

■ Visión iconográfica de la Guerra Civil en Málaga: fotografía e imagen satírica¹

Iván Salado Alcalde*

El presente trabajo plantea un exhaustivo análisis iconográfico de las ilustraciones de publicaciones locales, de las imágenes satíricas de los diarios y de la escenografía desplegada en edificios y en espacios urbanos mediante las imágenes que nos proporcionan las fotografías de la época histórica, acerca de los homenajes y actos conmemorativos organizados por las autoridades locales para mostrar a la ciudadanía el poder político y militar de un modo "teatralizado", y, sobre todo, concitar su adhesión incondicional al Gobierno de Francisco Franco. Todo ello enmarcado en un repetitivo programa político que criticaba insistentemente al enemigo ideológico como el culpable de los "grandes males" que afectaban a España, utilizándose, al mismo tiempo, como justificación del levantamiento militar.

This article describes an exhaustive iconographical analysis of the illustrations of locals publications, satirical pictures of the newspapers and scenography deployed on buildings and on urban spaces by the pictures that photographs give us of the historic time, about tributes and commemorative ceremonies organized by locals authorities for show to citizenship the politic and military power, almost "theatrical", and incites his unconditional adherence to Francisco Franco's Government. This fact was included in a repeated politic programme that criticized to the ideological enemy as the guilty of the "bigger evils" that was affected to Spain, at the same time, it's used as justification of the military mutiny.

EL CONFLICTO Y SUS PRINCIPALES MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS

La situación del arte durante y después de la Guerra Civil viene marcada por la utilización de las formas plásticas como instrumento imprescindible para la propagación de ideas referentes a las distintas ideologías implicadas en la lucha; aunque destacarán sobremanera los recursos y manifestaciones empleadas en el bando republicano frente al relativo laconismo vigente en el nacional. También debe constatar el uso de medios de comunicación como la prensa o la radio. En el caso de este último medio, la crisis bélica española brindaría la ocasión para que las ondas sonoras fuesen empleadas por vez primera en una guerra, pues en el conflicto de 1914-1918 aún no se utilizaron². Por tanto, sólo va a existir un tipo de corriente artística: aquella que se identifica como inequívoco vehículo de difusión de unos actos propios de cara a una guerra, bien para elevar la moral de los ciudadanos, bien como papel de educador o bien para dar consignas a la población. De este modo va a llegarse a una situación francamente impensable en otras circunstancias. Ésta no sería otra que elevar el panfleto a la categoría de obra de arte³. Sin duda, la tesis va a explicar que las

SALADO ALCALDE, Iván, "Visión iconográfica de la Guerra Civil en Málaga: fotografía e imagen satírica", en *Boletín de Arte*, n.ºs 26-27, Universidad de Málaga, 2005-2006, págs. 677-710.

relaciones entre arte y sociedad estuviesen marcadas por la situación política del momento, reflejándose en sus distintas manifestaciones y en su iconografía todas las consignas, gritos de lucha, preocupaciones y valores de aquella cultura de guerra. En este sentido, la política o bando, por llamarlo de alguna manera, que lucha por hacerse con el control o mantener el poder del Estado, sean los nacionales por un lado o los republicanos por otro, utiliza aquellos medios que tienen a su alcance para plantear su particular visión de la realidad. Ésta, reducida y entendida a imagen fácilmente manipulable, es lo que pretenden vender a la población como una información única y repetible, o una visión de los acontecimientos de cara a un futuro cercano. De esta manera, esa cualidad manipuladora de quienes ostentan el poder va a salpicar a toda forma útil y válida de representación de los valores de ese poder. Con todo ello nos estamos refiriendo a las ilustraciones de revistas, las imágenes satíricas de la prensa local, las fotografías y los carteles, a los cuales ya dedicamos un artículo. Además, la totalidad de estos medios gráficos seguirían una actuación subordinada a las demandas de la Guerra Civil. Porque si la propaganda, ya de por sí, se encamina a dirigir la mirada de las masas hacia un aspecto concreto de la vida, a enfatizar el funcionamiento de un producto comercial, el cual puede llegar "a cambiar" el curso de nuestra existencia, no digamos más si aquél encuentra a su paso un conflicto político y militar¹. Y es, en estos casos, cuando la propaganda se manifiesta con toda la fuerza y rabia contenidas hasta ese momento, ejerciendo su "terrible" capacidad de arma persuasiva sobre unas mentes heridas y bloqueadas por un conflicto y expuestas frágilmente a la actuación, casi cegadora y devoradora, de una serie de imágenes llenas de crueldad y violencia.

