



**Universidad  
Zaragoza**

# Trabajo Fin de Grado

JOSEP RENAU: El cartel republicano durante la guerra civil española (1936-1939)

JOSEP RENAU: The republican poster during the Spanish civil war (1936-1939)

AUTORA:

Violeta Iglesias Vicente

DIRECTOR:

David Almazán Tomás

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
Grado en Historia del Arte  
Curso 2018/2019

# ÍNDICE

<b><u>1.- INTRODUCCIÓN</u></b> .....	3
<b>1.1.- Justificación del trabajo</b> .....	3
<b>1.2.- Estado de la cuestión</b> .....	3
<b>1.3.- Objetivos</b> .....	5
<b>1.4.- Metodología</b> .....	5
<b><u>2.- DESARROLLO ANALÍTICO</u></b> .....	6
<b>2.1.- El cartel republicano en la guerra civil española</b> .....	6
<i>a) Definición de los términos ‘cartel’ y ‘propaganda’</i> .....	6
<i>b) Contextualización e influencias</i> .....	7
<i>c) La producción</i> .....	10
<b>2.2.- Josep Renau</b> .....	11
<i>a) Formación y compromiso político</i> .....	11
<i>b) La Guerra Civil y la labor como Director General de Bellas Artes</i> .....	13
<i>c) Exilios: México y RDA</i> .....	16
<b>2.3.- El cartel de guerra</b> .....	18
<b><u>3.- CONCLUSIONES</u></b> .....	22
<b><u>4.- AGRADECIMIENTOS</u></b> .....	23
<b><u>5.- ANEXO</u></b> .....	24
<b><u>6.- BIBLIOGRAFÍA</u></b> .....	41

## **1.- INTRODUCCIÓN**

### **1.1.- Justificación del trabajo**

La elección de este tema se debe principalmente al interés personal por el cartel, especialmente el político. También nos gustaría hacer un acercamiento a esta manifestación tan particular que por falta de tiempo apenas se estudia en el Grado en Historia del Arte.

Definiremos los límites del cartel en cuanto a sus cualidades formales como obra gráfica y a las funciones que cumple como propaganda. Hablaremos del cartel republicano en la guerra civil española, buscando sus antecedentes, problemáticas y desarrollo durante esta etapa. Presentaremos la polifacética figura de Josep Renau desde su formación hasta su muerte y analizaremos su producción de carteles bélicos durante la Guerra Civil y en relación con su contexto.

### **1.2.- Estado de la cuestión**

Hay que destacar dos aspectos en cuanto a la bibliografía: que no encontramos obras relativas al cartel republicano y a Josep Renau, hasta 1976 cuando se restaura la democracia en España y que la ciudad de Valencia y el año 2007 suponen otro punto de inflexión para el aumento de las publicaciones y exposiciones relativas a la vida y obra del autor.

Para comprender el cartel hemos utilizado en primer lugar la obra de Josep Renau *Función social del cartel publicitario* (1976)<sup>1</sup>. Tiene su origen en una conferencia dada en la Universidad de Valencia a los pocos meses de estallar la contienda y es una obra que bajo una concepción materialista de la historia hace un excelente análisis de esta manifestación.

Como testimonio en primera persona hemos utilizado el artículo de María Ruipérez *Renau y Fontseré: Los carteles de la Guerra Civil* (1978)<sup>2</sup> que transcribe la entrevista que les realizó a los dos artistas. Y, de nuevo, las palabras de Renau en *Arte en Peligro*

---

<sup>1</sup> RENAU, J., *Función social del cartel publicitario*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1976.

<sup>2</sup> RUIPEREZ, M., "Renau-Fontseré: Los carteles de la Guerra Civil", *Tiempo de historia*, 49, 1978, pp. 10-25.

1936-1939 (1980)<sup>3</sup> en el que narra las acciones tomadas como Director General de Bellas Artes.

En lo concerniente al concepto de propaganda y su estrecha relación con el cartel político ha sido muy útil la obra *Propaganda en Guerra* (2002)<sup>4</sup> publicada con motivo de la exposición realizada en Salamanca con el mismo título. La obra nos plantea el fenómeno de la propaganda durante la Guerra Civil desde los dos bandos. Nos hemos centrado en el capítulo de Alejandro Pizarroso Quintero.

Para aproximarnos al cartel en el ámbito nacional hay que destacar la obra *El cartel en España* (2014)<sup>5</sup> de Raúl Eguizábal que hace un análisis pormenorizado de la historia del estudio del cartel, de sus modalidades y luego lo desarrolla estableciendo periodos históricos.

En cuanto al cartel del bando leal han sido de especial importancia las obras *El cartel republicano en la Guerra Civil* (1979)<sup>6</sup> de Carmen Grimau y *El cartel republicano en la Guerra Civil española* (1993)<sup>7</sup> de Inmaculada Julián Gómez. Ambas analizan este tema en perfecta relación con sus antecedentes, su contexto y su iconografía.

Jaime Brihuega y Norberto Piqueras coordinan *Josep Renau 1907-1982: compromís i cultura* (2007)<sup>8</sup> publicada como catálogo de la exposición de que se realiza con motivo del centenario de su nacimiento en La Nau, Centre Cultural de la Universitat de Valencia y en Octubre Centre de Cultura Contemporània.

Un año después se publica *Josep Renau. La abrumadora responsabilidad del arte* (2008)<sup>9</sup>, una documentadísima biografía realizada por Fernando Bellón Pérez.

---

<sup>3</sup> RENAU, J., *Arte en peligro 1936-1939*, Valencia, Excmo. Ayuntamiento de Valencia, 1980.

<sup>4</sup> VV.AA., *Propaganda en Guerra*, Salamanca, Consorcio Salamanca 2002, 2002.

<sup>5</sup> EGUIZÁBAL, R., *El cartel en España*, Madrid, Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.), 2014.

<sup>6</sup> GRIMAU, C., *El cartel republicano en la Guerra Civil*, Madrid, Ediciones Cátedra S.A., 1979.

<sup>7</sup> JULIÁN GÓMEZ, I., *El cartel republicano en la guerra civil española*, Madrid, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1993.

<sup>8</sup> BRIHUEGA, J. y PIQUERAS, N., *Josep Renau 1907-1982: compromís i cultura*, Valencia, Universidad de Valencia y Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2007.

<sup>9</sup> BELLÓN PÉREZ, F., *Josep Renau. La abrumadora responsabilidad del arte*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim-Diputació de Valencia, 2008.

En cuanto al estudio de los carteles de Renau han sido de gran ayuda la obra de Miguel Cabañas Bravo, *Josep Renau* (2001)<sup>10</sup> y el artículo *Josep Renau y la recuperación de una belleza comprometida* (2013)<sup>11</sup>.

### **1.3.- Objetivos**

Los objetivos para este trabajo son:

- Aproximarnos al arte del cartel para comprender sus características y su relación con el medio.
- Reunir y leer la bibliografía sobre el cartel republicano durante la Guerra Civil para asimilar el papel que dicha manifestación tuvo en este periodo histórico concreto y ser capaz de definirla, contextualizarla y hacer una aproximación a ella.
- Estudiar la figura de Josep Renau con el fin de conocer su desarrollo como artista.
- Recopilar y analizar los carteles vinculados a la guerra que el artista valenciano realiza durante ese periodo para después poder exponer sus particularidades.

### **1.4.- Metodología**

Para la realización del presente trabajo hemos hecho en primer lugar una búsqueda de material bibliográfico en los fondos de la Biblioteca María Moliner, así como de artículos académicos disponibles online y la compilación del material gráfico necesario. Tras la selección, lectura y análisis hemos procedido a la redacción del estado de la cuestión y de las dos primeras partes del desarrollo analítico.

A continuación, hemos creado el anexo con la recopilación de obras en las que nos íbamos a centrar y tras analizarlas individualmente hemos procedido a la redacción de la tercera parte del trabajo.

---

<sup>10</sup> CABAÑAS BRAVO, M., *Josep Renau*, Grandes genios de arte de la Comunitat Valenciana, Zaragoza, Aneto Publicaciones S.L, 2001.

<sup>11</sup> CABAÑAS BRAVO, M., “Josep Renau y la recuperación de una belleza comprometida”, *Culture & History Digital Journal*, diciembre 2013, España, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 1-19.

## **2.- DESARROLLO ANALÍTICO**

### **2.1.- El cartel republicano en la guerra civil española**

#### *a) Definición de los términos 'cartel' y 'propaganda'*

Para analizar el cartel político producido durante la guerra civil española, y en especial la obra de Josep Renau, primero hay que delimitar dos conceptos básicos: cartel y propaganda.

El cartel en su condición física utiliza el papel como soporte, y este recibe una impresión o estampación, ya sea mediante técnicas fotomecánicas, xilografía o litografía, por lo que se engloba dentro de las artes gráficas.

La segunda característica que define el cartel es que cuenta tanto con imagen como con texto, por lo que se combina el lenguaje verbal con el simbólico. Casi siempre siendo el texto quien aclare el tema del cartel dada la mayor ambigüedad que pueden tener las imágenes, pero sin restarles importancia, sobre todo teniendo en cuenta la gran tasa de analfabetismo de la época, aproximadamente el 30% del total de la población.

