuc/memoria-digital-de-catalunya-mdc> (consultada 15 de septiembre de 2016).

http://elpais.com/diario/2004/01/30/madrid/1075465477_850215.html -- entrevista concedida por la artista Juana Francisca (consultada el 1 de septiembre de 2016).

- Fuentes Secundarias:

BARNICOAT, J., *Los carteles: su historia y lenguaje*, Barcelona, Gustavo Gili, 1995.

BRIHUEGA, M., *Las vanguardias artísticas en España, 1909 – 1936*, Madrid, Istmo, 2000.

BOZAL, V., *Arte, ideología e identidad en los años del franquismo*, Madrid, Historia 16, 1989.

CABRERA GARCIA, M^o I., “El poder de las ideas: dirigismo y control estatal de la cultura artística en la Europa de la primera mitad del siglo XX” en *Cuadernos de Arte*, 2005, pp. 89 – 103.

CALVO SERRALLER, F., *España, medio siglo de arte de vanguardia: 1939 - 1985*, Madrid, Fundación Santillana: Ministerio de Cultura, 1985.

CASANOVA, J., *España partida en dos: breve historia de la Guerra Civil española*, Barcelona, Crítica, 2013.

CASANOVA, J y GIL ANDRES, C., *Breve historia de España en el siglo XX*, Barcelona, Ariel, 2012.

CLARK, T., *Arte y Propaganda en el siglo XX*, Madrid, Akal, 2000.

CENARRO LAGUNAS, A., *La sonrisa de Falange: Auxilio Social en la Guerra Civil y en la posguerra*, Barcelona, Critica, 2006.

--- “Movilización femenina para la guerra total (1936 – 1939). Un ejercicio comparativo” en *Historia y Política*, 2006, pp. 159 – 182.

CHECA GODOY, A., *El cartel: dos siglos de publicidad y propaganda*, Sevilla, Advook, 2014.

De ANDRES, S, “Hacia un planteamiento semiótico del estereotipo publicitario de género” en *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 2006, pág. 260 – 284.

De ANDRES, S y ALVARADO LOPEZ, M^o C., “La conciencia de papel: El social en la Guerra Civil española” en *A Distancia*, 2008, 112 – 121.

DELGADO IDARRETA, J. M (coord.), *Propaganda y medios de comunicación en el primer franquismo: 1939 – 1959*, Logroño, Universidad de La Rioja: servicio de publicaciones, 2006.

Di FEBO, G., “Resistencias femeninas al franquismo. Para un estado de la cuestión” en *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 2006, pp. 153 – 168.

DUPRAT, A., “The Iconography of Twentieth – Century Totalitarian Regimes” en *Contemporary European History*, 1999, pp. 439 – 449.

EGUIZABAL, R., *El Cartel en España*, Madrid, Cátedra, 2014.

ENEL, F., *El cartel: lenguaje, funciones y retórica*, Valencia, Fernando Torres, 1994.

ESTEBAN LORENTE, J. F., *Tratado de Iconografía*, Madrid, Itsmo, 2010.

FLORES, R., “Género en los carteles del bando franquista en la Guerra Civil española” en NASH, M y TAVERA, S, *Las mujeres y las guerras*, Barcelona, Icaria, 2003.

GRIMAU, C., *El cartel republicano en la guerra civil*, Madrid, Cátedra, 1999.

JULIAN GONZALEZ, I., *El cartel republicano en la guerra civil española*, Madrid, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1993.

LARA RUIZ – GRANADOS, P., “El nacimiento del cartel político y su relación con las vanguardias” en *Questiones publicitarias: revista internacional de comunicación y publicidad*, 1997, pp. 63 – 72.

LLONA GONZALEZ, M., “From Militia Woman to *Emakume*: Myths Regarding Fertility during Civil War in the Basque Country” en MORCILLO GOMEZ, A., (ed.) *Memory and Cultural History of the Spanish Civil War. Realms of Oblivion*, Boston, Leiden, 2014.

MORADIELLOS, E., *El reñidero de Europa: las dimensiones internacionales de la guerra civil española*, Barcelona, Península, 2001.

MORANT, I (dir). GOMEZ – FERRER, G. CANO, G. BARRANCOS, D. y LAVRIN, A (coords.), *Historia de las mujeres en España y América Latina. IV. Del siglo XIX a los umbrales del XX*, Madrid, Cátedra, 2006.

NASH, M., “Vencidas, represaliadas y resistentes: las mujeres bajo el orden patriarcal franquista” en CASANOVA, J (ed.) y otros., *40 años con Franco*, Barcelona, Crítica, 2015, pp. 191 – 227.

--- *Rojas: las mujeres republicanas en la Guerra Civil*, Madrid, Taurus, 1999.

OFER, I., “La legislación de género de la Sección Femenina de la FET. Acortando distancias entre la elite política y la de masas” en *Historia y Política*, 2006, pp. 219 – 240.

PIZARROSO QUINTERO, A ., “La Guerra Civil española, un hito en la historia de la propaganda” en *El Argonauta español*, 2005, pp. 18 – 35.

--- *Propaganda en Guerra*, Salamanca, Consorcio de Salamanca, 2002.

PRESTON, P., *Las tres Españas del 36*, Barcelona, Plaza&Janes, 1998.

PRIETO BORREGO, L (ed.) *Encuadramiento femenino, socialización y cultura en el franquismo*, Málaga, Servicio de Publicaciones: Centro de Ediciones de la Diputación, 2010.

SEVILLANO CALERO, F., “La propaganda y la construcción de la cultura de guerra en España durante la guerra civil” en *Studia histórica. Historia Contemporánea*, 2014, pp. 225 – 237.