Si evocamos por un instante otros momentos en los que el uso político de la imagen ha sido realizado sin el menor pudor, pueden rastrearse numerosos ejemplos a lo largo de la Historia. Baste recordar el Templo de Ramsés II en Abu Simbel, como representación del poder faraónico en Nubia; el programa bélico de los relieves pertenecientes a las salas de recepción de los palacios asirios, como proyección del poder del rey; el programa arquitectónico y escultórico de Pericles en la Acrópolis, como expresión del poderío económico de Atenas en siglo V a. c.; los relieves históricos de la Columna de Trajano en Roma, como expresión del poder de las legiones a la Ciudad Eterna²; la ciudad palacio de *Medinat-al-Zahara*, como expresión de riqueza y ostentación del recién proclamado Califato de Córdoba, con *Abderramán III* como cabeza

* Investigador vinculado a la UMA

¹ Agradezco al profesor del Departamento de Historia del Arte, Dr. Juan Antonio Sánchez López, su orientación en la elaboración del presente artículo como continuación del publicado en el número 25 del *Boletín de Arte*, dedicado en aquella ocasión al cartel político en el ámbito local.

² BROWN, J. A. C.: *Técnicas de Persuasión: de la propaganda al lavado de cerebro*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, pág. 96.

³ Véanse los siguientes autores en la materia como: GRIMAU, C.: *El Cartel Republicano en la Guerra Civil*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1979, pág. 18; y JULIÁN GONZÁLEZ, I.: *El Cartel Republicano en la Guerra Civil española*, Madrid, Instituto General de Bellas Artes y Archivos, 1993, pág. 88.

⁴ BROWN, J. A. C.: *Op. cit.*, págs. 98-99

⁵ Véase el artículo de QUESADA SANZ, F.: " Monumentos y ornamentos: Arte y poder en la cultura ibérica ", en DOMÍNGUEZ MONEDERO, A. J.; SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, C. (eds.): *Arte y Poder en el Mundo Antiguo*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1997, pág. 217.

visible del Estado. Como puede observarse, los ejemplos mencionados son bastantes explícitos por sí solos y todavía se podrían citar muchos más porque la historia de la humanidad está lleno de eso mismo. En consecuencia, el uso político de la imagen se remonta desde el fascinante Egipto de los faraones, prolongándose en el tiempo hasta llegar a la actualidad. En la cual, la manipulación y la repetición hasta la saciedad de las imágenes de los informativos⁶ pone en evidencia la importancia de los medios de comunicación, como la televisión, en el panorama político y social.

Por otro lado y, ante la situación planteada, el creador plástico se vio obligado a tomar una decisión, la cual no fue otra que la de colocarse del lado de la revolución y de la República. Así, podrían citarse a personajes tan relevantes como Picasso, Miró o Renau y por otro lado estaría el posicionamiento de los intelectuales, que también se situarían en contra del levantamiento franquista. Tales circunstancias acarrearían un grave aislamiento del mundo artístico sobre la escasa producción del bando nacional, a lo cual se sumarían las pocas posibilidades técnicas del sistema, ya que los importantes centros gráficos estaban en territorio republicano, tales como la Capital del País y los situados en la franja levantina de la Península Ibérica. Y así se mantuvieron hasta, prácticamente, la finalización del conflicto bélico.