En tercer lugar, cabe destacar el número de copias que puede haber de un cartel. Al ser una obra gráfica ya no contamos con el concepto de obra única, sino que esta se multiplica, haciéndolo así también su alcance. Y esto nos lleva a la última de las cuestiones, la naturaleza pública del cartel. Puede parecer algo obvio, que toda creación artística tenga el fin último de ser observada, de tener un público, pero el asunto es más trascendental. El cartel es un arte de masas, nacido de la sociedad industrial y consumido por esta misma. Es a partir del siglo XIX cuando aumenta la producción de carteles, en este caso los comerciales, así pues, podríamos decir que la economía capitalista se adueña del fin cultural y artístico.

Como dice el propio Renau en su obra *Función social del cartel*: *“El cartel va en busca del público, situándose estratégicamente en los puntos en que las gentes se aglomeran, viven o circulan: centros públicos, avenidas, calles, suburbios de las poblaciones grandes y pequeñas, estaciones, vías de comunicación...”*

*Alguien dijo que el cartel es «un grito pegado a la pared». Y un grito estridente lo oye todo el mundo, quiera o no quiera, tal como se ve el cartel, aún sin querer verlo.*

*Por lo cual el cartel artístico es la más popular de todas las artes y el más genuino arte de masas.*”<sup>12</sup>

Esta dimensión pública del cartel está relacionada con otra de sus funciones, la que concibe el cartel además de como creación artística, como un medio de comunicación. En palabras de Raúl Eguízabal “*Un cartel es un medio de comunicación y por lo tanto no se configura como tal hasta que no se hace público.*”<sup>13</sup>

Respecto al segundo elemento que vemos necesario definir, el de propaganda, habría que ligarlo obligatoriamente al de persuasión. Sin profundizar en conceptos propios de la teoría de la comunicación, podríamos decir que la propaganda es la transmisión de un mensaje, de una información, pero no de una forma desinteresada, sino que busca una respuesta concreta por parte del receptor.<sup>14</sup>

#### *b) Contextualización e influencias*

Una vez aclarados estos conceptos básicos, podemos pasar a hablar de la propaganda de guerra, la cual se desarrolla durante los conflictos bélicos para responder a las necesidades de los contendientes, ya sea justificar su causa, motivar la lucha o desprestigiar al enemigo.<sup>15</sup> Y en el caso concreto de la guerra civil española, debemos entender que en su contexto situado en el periodo llamado de entreguerras (1918-1939), supone un punto clave ya que se ha considerado la guerra civil española como un preludio de lo que traería la Segunda Guerra Mundial, una pugna de marcado carácter ideológico entre los partidarios de la lucha de clases y la revolución, que en este caso se extrapola a la defensa de la democracia y el gobierno legítimo elegido en las elecciones de 1936, y por el otro lado los defensores de un régimen totalitario que en el caso español es representado por la parte sublevada del ejército. Así pues, esta sirve como campo de pruebas a nivel internacional, tanto armamentísticamente como en el caso de la propaganda.

Los carteles ya existían en la España prebélica, pero eran principalmente de carácter comercial, por lo que tendrían que llegar las elecciones de 1936 para que encontremos un cartel claramente político. En este momento se imprimen masivamente carteles por parte de ambos bandos pidiendo el voto para determinados partidos, donde ya encontramos

---

<sup>12</sup> RENAU, J., *Función social del cartel publicitario...*, op. cit., p.79.

<sup>13</sup> EGUÍZABAL, R., *El cartel en España...*, op. cit., p.15.

<sup>14</sup> VV.AA., *Propaganda en Guerra...*, op. cit., p.12.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p.16.

elementos referenciales que se repetirán hasta la saciedad en los carteles de la guerra. La derecha utilizaría el socialismo y el comunismo como los males que desembocarían en el hambre y la miseria. Y, por su parte, la izquierda pedía el voto por la amnistía de los presos políticos y para acabar con la “dictadura de las derechas”.

El 16 de febrero de 1936 se suceden las elecciones, el Frente Popular obtiene la mayoría absoluta, y pocos meses después, el 17 de julio se produce el levantamiento del general Franco. La Guerra Civil había comenzado y con ella una nueva forma de entender la propaganda en España.

A la hora de hablar de las influencias que recibe el cartel de guerra español debemos tener en cuenta en primer lugar las limitaciones que este tiene en su desarrollo, como bien expone Carmen Grimau, considerándolas causas del eclecticismo estilístico que estos tienen:<sup>16</sup>

En primer lugar, *la procedencia profesional e ideológica del cartelista*, la cual era muy variada. En cuanto al origen profesional, muchos eran cartelistas amateurs, y los pocos que tenían experiencia en esta manifestación artística, venían del terreno de la publicidad y no del político, siendo casi la única excepción Renau.

En segundo lugar, se debe tener en cuenta la *precariedad y urgencia del trabajo*. En palabras de Renau: “*Cuando estalló la guerra encontramos las imprentas llenas de papel y de tintas de imprimir, y se hicieron unos excesos tremendos, y llegó un momento que ya no había tintas. Estaban las máquinas allí, pero inservibles.*”<sup>17</sup>

También hay que considerar la inmediatez que exigía el contexto del momento, algunos carteles se encargaban de un día para otro, y esto derivó en ocasiones en un claro deterioro de la calidad artística.

En tercer y último lugar hay que remarcar la *carencia de una tradición cartelística política*, que permitiese delimitar perfectamente el trabajo del artista. Es testimonio de estos problemas la polémica que hubo entre el pintor Ramón Gaya y Josep Renau en la revista *Hora de España* en la que el primero dice “*En España hay, había muy buenos pintores de carteles. Todos recordamos carteles magníficos de dibujantes vivos, actuales,*

---

<sup>16</sup> GRIMAU, C., *El cartel republicano en la Guerra Civil...*, *op. cit.*

<sup>17</sup> RUIPEREZ, M., “Renau-Fontseré...”, *op. cit.*, p. 16.



*jóvenes. Pero ahora, los mismos cartelistas, con la guerra, no han sabido acertar. No acertó nadie porque nadie supo entrever que ahora no se trataba de anunciar nada.*"<sup>18</sup>

En cuanto a las influencias, es necesario al menos nombrar la I Guerra Mundial y la Revolución bolchevique de 1917 como los grandes exponentes del uso de la propaganda política, siendo esta entendida ya como un valiosísimo instrumento para alcanzar la victoria. Ambos se basan en los presupuestos del cartel publicitario de principios del siglo XX, donde se van fijando una serie las claves para que la gente asocie determinadas imágenes o palabras con una idea concreta.<sup>19</sup>

Y por otro lado no podemos dejar de hablar de las vanguardias europeas desarrolladas a principios del siglo XX, principalmente Rusia y Alemania como modelos para la simbología militar. Estas imágenes llegaban principalmente a través de revistas como *Octubre*, pero el problema estuvo en los artistas españoles, que muchas veces utilizaron los modelos sin asimilarlos bien, sin adaptarlos a nuestro contexto o incluso sin ser conscientes. Lo demuestran estas palabras de Lorenzo Goñi: "*¿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 que las ideas en ellos eran tópicas, como ese tan famoso del personaje señalando al espectador, que fue realizado por rusos, americanos e ingleses durante la 1ª guerra mundial. Yo mismo hice uno así; pero entonces no había visto ninguno y creí un tanto ingenuamente haber inventado la idea; después he visto que la habían hecho muchos anteriormente. Es un tópico mental que siempre se repite.*"<sup>20</sup>

Respecto a los estilos artísticos que más se usan en los carteles todos los autores coinciden al decir que el realismo fue el más utilizado con diferencia, ya que permite transmitir mensajes de forma más clara y concisa, algo muy necesario en el caos que supone una guerra. Pero los estudiosos suelen coincidir también en que los artistas de la época no supieron valerse de él plenamente explotando todas sus opciones. El siguiente estilo al que más se recurre es el expresionismo, donde la apelación a los sentimientos del público lo convierte en un buen recurso para mover a las masas en momentos clave. Y diversos

---

<sup>18</sup> RENAU, J., *Función social del cartel publicitario...*, op. cit., p.89.

<sup>19</sup> JULIÁN GÓMEZ, I., *El cartel republicano en la guerra civil española...*, op.cit., p. 73.

<sup>20</sup> Extraído de la correspondencia entre Goñi e Inmaculada Julián resolviendo dudas para su estudio. *Ibidem*, p.195.

estilos que también se utilizan, pero de forma casi aislada, como el novecentismo, esquematismo, surrealismo y futurismo, entre otros.

### *c) La producción*

Del total de los carteles bélicos de la Guerra Civil, el grueso de estos pertenece al bando republicano. Esto se debe a que en el inicio de la contienda el bando sublevado consiguió el control sobre la zona interior de la península dedicada principalmente al sector agrario, quedando en manos del Gobierno Republicano la zona más industrializada.<sup>21</sup> Es por este motivo que los recursos para la realización de carteles estaban en su mayoría bajo el mando republicano, destacando Cataluña y Levante por su tradición litográfica. Y también se debe a que gran parte de los artistas e intelectuales se pusieron de parte del gobierno legítimo.

Es necesario analizar también quienes fueron los principales emisores de los carteles, y para ello debemos hacer una distinción entre los carteles publicados por organismos oficiales, por partidos políticos y sindicatos, asociaciones de intelectuales y artistas, y otro tipo de organizaciones de carácter social.