UREÑA, G ., *Las vanguardias artísticas en la posguerra española 1940 – 1959*, Madrid, Ediciones Itsmo, 1982.

VAZQUEZ ASTORGA, M., “El cartel, medio de publicidad y propaganda” en *Artigrama: Revista de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 2015, pp. 15 – 28.

--- “El cartel taurino zaragozano del siglo XIX” en *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 2003, pp. 573 – 608.

--- “Celebraciones de masas con significado político: los ceremoniales proyectados por el Departamento de Plástica en los años de la guerra civil” en *Artigrama: Revista del*

Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2004, pp. 197 – 226.

VINCENT, M., “La reafirmación de la masculinidad en la cruzada franquista” en *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 2006, pp. 135 – 151.

Listado de carteles

Bando republicano:

1936:

- **Fig. 1-**. *Les milicies us necessiten!*, Cristóbal Arceche.
- **Fig. 2-**. *¡No pasarán!* Anónimo. CNT – FAI.
- **Fig. 3-**. *Por las milicias*. Obiols, R. CNT – FAI.
- **Fig. 4-**. *La mujer también quiere ganar la guerra. Ayudémosla*. Anónimo. Secretaria Sur de la Agit – Prop.
- **Fig. 21-**. *Mujer... Tu felicidad conyugal está en tus manos*. Monleón. Mujeres Libres.
- **Fig. 18-**. *Guarda't del mals veneris com del bals*. Anónimo. Cataluña - Consejo de Sanidad de Guerra.
- **Fig. 17-**. *¡Atención! Las enfermedades venéreas amenazan tu salud. Prevente contra ellas*. F. Rivero Gil. U.G.T – C.N.T.

1937:

- **Fig. 5-**. *¡Compañeras! Ocupad los puestos de los que se van a empuñar un fusil*, Juana Francisca. Juventudes Socialistas Unificadas (JSU).
- **Fig. 7-**. *¡AYUDAD! A la CRUZ ROJA ESPAÑOLA EN SU LABOR HUMANITARIA* Anónimo. Cruz Roja.
- **Fig. 8-**. *Ayuda a los hospitales de sangre*. Anónimo. Cataluña – Consejería de Sanidad de Guerra
- **Fig. 9-**. *Cosell de Sanitat de Guerra*. E. Vicente. Cataluña – Consejería de Sanidad de Guerra
- **Fig. 19-**. *Una baja por mal venérea es una DESERCIÓN*. Anónimo. Cataluña – Consejo de Sanidad de Guerra.

- **Fig. 14-**. *Diada de Madrid. Ajudem – lo*. Anónimo. Comité parlamentario de Madrid.
- **Fig. 18-**. *Evita las enfermedades venéreas tan peligrosas como las balas enemigas*. D. Carmona de la Fuente. Inspección General de Sanidad Militar.
- **Fig. 16-**. *Tan peligrosas como las balas enemigas*. Anónimo. Inspección General de Sanidad.

1938:

- **Fig. 11-**. *Camaradas de la Retaguardia: más refugios y evitaremos nuevas víctimas*. Parrilla. UGT – CNT Valencia.
- **Fig. 12-**. *¡Criminales!* Anónimo. POUM – SOCORRO ROJO.
- **Fig. 6-**. *Tu al front Jo, al treball*. Anónimo. P.S.U.
- **Fig. 9-**. *Cosell de Sanitat de Guerra*. E. Vicente. Generalitat de Catalunya.
- **Fig. 10-**. *Els caiguts et necesiten!* E. Vicente. Generalitat de Catalunya.
- **Fig. 15-**. *¿Consentirás tu esto? Ayuda a la evacuación*. E. Cervigón. Juventudes Socialistas Unificadas (JSU).

1939:

- **Fig. 20-**. *¡¡¡¡¡Peligro!!!!* Anónimo. Cuerpo de Seguridad. Sanidad en su lucha contra las enfermedades venéreas.
- **Fig. 13-**. *¡Mujer, Defiende a Tu Hijo!* Anónimo. Frente Popular.

Bando nacional:

1937:

- **Fig. 23-**. *Amor de Madre y el Calor Social*. Aróztegui. Delegación Nacional del Auxilio Social.
- **Fig. 24-**. *Por la madre y el hijo. Por una España mejor*. Carlos Sáenz de Tejada. Delegación Nacional del Auxilio Social.
- **Fig. 26-**. *El Comunismo destruye la familia*. Anónimo.

1938:

- **Fig. 25-**. *El Comunismo iguala a todos*. Anónimo. APR.

1939:

- **Fig. 22-**. *En nuestra justicia, esta vuestra fuerza*. Carlos Sáenz de Tejada. Delegación Nacional de Auxilio Social.
- **Fig. 27-**. Portada de la Revista *Y*, Revista oficial de la Sección Femenina (SF). Anónimo.
- **Fig. 29-**. *Ha llegado España*. Josep Morell. Servicio Nacional de Propaganda – Departamento de Plástica.
- **Fig. 30-**. *UNIDAS SIN DISTINCION DE CLASE*. Anónimo. Organizaciones Juveniles de F.E.T y de las J.O.N.S.

1940:

- **Fig. 28-**. *¡ARRIBA ESPAÑA!* Anónimo.
- **Fig. 31-**. *MADRE, Lucha contra la mortalidad infantil*. Anónimo. Sección Femenina de las F.E.T y de las J.O.N.S.

1945:

- **Fig. 32-**. *Día de la Madre (8 de diciembre de 1945)*. Anónimo. Juventudes de la Sección Femenina de F.E.T y de las J.O.N.S.