Desde un principio, el artista va a afiliarse a diversos sindicatos y organizaciones surgidas con el conflicto, para permanecer más cerca de la realidad que debía representar. Algunas de esas organizaciones eran simples secciones de los partidos y de las milicias (como la Sección de Cultura y Propaganda del Quinto Regimiento). Otras nacieron directamente dedicados a la propaganda (Altavoz del Frente). Y otros, como la Alianza de Intelectuales Antifascistas, eran agrupaciones de fines más amplios y con una línea frentepopulista. En el caso de Cataluña, a través de la *Generalitat*, destacaría el taller de *Sindicat de Dibuixants Professionals*, por ejemplo. Según los testimonios de algunos artistas, como Fontseré, acerca de la condiciones y métodos de

⁶ Aquí se podrían comentar los terribles sucesos acontecidos en el fatídico 11 de Septiembre en los Estados Unidos de América del Norte, o los del 11 de Marzo del 2004 en España. Pues ¿Quién si no recuerda a estas alturas las imágenes de los dos aviones atravesando las torres gemelas de *New York*? O la dureza de las imágenes que nos mostraban la televisión sobre personas saltando al vacío. Sin olvidar el dramatismo de unas sábanas que ocultaban unos cuerpos ya sin vida que descansaban sobre las vías del ferrocarril de la madrileña Estación de Atocha. Todos estos acontecimientos se podían resumir en unas pocas imágenes, digamos que, a duras penas, en una secuencia a lo sumo. Pero los informativos nos bombardearon con las mismas imágenes varios días y semanas, una y otra vez. Sin descanso y sin piedad. Pero lo más grave estaba aún por llegar, porque inmediatamente después del incidente de los aviones, los informativos insertaron unas imágenes bastantes comprometedoras. No son otras que unos planos pertenecientes a algún país árabe con los ciudadanos saltando por las calles, coches pitando y niños haciendo el signo de la victoria con los dedos de las manos. Cuando todo esto, en realidad, procedía del archivo de las televisiones, porque formaba parte del momento en que Irak invadía Kuwait hace más de una década. Menos mal que no ocurrió lo mismo en el atentado de Madrid. Por tanto, ¿Qué queremos decir con tan amplia argumentación? Queremos denunciar la peligrosidad que existe en el primer momento en que se usan las imágenes porque con el enorme poder de sugestión y de persuasión que ejercen sobre el espectador, un mal uso de las mismas condicionaría sobremanera una respuesta y una actitud positiva o negativa de quienes reciben la información ante un hecho cualquiera. Y si no... que se le pregunte a la población musulmana que actualmente reside en EE.UU o en Europa.

trabajo en estas secciones, la libertad creativa era el denominador común. Tal circunstancia acarreaba que un mismo artista pintara carteles tanto para la UGT, como para la CNT, centrales sindicales ambas de clara rivalidad. En este sentido, la historiografía no se pone del todo de acuerdo en afirmar si los artistas trabajaron con las diversas organizaciones sindicales por amor al arte o por la falta de recursos⁷. Por nuestra parte creemos que hay artistas que permanecen fieles a unos ideales y no se mueven desde esta postura libremente adoptada. Aquí se citarían a Josep Renau, Carles Fontseré o el escultor Emiliano Barrañá. Muchos de estos artistas llegaron incluso a exiliarse en pro de su pensamiento político, pero en otros casos tomaron la iniciativa de participar en la guerra de manera activa, como el escultor anteriormente mencionado. Esto por un lado, pero por otro tenemos constancia del cambio de rumbo de diversos artistas de cara al giro que iba tomando la contienda, como Pero Pruna, Paco Ribera o José Morell, los cuales decidieron sumarse al movimiento fascista en el último momento; por lo que quedaría claro en este sentido la primacía de la subsistencia en detrimento de la defensa de los ideales.