En cuanto a los emisores, los carteles oficiales tenían diversos cauces, dependiendo también de su localización: el Gobierno de la República y sus distintos ministerios y tras el traslado a Valencia la Junta Central de Defensa de Madrid; en Barcelona el Comisariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya; en Valencia el Comisariado del grupo de Ejército; y en el frente republicano de la Cornisa Cantábrica las Juntas Delegadas de Santander Asturias y Vizcaya.<sup>22</sup>

En lo referente a la producción de los partidos políticos podemos nombrar el P.C.E., P.S.O.E., P.S.U. y P.O.U.M.; respecto a sindicatos y otras organizaciones de marcado carácter político se deberían tener en cuenta U.G.T., C.N.T., A.I.T., F.A.I., Mujeres Libres, J.J.L.L., J.S.U; y en lo relativo a las de carácter social el S.R.I, S.I.A y Cruz Roja.

---

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>22</sup> GRIMAU, C., *El cartel republicano en la Guerra Civil...*, *op. cit.*, p. 112.

## 2. 2.- Josep Renau

### a) Formación y compromiso político

Josep Renau Berenguer nace en la ciudad de Valencia, el 17 de mayo del año 1907.<sup>23</sup> Pepito, como lo llamaban en su casa, era el mayor de 6 hermanos.

Es hijo de Matilde Berenguer Cortés y de José Renau Montoro. Este último fue pintor, restaurador y profesor de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, por lo que podemos localizar fácilmente de dónde viene el interés artístico de su hijo. Como bien explica Albert Forment *“su progenitor le proporcionó una infancia rodeada de obras maestras clásicas, le inculcó el amor al arte, le facilitó los rudimentos estilísticos básicos y le impuso una meta en la vida: ser pintor.”*<sup>24</sup>

Así pues, el 20 de septiembre de 1920, cuando contaba con 13 años, es matriculado en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Tras 7 años cursando sus estudios artísticos se gradúa, habiendo recibido el premio Roig de Teoría de las Formas Arquitectónicas y Arte Decorativo y el Premio del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes en Teoría e Historia de las Bellas Artes.

Se debe destacar en esta etapa un episodio que sucedió en 1923 por el cual Renau y algunos compañeros se sublevan contra el tipo de enseñanza pictórica que se impartía, muy arraigada en el costumbrismo y el sorollismo. Debido a esto su padre lo saca temporalmente de la academia y lo castiga obligándole a trabajar como aprendiz en la litografía José Ortega. Y será aquí donde tome contacto por primera vez con la ilustración gráfica, lo que le permitió aprender y practicar el oficio de la litografía y así empezó a realizar carteles publicitarios.

En la década de los 20 y hasta los años 30 su obra se define con un estilo Art Decó, con influencia de las vanguardias. En esta época se le empieza a reconocer su trabajo ya que comienza a ganar premios en concursos de carteles. Esto se debe en parte a la fama y el éxito cosechado a partir de su primera muestra individual en diciembre de 1928 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid.

---

<sup>23</sup> En su partida de nacimiento figura el día 18 de mayo, pero él siempre pensó que su cumpleaños era el día anterior. Entre los distintos autores hay discrepancias sobre que fecha se debe utilizar. BELLÓN PÉREZ, F., *Josep Renau...*, op. cit.

<sup>24</sup> BRIHUEGA, J. y PIQUERAS, N., *Josep Renau 1907-1982: compromís i cultura...*, op. cit., p.39.

Renau no sabe asimilar bien esta fama que está adquiriendo como artista, por ello se va alejando de los altos círculos artísticos, dejando la capital para volver a Valencia, donde ya centrará plenamente su trabajo en el diseño gráfico. El tiempo que pasa en Madrid le hace ser consciente de todo el ‘aparato’ que hay tras la fama en el mundo del arte, como las facilidades para conseguir exponer, las críticas favorables, los círculos sociales en los que moverse; en definitiva, un cúmulo de aspectos negativos que le hace renegar del mercado del arte de ahí en adelante.

Había sido unos años antes cuando empezó a interesarse por cuestiones políticas, leyendo textos anarquistas, marxistas y toda clase de folletos revolucionarios; pero es este momento en el que cambia radicalmente su curso como artista. Como bien explica Fernando Bellón Pérez lo que pudo sentir ese joven Renau: *“Tras unos meses de incertidumbre, de dudas y angustias, Renau renuncia a sus ambiciones y a su vocación artística y decide entregar su vida y sus mejores valores profesionales a la política, al proletariado, a la clase social que va a conquistar el mundo y a transformarlo en beneficio de toda la Humanidad, según predicciones inapelables del marxismo leninismo, entonces en un momento de apogeo.”*<sup>25</sup>

De esta forma, el Renau de 1929 y 1930, ya de vuelta en Valencia, frecuenta lugares donde se realizaban debates y reuniones de estudiosos, principalmente de carácter político. En este ambiente, y teniendo en cuenta la tradición anarquista que tiene la zona de Cataluña y Levante, no es de extrañar que un joven Renau que ha devorado todos los textos revolucionarios que han estado a su alcance y ha experimentado con desasosiego la influencia de la burguesía en el arte, se inicie en la práctica libertaria. Al poco tiempo de esto, tras ir madurando su carácter y dejar de lado la parte más “incendiaria”, adquiere un mayor interés por el marxismo y la concepción materialista de su entorno, ingresando en el PCE a principios de 1931; que por ese entonces era de un alcance minoritario, un poco sectario y bastante improductivo.

En 1932 se encarga de fundar personalmente la Unión de Escritores y Artistas Proletarios y ese mismo año contrae matrimonio con Manolita Ballester, también artista que había sido su compañera desde la Academia de Bellas Artes de San Carlos. Y es en este mismo lugar donde Renau se iniciaría como profesor de la asignatura de Artes Decorativas; en

---

<sup>25</sup> BELLÓN PÉREZ, F., *Josep Renau...*, op. cit., p. 20.

marzo de 1936 consigue a través de una oposición el puesto de Catedrático interino de Elementos de Pintura Decorativa y unos meses después ostenta el cargo de Secretario de la Escuela Superior de Bellas Artes.<sup>26</sup>

Es en esta primera mitad de la década de los 30, cuando Renau más colabora con ilustraciones y fotomontajes en distintas revistas. Cabe destacar sus trabajos en las de naturaleza anarcosindicalista, editadas en Valencia, *Orto* y *Estudios*; y la editada por Rafael Alberti y M.<sup>a</sup> Teresa León, *Octubre*.<sup>27</sup> El trabajo previo de estas publicaciones le permite adquirir experiencia en el mundo editorial para ya en enero de 1935 sacar a la luz su revista Nueva Cultura y nos referimos a ella como suya porque Renau se encargó desde la financiación y dirección, hasta maquetación, cubiertas y algunos artículos. Con el estallido de la guerra la revista se paraliza y reaparece en una segunda fase de marzo a octubre de 1937.<sup>28</sup>

#### *b) La Guerra Civil y la labor como Director General de Bellas Artes*

El inicio de la guerra civil española supone cambios drásticos en la vida de Josep Renau, en primer lugar, como activo militante comunista y defensor de la República; en segundo lugar, como artista comprometido y consciente del contexto en el que se desarrollaba su obra; y en tercer lugar debido al cargo público que ostentó. Con esto último nos referimos al cambio de gobierno que se da a los dos meses del estallido de la contienda, cuando José Giral presenta su dimisión como presidente del gobierno y el cargo pasa al dirigente del PSOE y la UGT, Largo Caballero. Este, forma un gobierno coalición en el que pone al frente del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes al dirigente del PCE, Jesús Hernández, y este segundo será el que decida poner a la cabeza de la Dirección General de Bellas Artes a Renau, el cual narra así los hechos: *“El día 6 por la tarde recibí una llamada telefónica en la que se me urgía estar en Madrid al día siguiente a primera hora. Tomé el tren nocturno y llegué muy pronto a la permanencia del CC del PCE. Jesús Hernández, ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes en el nuevo gobierno, no*

---

<sup>26</sup> CABAÑAS BRAVO, M., *Josep Renau...*, *op. cit.*, p.12

<sup>27</sup> SAMPAIO BARBOSA, C. M., “A Fotografia Comprimissada na Espanha: a experiência de Josep Renau nas revistas Orto e Outubro”, *Património e Memória*, vol. 9, nº 2, 2013, pp. 87-107

<sup>28</sup> AZNAR SOLER, M., ““Nueva Cultura”. Revista de crítica cultural (1935-1937)”, *Debats*, 11, 1985, pp. 6-20.

*estaba allí. Me recibió Pedro Checa y me comunicó que se me proponía para el cargo de Director General de Bellas Artes.”*<sup>29</sup>

Las competencias ligadas a este cargo iban desde el fomento de las Bellas Artes, las Enseñanzas Artísticas Media, Superior y Profesional, la gestión de Archivos y Bibliotecas, la salvaguarda del Tesoro Artístico y una difusión mediante propaganda de las acciones tomadas al respecto. Estas dos últimas cuestiones tuvieron un mayor calado debido al contexto bélico en el que Renau desarrolla el cargo, siendo necesario realizar acciones para la protección del patrimonio y a la vez hacer visible este trabajo de cara a la población española y también al extranjero. Por este motivo una de las primeras medidas que toma Renau como Director General de Bellas Artes es la de organizar la defensa del Patrimonio o Tesoro Artístico, como se lo llamaba en ese momento; para ello toma contacto con las ya existentes en los distintos territorios, o en el caso contrario se encarga de crearlas, Juntas del Tesoro Artístico, para coordinar y centralizar los trabajos. Estos consistían, *grosso modo*, en proteger, ya fuera interviniendo o trasladando, los objetos de interés artístico e histórico que no eran propiedad del Estado.<sup>30</sup>

El primer viaje que hace es a Toledo, para proteger obras de el Greco y los vitrales de la catedral. Otra de las acciones que destacan en cuanto a la salvaguarda del Tesoro Artístico es la del traslado de las obras de arte de Madrid, que corrían peligro por los bombardeos que sufría la ciudad. En un principio, esta defensa consistió en mover las obras de los museos, como el del Prado, del que había designado director al pintor Pablo Picasso, para protegerlas de posibles bombardeos aéreos. Comenzaron por trasladarlas a los subsuelos de los propios museos, bibliotecas u otros edificios, pero finalmente se toma la decisión de seleccionar las obras más importantes y trasladarlas a la ciudad de Valencia, como haría también el Gobierno de la República. Así pues, los primeros camiones salen de Madrid con las obras perfectamente embaladas el 10 de noviembre de 1936, tras llegar a Valencia pasaban por una revisión y se almacenaban provisionalmente hasta que estuvieron perfectamente acondicionados los depósitos definitivos: las Torres de Serranos y el Colegio del Patriarca.<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> RENAU, J., *Arte en peligro...*, *op. cit.*, p.12.

<sup>30</sup> CABAÑAS BRAVO, M., “La labor de salvaguarda del patrimonio artístico-cultural de los Directores Generales de Bellas Artes Ricardo de Orueta y Josep Renau”, Colorado Castellary, A. (dir.), *Patrimonio, Guerra Civil y posguerra*, enero 2010, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, pp.31-49.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

Esta es, sin duda, la labor más sustancial para con la Historia del Arte y el pueblo español de las que realiza Renau durante el tiempo que ostenta el cargo, pero quizá, es la organización del pabellón español en la Exposición Internacional de París de 1937 la que la historiografía mejor ha tratado.

El 10 de abril de 1936 se aprueba oficialmente la propuesta de participar en la Exposición de Artes y Técnicas de la Vida Moderna, y así comienzan la realización de los presupuestos y la planificación del proyecto. Luis Lacasa y Josep Lluís Sert, son los arquitectos encargados del pabellón español, cuya primera piedra fue colocada el 27 de febrero, y que debía albergar las obras de distintos artistas españoles.

A finales de 1936, Renau, hace un primer viaje a París para iniciar los contactos con los artistas residentes en la capital francesa a los que quería pedir colaboración para el pabellón. En primer lugar, se pone en contacto con Picasso, con quien tuvo varias reuniones muy satisfactorias de las que surge oficialmente el encargo del Guernica. Con Dalí tuvo una discusión causada por el peculiar carácter del figuerense que desechara su participación en el proyecto. Completaban esta lista algunos de los mejores artistas españoles del momento como Joan Miró, Alberto Sánchez, Julio González o Calder, entre otros.<sup>32</sup>

Por otro lado, además de las cuestiones logísticas e institucionales, no hay que olvidar la parte artística. Cabe destacar aquí, los fotomontajes, que combinaban fotografía, grafismo y texto, sobre las Misiones Pedagógicas, la Salvaguarda del Tesoro Artístico, la Agricultura española y sus reformas y la Industria de Guerra, etc., además del trabajo en el montaje de las exposiciones.

La concurrencia de España a la Exposición Internacional de París de 1937, fue, a la postre, un escaparate dirigido al resto del mundo de lo que estaba sucediendo en nuestra nación, desde la guerra, sus consecuencias, los intentos para frenarla, las acciones del Gobierno de la República para la difusión y protección de la cultura y sobre todo una muestra del altísimo nivel artístico, que a pesar de la coyuntura del momento, todavía podíamos ofrecer.

Estas dos cuestiones fueron las más destacadas durante el tiempo que Renau ostenta el cargo de Director General de Bellas Artes, pero cabe destacar también la centralización

---

<sup>32</sup> BELLÓN PÉREZ, F., *Josep Renau...*, *op. cit.*, p.219.

de estructuras que permitió una mejora de la gestión, y el nacimiento de otras nuevas como la ya nombrada Junta Central del Tesoro Artístico, los Consejos Centrales de Música y Teatro y las Comisiones de Artes Plásticas y Artes Literarias.<sup>33</sup>

El cambio de gobierno que se da en abril de 1938 acaba con la mayoría de los cargos comunistas y con fecha del día 22 de ese mes Renau presenta su carta de dimisión, pero poco después es nombrado Director de Propaganda Gráfica del Comisariado General del Estado Mayor Central del Ejército Popular, ligada a la Subsecretaría de Propaganda, también conocida como *SubPro*. De estas fechas destaca la serie de fotomontajes Los 13 puntos de Negrín, principalmente dirigida al extranjero con la que pretendían ensalzar la imagen de la República y redefinir los objetivos de la guerra para negociar la paz.

### c) Exilios: México y RDA

A comienzos de 1939, con el Gobierno nuevamente trasladado a Barcelona por el avance de las tropas sublevadas, y con la guerra prácticamente perdida para el bando republicano, Renau inicia su exilio hacia Francia. Estuvo alrededor de un mes en el campo de refugiados de Argelès-sur-Mer, cuando es evacuado gracias al Comité de Ayuda a los Intelectuales Españoles y trasladado a Toulouse donde consigue reunirse con su familia. Permanecen dos meses en esta ciudad, donde reciben ayuda económica de Picasso. Sería ya el 6 de mayo cuando embarcan en un transatlántico que los llevaría hasta Nueva York. Allí recibe Renau una oferta de trabajo para hacer cubiertas de discos, pero la rechaza porque lo que en realidad quería era ir a México a trabajar con el muralista David Alfaro Siqueiros, al que había conocido en España durante la guerra. Así pues, en junio de 1939, Renau junto con su esposa Manolita, sus hijos Ruy y Julieta, su suegra y sus dos cuñadas se instalan en Ciudad de México. Un año después de su llegada, el Gobierno mexicano ofrece la nacionalidad a los inmigrantes españoles, oferta que aceptan los Renau.

De esta etapa destacan en primer lugar los murales como *Retrato de la burguesía*, en el que trabaja junto a Siqueiros o *España hacia América*, para un hotel en Cuernavaca. Podemos decir que Renau contribuye con su concepción unitaria y dinámica de las composiciones y su conocimiento de la técnica, al sobradamente reconocido movimiento del muralismo mexicano.

---

<sup>33</sup> CABAÑAS BRAVO, M., “La labor de salvaguarda del patrimonio..., *op. cit.*”



Recupera también la pintura de caballete, que nunca había sido su manifestación favorita, pero durante la década de los 40 realiza más de 30 cuadros. Pero será a partir de 1950, tras montar un Estudio de Imagen-Publicidad Plástica en México D.F., cuando más carteles realice con la publicidad para el cine. En este momento que el trabajo en publicidad le hacía estar atado a las exigencias de los encargos y no le permitía expresar plenamente su creatividad, Renau, inicia la serie de fotomontajes *The American Way of Life*. Esta serie, que no se vio terminada hasta 1976, nace en el contexto de la guerra fría y supone una durísima crítica a las conductas de la sociedad americana.

Ya en 1958, tras pasar una mala época de descontento con su trabajo, la situación política mexicana y su relación con Manolita, decide trasladarse a la RDA. Renau llega sin su familia a Berlín en febrero de 1958, para trabajar como dibujante de películas gráficas en la empresa pública de televisión. Como todos los artistas en la RDA, pasa a ser un asalariado del estado, formando parte del aparato de propaganda, tan necesario en el contexto de la guerra fría; lo que le hace reencontrarse con el arte político y al servicio de lo social, del que siempre había sido abanderado. Realiza 8 cortos de animación y se vuelve a centrar en el fotomontaje publicando algunas series y continuando con *The American Way of Life*, la que sería su obra maestra de fotomontaje.

Durante el exilio berlinés también continúa con trabajos murales como había hecho en México; hasta 1966 realiza obras menores, pero es a partir de ese año cuando empieza a realizar ambiciosos proyectos de enormes dimensiones realizados con piezas de cerámica y a comandar un equipo para llevarlos a cabo.

En 1972 Renau dimite del Comité Central del PCE. Se distancia así de una parte de su vida que lo tenía ligado a su país natal, pero dos años después comienza a establecerse el vínculo de nuevo cuando hay un intento, que sería censurado, de publicar *Función Social del Cartel Publicitario* por un galerista madrileño. Pero no es hasta la Bienal de Venecia de 1976 que Renau retoma verdaderamente el contacto con su España natal, cuando es invitado a participar en la exposición. Tras pasar un tiempo en Venecia consigue un visado de 3 meses y el 6 agosto regresa a Madrid. Tras este, realiza numerosos viajes más a España, pero nunca con la intención de trasladarse definitivamente. Retoma relaciones e inicia nuevos proyectos, alejándose paulatinamente en su arte del tono político -sin nunca llegar a abandonarlo- y volviéndose más mordaz, pero a la vez volviendo sus

inicios al realizar cantidad de carteles debido a la lluvia de encargos que desencadena la puesta en valor de esta manifestación.