En el otro bando, encontramos varios casos de artistas que, al igual que sucediera en las filas republicanas, se unieron, sin embargo, a los futuros vencedores desde los primeros instantes del inicio de la sublevación fascista. Estos artistas, los cuales no abundaron debido a la marginación de la mayor parte del mundo cultural español, serían José Caballero, Teodoro Delgado y sobre todo, Carlos Sáenz de Tejada, entre otros. Esa escasez de "mano de obra" unida a la falta de recursos técnicos, influyó en la, ya de por sí, pobre producción artística de este bando, repercutiendo especialmente en lo referente a la mínima edición de carteles. No obstante, puede hablarse de una situación normalizada, ya que no pueden buscarse artistas del movimiento cuando no existió una dirección adecuada de un aparato propagandístico hasta el año 1938. La respuesta a esta incógnita nos la puede dar el hecho de que Franco no veía necesaria la creación de dicha dirección, posiblemente al observar como se desarrollaba la guerra a su favor. Naturalmente pueda ser una solución, pero hay que tener presente que en el momento en que estalla el conflicto, en el lado de la República los creadores gráficos se pusieron inmediatamente a trabajar, poniendo en práctica todo el esfuerzo propagandístico. Por otro lado, resulta significativo el gran contraste que observamos entre los mecanismos que rodean a Franco y los del resto de regímenes fascistas⁸ de Europa. Suponemos que ha quedado patente para la historia, el enorme esfuerzo de los camisas pardas en Alemania por atraer, y en una palabra, fascinar a las masas a través de todos los recursos posibles para ello. Los mítines políticos en

⁷ Para estudiar con más profundidad el tema de la Política Artística durante el conflicto armado véase ÁLVAREZ LOPERA, J.: "Arte para una guerra. La actividad artística en la España Republicana durante la Guerra Civil", en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo III- n° 5, Madrid, Fundación Universitaria Española, Primer Trimestre 1990, pág. 132 ; y a JULIÁN GONZÁLEZ, I.: *Op. cit.*, págs. 90-91.

⁸ Según los estudios realizados acerca del origen etimológico de la palabra (fascismo), todo hace indicar que proviene de dos vocablos latinos como son (*fascio* y *fasces*), los cuales eran empleados para denominar un objeto conocido como (haz de varas). Y se utilizaba antiguamente como "arma" para la tortura de reos, poseyendo un carácter emblemático al ser portados por los lictores, el cual fue adoptado como emblema iconográfico por el Fascismo, en referencia a la restauración del pasado imperial romano que se pretende apropiar.

torno a una gran cantidad de ciudadanos, como si de un concierto de música *Rock* se tratara, o los desfiles con antorchas de los miembros del partido nazi, semejante a un ritual casi religioso. Y todo siempre adornado con banderas, uniformes y símbolos del nuevo Estado alemán. Cualquier ciudadano que contemplara todo esto quedaba completamente maravillado, por no decir alienado, siéndole muy difícil olvidar tales acontecimientos durante el resto de su vida. Se podría casi afirmar que aquél que participaba de estos actos se "convertía" al nazismo para siempre. Ya lo decía el mismo *Hitler*: (...) *la primera obligación de la propaganda es conseguir individuos para la organización, y la primera finalidad de la organización es conseguir individuos que continúen la propaganda (...)*⁹. Todo ello nos puede explicar la importancia que cobró la labor de la propaganda como arma esencial para los países totalitarios en el caso de la propia Alemania o la Italia de Mussolini.

Sin embargo, otros autores explican esa falta de respuesta a la propaganda del bloque nacional de la guerra civil, como una ausencia de estilo en la política propagandística de Franco. Ello pudo propiciarse por la centralización de la totalidad de las diversas áreas políticas, culturales, ideológicas, etc., bajo el dominio de su persona. Con lo cual se determinarían los modelos estéticos y sus grandes líneas de actuación. Y eso que hubo aspectos de los otros regímenes que empleó claramente, dejando a un lado el resto del programa ideológico. De esa forma, las consecuencias que se pueden extraer de ese discurso para la producción artística es el empobrecimiento de dicho campo, despojándole de la participación de profesionales en la materia y la reducción de la sociedad entera a unos valores impuestos por el poder. Pero no queda ahí el tema, sino que encontramos varias teorías más, las cuales pueden arrojar luz a ese dilema:

- Una primera considera cómo la explosión propagandística del bando republicano, sobre todo en el campo del cartel, era vista como una consecuencia nefasta del caos ideológico que reinaba en esa parte del frente.
- En segundo lugar, debe tenerse en cuenta la opinión relativa a la premeditada consecuencia por querer distanciarse del otro bando y de su forma de entender la guerra.
- Por su parte, la última hipótesis incide sobre el uso que hicieron las tropas de Franco de la radio, como alternativa barata y de menor esfuerzo que el proceso de lanzar carteles para la integración y captación de la opinión pública.¹⁰

Quizá no haya una respuesta definitiva ante esta evidente desproporción "publicitaria" y de material de propaganda con el bando contrario, pero la formulación de todo ese conjunto de hipótesis puede aportar una idea más clara en el asunto tratado.

⁹ Palabras recogidas de la obra GRIMAU, C.: " Cartel Político y Publicidad comercial ", en BONET CORREA, A. (Coord.): *Arte del franquismo*, Madrid, Cuadernos Arte Cátedra, 1981, pág. 275.

¹⁰ Para las distintas teorías relativas a la escasez de material propagandístico en el lado nacional, véanse: *Ibidem*, pág. 276; CARULLA, J. y CARULLA, A.: *La Guerra Civil en 2000 carteles. República - Guerra Civil - Posguerra*, tomo I, Barcelona, Postermil S. L., 1997, pág. 65.

Aunque, desde nuestro punto de vista, creemos que el *quid* de la cuestión habría que buscarlo más bien en la ausencia de artistas y, sobre todo, en la falta de talleres gráficos, los cuales, según apuntamos, se situaban en la zona controlada, hasta ese momento, por el Gobierno Republicano. Demostración de ello sería la conquista de Barcelona por los nacionales, a partir de cuyo instante mejoraría sensiblemente la producción cartelística, en cuanto al número de ejemplares, claro está.

De hecho, parece evidente que cuando se plantea una situación complicada, junto a una irremediable derrota, se intenta luchar más en el plano psicológico que en la aceptación de la dura y triste realidad que se avecina. Además, no es lo mismo una idea en común que una variada "ensalada" de ellas. Porque cada una querrá imponerse a las demás, combatir por hacerse oír y por hacerse un hueco entre las anteriores para, de esa manera, destacar del resto y colocarse a la cabeza en esa loca carrera ideológica. Cuando esto tiene lugar, se va directo a una derrota anunciada desde el principio. Ya se conoce el significado del popular dicho que dice algo parecido a esto *divide y vencerás*, o aquél otro que dice *la unión hace la fuerza*. Pero en el bloque republicano y en el seno de los numerosos sindicatos y organizaciones políticas de las izquierdas parecía no conocerse esto y cuando se dieron cuenta era demasiado tarde para corregir tales defectos. Tanto los comunistas, como los anarquistas y republicanos estaban en contra de un mismo enemigo, el cual no era otro que el de la sublevación fascista, pero tampoco se fiaban del vecino que tenían a su lado luchando en el frente. Como puede comprobarse, ésta no fue sino la manera de afrontar un reto tan importante como trascendental para el curso de la Historia de España, con las repercusiones que ello tendría a nivel político, social y cultural¹¹.