Tras unos años enfermo, el 11 de octubre de 1982 muere en Berlín a causa de un cáncer de hígado.

### **2.3.- El cartel de guerra**

Josep Renau tiene bastante producción artística durante la guerra, alrededor de unos 20 carteles, que no es un número escaso si tenemos en cuenta el resto de cosas a las que se dedicaba al mismo tiempo, como su trabajo en revistas y otras publicaciones escritas, los fotomontajes, la militancia en el partido y su responsabilidad en el cargo público, de la que él mismo dice: *“El periodo más bajo de mi productividad artística fue, precisamente, el de mi gestión como Director General de Bellas Artes.”*<sup>34</sup>

Como ya hemos dicho, los antecedentes inmediatos del cartel político en España los encontramos en la 1ª Guerra Mundial y en la Revolución rusa, por lo que no es de extrañar que las mayores influencias de Renau sean los carteles soviéticos y el fotomontador alemán John Heartfield, al que conoció en persona durante su exilio en Berlín.

Para hablar de los carteles de guerra que realiza Renau, nos referiremos a los realizados exclusivamente entre el 18 de julio de 1936 y 1 de abril de 1939 y alusivos a la contienda.

La técnica principal utilizada para la realización de los carteles era la litografía y sus variantes: fotolitografía, cromolitografía y offset (Fig.8 y 9).

En primer lugar, podríamos hacer dos grandes bloques en base a quien van dirigidos los carteles, si al frente o a la retaguardia. Dependiendo del destinatario del mensaje encontraremos distintos temas recurrentes.

Los carteles de índole militar de forma obvia van dirigidos a los combatientes. En estos, se suelen tratar temas relativos a respaldar consignas u obedecer órdenes, respetar disciplina y jerarquía son esenciales en este grupo, como en *El Comisario* (Fig.5) donde se ensalza a estos mandos. Con el transcurso de la guerra aparece una disputa dentro del bando republicano que influirá tanto en el desarrollo de los carteles como en el conflicto.

---

<sup>34</sup> RENAU, J., *Arte en peligro...*, op. cit., p. 15.

Se trata de la disyuntiva entre los que primaban el hacer la revolución y los que ponían en primer lugar el objetivo de ganar la guerra. En el cartel se tradujo entre los que pedían en alistamiento en las milicias y los que defendían la creación de un Ejército Popular.<sup>35</sup> Por parte del Gobierno de la República se intentó desarmar la retaguardia para evitar conflictos entre ellos, como vemos en *Soldado, estima como un tesoro el arma...* (Fig.13).

Cuando la guerra civil se internacionaliza por la intervención de Alemania e Italia se denuncia “la invasión” extranjera de soldados alemanes, italianos y africanos y se empiezan a ver en los carteles las fechas y las comparaciones con otros conflictos, aludiendo a la idea de que se lucha por la independencia de España (Fig.6 y 13). El uso de efemérides se vuelve recurrente para recordar victorias anteriores (Fig.11). Son precisamente las referencias a la victoria las que van tomando importancia con el transcurso de la guerra, cuando el desgaste psicológico es mayor y es necesario elevar la moral en toda la población (Fig. 6, 9, 10, 11, 12 y 17).

Por otro lado, en los carteles dirigidos a la retaguardia encontramos dos principales cometidos: hacer propaganda de las actuaciones llevadas a cabo por el Gobierno de la República ya sea en el terreno legislativo (Fig. 2, 3 y 8) o en el cultural (Fig. 1) y las peticiones de colaboración ciudadana para evacuaciones (Fig.4) y para acabar con el quintacolumnismo <sup>36</sup> (Fig. 14, 15 y 16).

En cuanto a las características formales y estilísticas de los carteles debemos tener en cuenta que Renau venía de utilizar una estética art decó que, poco a poco, fue abandonando para dejarse influenciar por el constructivismo y el realismo soviéticos. Son característicos en sus carteles el uso de las tintas planas y los sombreados con el aerógrafo. Tiene un gran manejo de los elementos visuales por lo que con pocos recursos consigue una gran claridad en los mensajes que quiere transmitir. Encontramos en casi todos sus carteles el uso de las marcadas diagonales en la composición que otorgan profundidad, fuerza y dinamismo a las representaciones (Fig.1, 2, 4, 6, 7, 8, 10, 11 y 13) y la repetición de un mismo motivo también es muy utilizada (Fig.1, 5, 6, 7, 9, 10, 12 y 17).

---

<sup>35</sup> El 10 de octubre de 1936 se promulga el decreto para su creación y el 9 de noviembre se constituye el Consejo Superior de Guerra. JULIÁN GÓMEZ, I., *El cartel republicano en la guerra civil española...*, *op.cit.*, p.121.

<sup>36</sup> En un conflicto armado se denomina Quinta Columna a las personas que prestan ayuda al enemigo. El General Mola utilizó estas palabras refiriéndose a los partidarios del bando rebelde dentro de la ciudad de Madrid, mientras estaba siendo asediada por el ejército sublevado organizado en 4 flancos.

En cuanto a los símbolos a los que Renau más recurre en sus carteles, el que encontramos repetido en más ocasiones es la estrella roja de cinco puntas que simboliza un camino a seguir y una meta que alcanzar que se materializaría en la revolución. La encontramos de forma autónoma (Fig. 1, 8, 9 y 10) y formando parte de un logo o de la bandera del partido comunista (Fig. 5, 7, 11, 13). Las banderas también aparecen en repetidas ocasiones, como la republicana (Fig. 6 y 11), la comunista (Fig. 7) o como soporte para el texto (Fig. 8).

La figura de la mujer apenas aparece en los carteles sobre la guerra del valenciano, solo encontramos una madre asustada en ¡Pueblos de Levante! (Fig.4). En cambio, el hombre sí está más presente, como campesino en los carteles editados por el Ministerio de Agricultura (Fig. 2 y 8), como soldado (Fig. 7, 10, 12, 13 y 17) y como obrero (Fig. 7 y 10).

Una imagen muy repetida por Renau es la de un fuerte antebrazo, con el puño cerrado (Fig. 1, 5, 9 y 10), alzado victorioso sosteniendo un arma (Fig. 2 y 11), o sujetando herramientas de trabajo como la hoz de los campesinos (Fig. 2 y 3) o la maquinaria del obrero (Fig. 9). Esta tendencia no es casual, porque el puño cerrado era el saludo del bando republicano y de los comunistas. Y Renau, con sus fuertes convicciones marxistas cree que la base para la liberación de la clase obrera está precisamente en su trabajo, por lo que la representación de los brazos con la musculatura tan marcada simboliza la fuerza del proletariado.

Otras zonas del cuerpo que destaca son el ojo y la oreja en los carteles que alertan sobre los espías (Fig. 14, 15 y 16), simbolizando los sentidos del oído y la vista que estarían acechantes. El resto de las partes del rostro están deshumanizadas y compuestas por otros elementos, siguiendo la tendencia de representar al enemigo como una bestia. Esto lo vemos también en Propietario faccioso (Fig. 2) donde se representa mediante una serpiente y en El fruto del trabajo del labrador... (Fig. 8) que lo hace mediante la mano a modo de garra, pero en ningún caso encontramos al enemigo como un soldado del bando contrario. Esto se debe a que se tiende a plasmar “una lucha no de personas, sino contra conceptos”.<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> PERAL VEGA, E. y SÁEZ RAPOSO, F. (Eds.), *Métodos de propaganda activa en la Guerra Civil Española: literatura, arte, música, prensa y educación*, Madrid, Iberoamericana, Frankfurt am Main, Vervuert, 2015, p.181.

Atendiendo al contexto bélico en el que se encuentra aparecen armas en casi todos los carteles: cañones (Fig. 1), bombarderos (Fig. 4 y 12) y fusiles, casi siempre con bayoneta, (Fig. 2, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13 y 17).

En lo concerniente a los colores, sin ninguna duda el más repetido, después del negro, es el rojo, presente en casi todos los ejemplos.

Por último, en lo que respecta a las tipografías de los textos que acompañan a las imágenes de los carteles, apreciamos que son perfectamente legibles en todos los ejemplos. No les reserva un color concreto, sino que vemos variaciones dependiendo del cartel, aunque los más utilizados son: rojo, negro, blanco y gris. Tiende a hacer uso de las mayúsculas, pero las combina en muchos casos con las minúsculas en un mismo cartel. Y algo que llama la atención es que en la mayoría de las ocasiones que utiliza las letras minúsculas reconocemos su característica caligrafía, la misma que utiliza para su firma.

### **3.- CONCLUSIONES**

Tras la realización de este trabajo hemos llegado a las conclusiones de que el cartel político, como producción artística y arte de masas, sirve como medio de expresión a la vez que como medio de comunicación. Esto es gracias a la capacidad de un artista de fijar ideas y conceptos en nuestra mente a través de la representación de imágenes; y debido a la dimensión pública del cartel, que sirve como transmisor de mensajes.

Teniendo en cuenta que la producción de estas obras va ligada ineludiblemente al contexto en el que nacen, siendo la guerra un punto de inflexión en el desarrollo posterior de la historia, encontramos en el cartel un arte útil y necesario.

Durante la Guerra Civil se supo aprovechar estas cuestiones y Josep Renau es uno de los mejores, sino el mejor, en hacerlo. Es un artista innovador, polifacético y políticamente comprometido. Consigue destacar en distintas manifestaciones de artes plásticas y dentro de la administración, donde consiguió tomar acciones que se materializaron en la conservación de parte de nuestro patrimonio que se podría haber perdido.

Encontramos en su producción de carteles durante la guerra, una síntesis perfecta de lo que fue su figura, un excelente artista que puso su arte al servicio del pueblo.

#### **4.- AGRADECIMIENTOS**

Me gustaría agradecer al profesor Ernesto Arce por que este trabajo lo empecé con él y al profesor David Almazán por su profesionalidad y su valiosa ayuda para poder terminarlo. A este Tribunal por su tiempo y atención.

Y también a mi familia y amigos por no permitir que tirara la toalla.

## **5.- ANEXO**

En el presente apéndice se incluye una relación de los carteles de Renau dispuestos en orden cronológico. Hemos identificado cada obra con su título, fecha de realización, dimensiones, técnica utilizada, editor y lugar de impresión, si se conocen. Cada cartel va acompañado de un comentario que incluye una explicación de su temática, su simbolismo y un breve análisis artístico.

Hemos recopilado un total de 17 carteles, todos ellos realizados entre el 17 de julio de 1936 y el 1 de abril de 1939.





Figura 1.

NOMBRE: Los marinos de Cronstadt: Un film soviético

FECHA: 1936

DIMENSIONES: 155,5 x 104 cm

TÉCNICA: Litografía sobre papel

EDITOR: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.

IMPRESO: Gráficas Valencia.

Es uno de los primeros carteles que realiza Renau tras el estallido de la guerra. La embajada soviética en España cedió esta película para levantar la moral de los defensores de Madrid. Formaba parte de un programa de propaganda para crear símbolos y mitos que elevasen el ánimo de los combatientes, así como mantener el espíritu victorioso en la retaguardia; sin olvidar la labor de aproximación de la cultura al pueblo que fomentaba el gobierno de la II República. La película, que se proyectó en los cines de Callao, narra la historia de un Comisario del Partido Comunista que al frente de un grupo de obreros y marinos defienden la fortaleza de Kronstadt frente al ejército blanco en la ciudad de Petrogrado en 1919.

El cartel representa la cubierta del barco con los cañones apuntando hacia la derecha, fuera de plano y superpuesto a estos, en primera instancia, un musculoso antebrazo con el puño apuntando en la misma dirección. Estos elementos se presentan marcando una diagonal de izquierda a derecha y de abajo hacia arriba. Utiliza únicamente blanco, negro, rojo y ocre, pero marca perfectamente las diferencias entre los distintos símbolos, equiparando la fuerza del brazo, símbolo del proletariado, con la gran estrella roja del fondo que simboliza la revolución.



Figura 2.

NOMBRE: Campesino defiende con las armas al gobierno que te dio la tierra o Propietario faccioso

FECHA: 1936

DIMENSIONES: 152,5 x 104 cm

TÉCNICA: Litografía sobre papel

EDITOR: Ministerio de Agricultura.

IMPRESO: Gráficas Valencia.

El cartel está realizado durante los primeros meses de la contienda, momento en que el Gobierno de la República estaba realizando cambios en la legislación. El Decreto del Ministro de Agricultura, publicado el 7 de octubre de 1936, declara que serán expropiadas las tierras y propiedades de los adscritos a la sublevación, y que se otorgará el uso y disfrute de estas a los trabajadores de la zona. Esta ordenanza es un buen ejemplo de propaganda ya que toma medidas contra los rebeldes y, a la vez, da una compensación al pueblo que estaba defendiendo su gobierno.

El cartel combina imagen y texto, con dos párrafos extraídos del Decreto, dando importancia a este. En la parte inferior aparece un campesino sin camisa, entre las espigas del campo, levantando una hoz con la mano izquierda y un fusil con la derecha. En la culata de este último vemos escrita la palabra 'decreto' haciéndonos saber que esta ley sirve como arma contra el propietario faccioso que se representa en la serpiente. Utiliza el azul en la parte superior para representar el cielo y a través de un degradado en la parte central blanca, para que destaque el texto, nos lleva a los tonos cálidos amarillos y naranjas para el campesino y el campo. La composición tiene un eje vertical desplazado del centro con el texto y dos diagonales que se cortan: de derecha a izquierda formada por los brazos y de izquierda a derecha por el fusil con bayoneta.



Figura 3.

NOMBRE: 7 de octubre: una nueva era en el campo

FECHA: octubre – noviembre 1936

DIMENSIONES: 24 x 18 cm

TÉCNICA: Litografía sobre papel

EDITOR: Ministerio de Agricultura.

Este cartel hace referencia al decreto nombrado en la figura 2. El Decreto del 7 de octubre estaba firmado por el ministro de agricultura Vicente Uribe Galdeano, uno de los dos ministros comunistas que había en el gobierno de Largo Caballero, el otro era Jesús Hernández, que tenía la cartera de Instrucción Pública y Bellas Artes. Por este motivo no es de extrañar que se apoyaran entre ellos haciendo propaganda de las medidas tomadas por el otro.

De la base emerge con fuerza un brazo empuñando la hoz cuya hoja sale de los márgenes del papel. Dentro de la hoz el texto en rojo de “7 de octubre” y en mayúsculas y blanco “una nueva era en el campo”, asociándolo a la idea de revolución y de forma intrínseca a la labor de los comunistas. En la base espigas de trigo blancas, dispuestas como rayos de sol y escrito sobre estas en negro “ministerio de agricultura”, mostrando cual es la raíz de esta conquista.

Compuesto por pocos elementos y acompañado de breve texto, lanza un mensaje claro y contundente.

Esta imagen también se utilizó como portada de un folleto sobre el tema realizado por Mauricio Amster.



Figura 4.

NOMBRE: ¡Pueblos de Levante!

FECHA: Septiembre – noviembre 1936

DIMENSIONES: 164,5 x 111 cm.

TÉCNICA: Litografía sobre papel

EDITOR: PCE. Impreso por Gráficas Valencia.

Este cartel está relacionado con la batalla o defensa (como más a menudo se ha denominado) de Madrid. Los primeros bombardeos sobre la ciudad por parte del ejército rebelde se producen el 28 de agosto de 1936, y para el mes de noviembre ya se habían convertido en sistemáticos. La población civil había empezado a ser evacuada a otras zonas todavía fieles al Gobierno de la República, como nombra en este caso la zona de Levante.

Se representa el instante dramático en que explotan las bombas descargadas por la aviación, destrozando edificios y personas, apelando de esta forma a los sentimientos de compasión del espectador. En la esquina superior izquierda vemos las siluetas de dos bombarderos sobre las nubes de humo consecuencia de las explosiones. Se utilizan los colores rojo y negro que en este caso nos evocan al fuego de las detonaciones. En primer plano, frente a un edificio medio derruido vemos una madre que huye asustada con su bebe en brazos hacia la silueta de unas manos abiertas que la acogen. Estas manos que entran desde el ángulo inferior derecho simbolizan la colaboración que se pide en el texto del cartel.

Hay un gran trabajo de iluminación que por su buena ejecución hace resaltar todos los elementos necesarios, tanto las partes claras del rostro angustiado de la mujer como las grandes manos que quedan en la sombra.





Figura 5.

NOMBRE: El Comisario,  
nervio de nuestro ejército  
popular

FECHA: Noviembre –  
diciembre de 1936

DIMENSIONES: 72 x102 cm.

TÉCNICA: Cromolitografía, fotomontaje y aerógrafo sobre papel

EDITOR: Partido Comunista

FECHA: 1937

EDITOR: Partido Comunista. Impreso por Gráficas  
Valencia (Intervenido U.G.T. C.N.T.)



De esta obra existen dos versiones; la primera de 1936 en la que el texto inferior es de color amarillo y está firmado Renau36. La segunda es de 1937, el texto inferior es de color rojo y en la parte superior figura el nombre del Partido Comunista. Al compararlos se puede apreciar más riqueza y saturación de colores en la de 1936 que en la de 1937, probablemente a consecuencia del desabastecimiento de materiales originado por la duración de la guerra y el despilfarro de los inicios.

El tema del cartel hace referencia a los intentos de establecer un mando único en el Ejército Popular que se estaba intentado constituir para dejar atrás la independencia y falta de disciplina de las primeras milicias.

Es uno de los mejores carteles por su innovación formal. El formato del cartel es apaisado, así como los elementos horizontales de la composición. Por la derecha aparecen las bayonetas de los soldados y el brazo con el puño cerrado del comisario político que formando un muro se oponen a la línea del enemigo que se dibuja en el lado opuesto.



Figura 6.

NOMBRE: 1808 1936. De nuevo por nuestra independencia.

FECHA: febrero 1937

DIMENSIONES: 50 x 37 cm

TÉCNICA: Cromolitografía y aerógrafo sobre papel.