Con toda seguridad, podemos afirmar que la totalidad de aquellos medios que se emplearon para hacer posible un lenguaje propio de guerra, pasaron del todo a la nada una vez que se llegó al término de la contienda. De una plasmación gráfica y sonora, casi febril, por las emisoras, paredes y todo ese espacio vital que forma parte de las calles, barrios, plazas y ciudades, a una ausencia y silencio absoluto. En otras palabras, de poseer un sentido iconográfico pleno, serio, contundente y variado, a no tener ningún sentido. Esto fue lo que ocurrió tras el final de la guerra civil. Y no digamos lo ocurrido en la zona republicana, la cual ya completamente derrotada y humillada, se enfrentaba a un largo exilio y a un doloroso olvido de aquellos valores y consignas tan abiertamente defendidas en esos carteles, banderas, panfletos, etc. Aunque, eso sí, solamente tendrían vigor los medios que reflejaran el triunfo y la victoria de los únicos vencedores en los siguientes años de la posguerra; y ello, para acabar en una aburrida repetición sistemática y en una oscuridad creativa total. Pero no acaba ahí el tema de los medios de comunicación de la guerra civil española, sino que tras cuatro largas décadas de silencio, olvido, y, sobre todo mucha paciencia, encuentran la luz

¹¹ Para tratar el tema del papel del artista tanto en el conflicto como en el final del mismo, nos hemos servido de varias publicaciones, como las que se mencionan a continuación: JULIÁN GONZÁLEZ, I.: *Op. cit.*, págs. 88-91.; ÁLVAREZ LOPERA, J.: *Op. cit.*, págs. 121-132; CARULLA, J. y CARULLA, A.: *Op. cit.*, tomo I, págs. 65 y sigs. ; *Ibidem*, tomo II, pág. 526 ; GRIMAU, C.: ("Cartel Político..."), *Op. cit.*, págs. 275-277 ; UREÑA PORTERO, G.: " La Pintura Mural y la Ilustración como Panacea de la nueva sociedad y sus mitos", en BONET CORREA, A. (Coord.): *Op. cit.*, págs. 125 y sigs; GRIMAU, C.: (*El Cartel Republicano...*), *Op. cit.*, págs. 229-231

de nuevo para salir de ese período y, desde ahí, entrar en la eternidad de la Historia. Así se convertirían en parte importante de ella.

Pero nos olvidamos de otros factores no menos importantes que los ya analizados, que no son más que la innovación periodística y el papel jugado por los medios de comunicación en el tratamiento de la información. Y dentro de estos medios, habría que destacar el protagonismo vivido por la fotografía como ingrediente del informe periodístico de todo tipo de publicaciones impresas¹². Precisamente con la guerra de España nacería la comunicación visual de los sucesos, pues las fotografías de la Primera Guerra Mundial los ilustraban sólo marginalmente. A partir de este momento, en la historia de las comunicaciones, aparece lo que se conocerá como "toque de autor". Con ello se entra en una relación con la tragedia basada en el punto de vista humano, de participación, pasión y compasión, que va a unir al autor con el suceso y que constituye el punto de vista técnico, expresado en la relación del autor con el encuadre y con la elección del instante ideal. De tal forma, va a abrirse la época de la comunicación visual de masas. Como es sabido, una de las figuras más importantes en este campo sería *Robert Capa*¹³, aunque para el caso que nos ocupa, conviene citar la actuación de otros reporteros gráficos españoles igualmente destacables, cuya labor resultó de gran interés documental e histórico también, sobre todo desde el punto de vista del conocimiento de los hechos acontecidos en el ámbito local. Así pues, sería punto de referencia vital para aquellos que demandasen imágenes de la guerra en Málaga, tanto investigadores como informadores extranjeros para poder llevar a cabo sus estudios históricos o reportajes de guerra.

Por ese motivo, nos encontramos con fotógrafos como Torre Díaz, de cuyo trabajo gráfico nos hemos servido para el análisis de las fotografías relativas a los refugiados de Málaga a Almería llevado a cabo en la elaboración de este trabajo. De Torres Molina proceden las imágenes acerca de los trabajos de recuperación del interior de la Catedral que muestran los cuadros descolgados de su emplazamiento original y dispuestos por el suelo. Del mismo, también proceden las impactantes imágenes del muro de ladrillo construido delante del coro para asegurar su conservación ante los destrozos de 1936. Las fotografías relativas a la basura acumulada tras la estancia de los refugiados en la Catedral pertenecen a Serrano. Sobre las imágenes de una fiesta flamenca celebrada en la Alcazaba, su autor fue Pérez Bermúdez. En cuanto a las de la fiesta homenaje del 18 de Julio organizadas en la fortaleza islámica en 1938, el fotógrafo fue Arenas. Con el paso del tiempo todas ellas fueron recopiladas en el Archivo de Juan Temboury, constituyendo un bagaje profusamente utilizado como fuente imprescindible a tener en cuenta para el estudio y análisis de la historia local.