La propaganda convirtió la Guerra Civil en una lucha por la independencia nacional contra la invasión extranjera cuando empiezan a llegar tropas de Marruecos y de Italia. Además, Goya era uno de los artistas más valorados por el bando republicano y este convirtió sus grabados “desastres de la guerra” en una eficaz propaganda para su causa. El mismo Renau, en aquella época Director General de Bellas Artes, con motivo de una nueva edición de la obra grabada de Goya escribió un artículo con el título: “Goya y Nosotros. De nuevo por nuestra independencia”

Destacan en primer plano las fuertes manos de un soldado sosteniendo un fusil y cargando el peine de proyectiles. Tras éstas, los colores de la bandera republicana forman una banda que cruza toda la composición. En la mitad superior se dibuja la fecha de 1936 sobrepuesta a la de 1808, comparando así la Guerra de Independencia (1808-1814) con la Guerra Civil (1936-1939) que estaban librando. El texto, de una clara tipografía, se reserva a la parte inferior.

La sensación de profundidad se consigue con los fuertes sombreados de las manos y el fusil destacando sobre las tintas planas del resto de elementos.



Figura 7.

NOMBRE: Obreros, campesinos, soldados, intelectuales

FECHA: 1937

DIMENSIONES: 40 x 56 cm

TÉCNICA: Fotolitografía sobre papel

EDITOR: Partido Comunista y PSUC



De esta obra hay tres versiones, todas ellas llamando al alistamiento y militancia en estos dos partidos.



1ª Partido Comunista con texto horizontal en castellano.

2ª Partido Comunista con texto en diagonal en castellano y catalán, impreso en Gráficas Valencia.

3º PSUC con texto en diagonal en catalán con una estrella sobre la bandera

en la parte superior de la hoz y el martillo. Está impreso en Fotolitografías Barguñó.

Encontramos de nuevo una disposición horizontal del cartel, que representa en el lateral derecho el cañón de un fusil con bayoneta que sirve de mástil a la bandera roja del Partido Comunista con la hoz y el martillo, simbolizando la guerra como puntal del partido. Por el ángulo inferior derecho, de forma escalonada y solapada, aparecen los rostros, en orden ascendente de obreros, campesinos, soldados y en la parte superior, en el vértice de la pirámide, los intelectuales. La buena ejecución de los rostros evoca perfectamente a cada uno de los sectores a los que apela en su mensaje.





Figura 8.

NOMBRE: El fruto del trabajo del labrador es tan sagrado para todos como el salario que recibe el obrero

FECHA: 1937

DIMENSIONES: 110,5 x 84,5 cm

TÉCNICA: Impresión offset sobre papel

EDITOR: Ministerio de Agricultura.  
Impreso por Gráficas Valencia  
(Intervenido UGT-CNT)

Encontramos el mismo origen que en los carteles *Propietario faccioso* y *7 de octubre: una nueva era en el campo*: carteles editados por el Ministerio de Agricultura en un intento de hacer parte a los campesinos de los cambios que estaba originando la guerra. En ocasiones, los trabajadores del campo no sentían como propias las reivindicaciones de los obreros al tener unas circunstancias laborales tan distintas. Con este tipo de mensajes se pretendía acabar con esa separación y hacerlos partícipes de la misma causa.

El cartel representa un campo labrado de marcados surcos conseguido a base de líneas negras y ocre. Sobre éste se presenta la fotografía recortada de un campesino y una mula tirando del arado, además de una mano en forma de garra que parece querer alcanzarlos. Encontramos este magnífico recurso de añadir imágenes fotográficas en los que carteles aportando un gran realismo a la composición. Sobre la garra se clava la bayoneta de un fusil, que sirve como mástil a la bandera roja que ondea con el texto del cartel.

El fondo amarillo y ocre simboliza a la perfección el color del campo, destacando sobre este el rojo de la bandera revolucionaria y las fotografías en blanco y negro.

Hay un gran trabajo de perspectiva conseguido con una destacable economía de recursos, simplemente las líneas del labrado que disminuyen su tamaño al alejarse y la diagonal de la garra que se cruza con ellas.





Figura 9.

NOMBRE: Industria de guerra, potente palanca para la victoria

FECHA: 1937

DIMENSIONES: 98,5 x 66 cm.

TÉCNICA: Impresión offset y fotomontaje sobre papel

EDITOR: Partido Comunista. Impreso por Gráficas Valencia (intervenido UGT-CNT)

Durante la guerra, la industria en la zona leal al gobierno se vio deteriorada por varios factores: el desabastecimiento de materias primas, la mengua de la mano de obra por los obreros que tuvieron que salir hacia el frente, los intentos aislados de colectivización y el desgaste del mercado.

El cartel muestra una serie de engranajes en la parte central y el fuerte brazo de un obrero dando impulso al eje de la máquina. Esto simboliza que es la fuerza y el trabajo del hombre los que hacen posible la producción. Bajo la maquinaria se representa una estrella roja de 5 puntas y se recortan las siluetas de unos fusiles con bayoneta, uniendo así la industria al contexto de la guerra y siendo necesario su buen funcionamiento para evitar la derrota.

El fondo es una vista del cielo azul sobre el que se coloca el nombre del Partido Comunista.

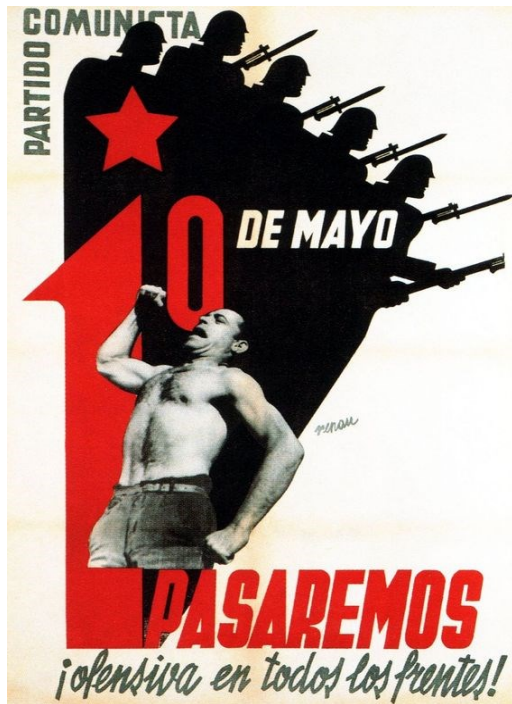


Figura 10.

NOMBRE: 1º de Mayo: Pasaremos / ¡ofensiva en todos los frentes!

FECHA:1937

DIMENSIONES: 101 x 70 cm

TÉCNICA: Litografía sobre papel.

EDITOR: Partido Comunista. Impreso en Gráficas Valencia (intervenido UGT-CNT)

El 1 de mayo se celebra el Día Internacional de los Trabajadores, la unión del proletariado del mundo entero, desde que se acuerda en la Segunda Internacional (París, 1889).

En el cartel encontramos la fecha a conmemorar y sobre ésta la estrella roja de cinco puntas símbolo de la revolución. La amplia sombra que proyecta el número se convierte en un grupo de soldados con las armas en alto y formando una cuña, dando la sensación de estar atacando y así generando la sensación de movimiento con la trayectoria en diagonal. Sobre estos se recorta la figura fotografiada de un obrero sin camisa levantando el puño cerrado haciendo el saludo típico del bando republicano. Renau vuelve a utilizar el recurso de añadir recortes de fotografías al dibujo gráfico para dar mayor realismo a las composiciones.

En la parte inferior encontramos las consignas “pasaremos” y “ofensiva en todos los frentes”, frases que arengan a las tropas e inspiran determinación para la lucha. En la esquina superior derecha encontramos el nombre del Partido Comunista a los dos lados del ángulo. Estamos pues, ante una obra que sirve para conmemorar una fecha tan señalada y, a la vez, infundir confianza en el frente y la población de la retaguardia.



Figura 11.

NOMBRE: 11 febrero de 1873: un anhelo.

14 abril de 1931: una esperanza.

16 febrero 1936: una victoria

FECHA: febrero 1938

DIMENSIONES: 98 x 67 cm.

TÉCNICA: Cromolitografía sobre papel

EDITOR: PCE. Impreso por la Sociedad General de Publicaciones, Barcelona.

Este cartel es una muestra de cómo el PCE se sirve de las efemérides republicanas para reafirmar los apoyos al gobierno legítimo en un momento en que priman las consignas de victoria a las partidistas.

En primer plano, en la mitad inferior ondea una bandera republicana y sobre cada una de las franjas encontramos una proclama. Encima del color rojo, el texto en blanco de “11 febrero de 1873: un anhelo”; fecha del primer intento de república en España (del 11/02/1873 al 29/12/1874). Sobre la franja amarilla el texto en negro “14 abril de 1931: una esperanza”; fecha de proclamación la II República. Y en la franja morada el texto en blanco “16 febrero 1936: una victoria” fecha de las terceras elecciones generales, y últimas, de la Segunda República Española, en las que ganó el Frente Popular.

En segundo plano tras la bandera, se alza victorioso desde la esquina derecha un brazo desnudo empuñando un fusil, realizado con líneas simples, pero reforzando la idea de que la guerra debe ser otro triunfo más que sumar a los ya enumerados.

En último plano la estrella roja de cinco puntas con la hoz y el martillo y en negro el nombre del PCE.



Figura 12.

NOMBRE: Victoria: hoy más que nunca

FECHA: 1938

DIMENSIONES: 100 x137 cm.

TÉCNICA: Cromolitografía sobre papel

EDITOR: SubPro (Subsecretaría de Propaganda del Ministerio de Estado). Impreso por Gráficas Ultra, Barcelona.

Tuvo como objetivo promover la movilización y confianza en la aviación republicana, en un momento en el que la guerra estaba empezando a darse por perdida, cuando el Gobierno, debido a la pérdida de territorios, tuvo que trasladarse a Barcelona.

Además de cómo cartel se imprimió cómo tarjeta postal, para hacer más fácil todavía su difusión.

En formato horizontal, en el ángulo inferior izquierda aparece el rostro jubiloso, mirando al cielo, de un piloto de aviación con gorro, gafas y traje de vuelo de cuero. En el centro, una formación de aviones de combate dibuja, con su silueta repetida en el cielo, la V de la palabra victoria que aparece en grandes tipos en la parte inferior derecha. En el cielo, como nubes, la frase “hoy más que nunca” en la parte superior derecha.





Figura 13.

NOMBRE: Por la independencia de España: soldado, estima como un tesoro el arma que la patria ha puesto en tus manos para que defiendas su suelo

FECHA:1938

DIMENSIONES:110 x 77 cm

TÉCNICA: litografía sobre papel

EDITOR: Subsecretaría de Propaganda de Barcelona. Impreso por Gráficas Ultra, Barcelona.

Este cartel aborda dos temas distintos. El primero de ellos lo encontramos en la petición al soldado de que cuide su arma, ya que en ciertos momentos el desabastecimiento se sufrió también con relación al armamento. Otros autores realizarían carteles dirigidos a la retaguardia en los que se solicitaba que todas las armas fueran al frente y no quedaran paralizadas en viviendas particulares. Y el segundo tema lo encontramos en las referencias a la patria y la independencia, algo que hemos visto en otros carteles de Renau.

El texto se reserva a la parte inferior, separado de la imagen, destacando las palabras “por la independencia de España” con una tipografía de mayor tamaño y en color negro.

En la parte central y superior encontramos la gran silueta de un soldado con fusil, y sobrepuesto a éste la vista de un municipio con campos y edificios industriales en las afueras. La imagen del soldado que se cierne sobre la población da la sensación de estar velando por ella. Y que a la vista de las viviendas se añada la de las fábricas nos habla de la importancia de defender la industria y los centros de producción, que eran principales objetivos de guerra.

Sobre fondo claro se recorta la imponente silueta del soldado en tinta plana negra, a excepción del rostro sombreado en una escala de grises. Los únicos colores que destacan son los del fusil, el logo del Comisariado General del Ejército de Tierra y el texto en rojo.



Figura 14.

NOMBRE: El espía oye. Cuidado con lo que hablas.

FECHA: 1938

DIMENSIONES: 26,5 x 23,5 cm.

TÉCNICA: Litografía sobre papel

EDITOR: Subsecretaría de propaganda.

Figura 15.

NOMBRE: El espía ve. Cuidado con lo que haces.

FECHA: julio 1938

DIMENSIONES: 25,5 x 23,5 cm.

TÉCNICA: Litografía sobre papel

EDITOR: Subsecretaría de propaganda





Figura 16.

NOMBRE: Mucho ojo camarada.  
Ayuda al gobierno a perseguir al espía.

FECHA: julio 1938

DIMENSIONES: 26,5 x 23 cm.

TÉCNICA: Litografía sobre papel

EDITOR: Subsecretaría de propaganda.

Figura 17.

NOMBRE: Todos en pie de guerra

FECHA: julio 1938

DIMENSIONES: 35 x 24 cm.

TÉCNICA: Litografía sobre papel

EDITOR: Subsecretaría de propaganda.



De finales de la guerra es un grupo de carteles que parecen pertenecer a una serie, tanto por su dimensión, temática y escasez de medios (pequeño formato a dos tintas), como por la gran fuerza expresiva. Los tres primeros buscan la colaboración ciudadana y advierten de la importancia y el cuidado a tener con los espías.

En los dos primeros un gran ojo y un gran oído que pertenecen al ejercito sublevado por ser parte de un rostro iracundo, abstracto y deformado. Se representan los ojos con la cruz gamada por pupilas y una nariz con el Fasces romano (haz de varas atadas que sujeta un hacha) y que dio nombre al Fascismo. Es de estilo sencillo pero directo, ya que reconocemos al enemigo rápidamente por el uso de estos recursos simbólicos. Todos los elementos están en el mismo plano, solo el marco formado por una fina línea roja está por detrás. Precisa de mucho texto para que el mensaje quede bien claro.

En la Figura 16 “Mucho ojo camarada”, una gran mano en rojo apuntando con el dedo índice a un gran ojo nos advierte, apoyado por abundante texto, de que todo ciudadano esté atento para descubrir y denunciar a los espías.

La Figura 17 “todos en pie de guerra” de estilo más figurativo está orientado a estimular al ejército. Este cartel parece desentonar con el resto de la serie, por su temática, que no está tan claramente dirigida a advertir a la retaguardia y por las diferencias en la representación, como la ausencia de marco o del rostro del enemigo. Hemos decidido incluirlo en esta serie porque autores como Miguel Cabañas Bravo lo hacen en sus estudios.

Estos carteles también se editaron como tarjetas postales con el fin de recaudar fondos para los niños evacuados y los combatientes del frente.

Por su sencillez eran fáciles de pasar a diapositivas y así resultaba más sencillo transmitir los mensajes a la población, por ejemplo, en los descansos de los cines.



## **6.- BIBLIOGRAFÍA**

### **5.1.-General**

- CASTILLO CÁCERES, F., “Propaganda gráfica y nacionalismo en la Guerra Civil Española”, *Revista de Historia Militar*, 101, 2007, pp. 41-87.
- EGUIZÁBAL, R., *El cartel en España*, Madrid, Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.), 2014.
- ENEL, F., *El Cartel. Lenguaje, funciones, retórica*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1974.
- GRIMAU, C., *El cartel republicano en la Guerra Civil*, Madrid, Ediciones Cátedra S.A, 1979.
- JULIÁN GÓMEZ, I., *El cartel republicano en la guerra civil española*, Madrid, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1993.
- MARTORELL, M. y JULIÁ, S., *Manual de historia política y social de España (1808-2011)*, Barcelona, UNED Editorial, 2014.
- MIRAVITLLES, J., TERMES, J. Y FONTSERÉ, C., *Carteles de la república y la guerra civil*, Barcelona, Centre d’estudis d’historia contemporània, 1978.
- PERAL VEGA, E. y SÁEZ RAPOSO, F. (Eds.), *Métodos de propaganda activa en la Guerra Civil Española: literatura, arte, música, prensa y educación*, Madrid, Iberoamericana, Frankfurt am Main, Vervuert, 2015.
- TOMÁS FERRÉ, F., “Guerra civil española y carteles de propaganda: el arte y las masas”, *Olivar*, 8, 2006, pp. 63-85.
- VÁZQUEZ ASTORGA, M., “El cartel, medio de publicidad y propaganda”, *Artigrama*, 30, 2015, pp. 15-28.
- VV.AA., *Propaganda en Guerra*, Salamanca, Consorcio Salamanca 2002, 2002.

### **5.2.- Específica:**

- AZNAR SOLER, M., ““Nueva Cultura”. Revista de crítica cultural (1935-1937)”, *Debats*, 11, 1985, pp. 6-20.
- BELLÓN PÉREZ, F., *Josep Renau. La abrumadora responsabilidad del arte*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim-Diputació de Valencia, 2008.

- BRIHUEGA, J. y PIQUERAS, N., *Josep Renau 1907-1982: compromís i cultura*, Valencia, Universidad de Valencia y Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2007.
- CABAÑAS BRAVO, M., *Josep Renau*, Grandes genios de arte de la Comunitat Valenciana, Zaragoza, Aneto Publicaciones S.L, 2001.
- CABAÑAS BRAVO, M., “La labor de salvaguarda del patrimonio artístico-cultural de los Directores Generales de Bellas Artes Ricardo de Orueta y Josep Renau”, Colorado Castellary, A. (dir.), *Patrimonio, Guerra Civil y posguerra*, enero 2010, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, pp.31-49.
- CABAÑAS BRAVO, M., “Josep Renau y la recuperación de una belleza comprometida”, *Culture & History Digital Journal*, diciembre 2013, España, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 1-19.
- FORMENT, A., *Josep Renau: Càteleg raonat*, Valencia, IVAM Institut Valencià d’Art Modern, 2003.
- PÉREZ SEGURA, J., “Imágenes en guerra. Las muchas vidas del cartel político republicano español de 1936 a 1939”, *Artigrama*, 30, 2015, pp. 79-97.
- RENAU, J., *Función social del cartel publicitario*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1976.
- RENAU, J., *Arte en peligro 1936-1939*, Valencia, Excmo. Ayuntamiento de Valencia, 1980.
- RUIPEREZ, M., “Renau-Fontseré: Los carteles de la Guerra Civil”, *Tiempo de historia*, 49, 1978, pp. 10-25.
- SAMPAIO BARBOSA, C. M., “A Fotografia Comrpomissada na Espanha: a experiênciã de Josep Renau nas revistas Orto e Octubre”, *Patrimônio e Memória*, vol. 9, nº 2, 2013, pp. 87-107.
- VV. AA., *Josep Renau. Cartelismo*, Alicante, Museo de la Universidad de Alicante, 2001.