¹² RAMÍREZ, J. A.: *Medios de masas e Historia del Arte*, Madrid, Cuadernos Arte Cátedra, 1992, pág. 157.

¹³ COLOMBO, F.: "Para la muestra fotográfica sobre la guerra de España", BONOMO, P. D. (coord.): *Fotografía e información de guerra. España (1936 - 1939)*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, pág. 17; MIRAVITLLES, J.: "Introducción a la edición castellana", BONOMO, P. D. (coord.): *Ibidem*, pág. 10.

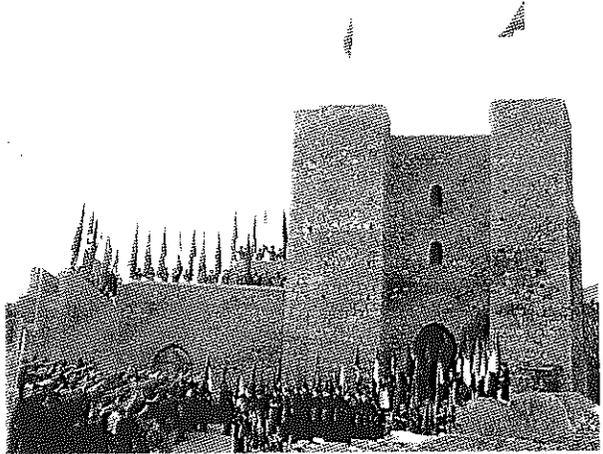
FOTOGRAFÍA

A continuación abordaremos el estudio y análisis del material fotográfico rescatado y seleccionado del voluminoso archivo de Juan Temboury, como aportación visual trascendental para la explicación y comprensión del curso de la historia local durante los 40 años de paréntesis fascista en el desarrollo de la vida social y cultural de Málaga. Aunque, eso sí, trataremos solamente el período de guerra. Dicho material se puede dividir en cuatro bloques temáticos, los cuales corresponderían a homenajes, folklore, destrozos y refugiados. En cuanto a los primeros, destacaría una fotografía relativa a la celebración del segundo aniversario del levantamiento franquista en el marco de la Alcazaba malagueña un 18 de Julio del 1938 (Fig. 1). El monumento musulmán es utilizado ahora por el Nuevo Estado como excepcional telón de fondo y majestuoso decorado para representar su particular homenaje a tan significativa fecha histórica, la cual tuvo mucho que decir en el devenir de los acontecimientos políticos y militares de la Historia de España en general y la de Málaga en particular. El "escenario" se completaba con un sinfín de banderas pertenecientes a los países aliados, a la de Falange o a la monárquica, las cuales enmarcaban la arquitectura como elemento decorativo e identificativo de su renovada función política. A los que se unían los elegantes y uniformados falangistas, en perfecta formación y ordenada alineación, junto al brazo alzado. En definitiva, todo ello formaría una impresionante puesta en escena del reciente poder establecido, en el propósito propagandístico propio de las concentraciones fascistas por hacer presente su existencia ante la ciudadanía y el mundo y por concitar a su adhesión incondicional.

En el segundo bloque temático y bajo la denominación de folklore, hemos encuadrado una fotografía sobre una fiesta flamenca celebrada el 29 de Abril del 1939 en la Alcazaba, nuevamente (Fig. 2). Los personajes ataviados con los típicos trajes regionales de faralae, bailan y cantan al compás del ritmo de las guitarras y de las palmas de los allí congregados. Todo envuelto en un ambiente de alegría, risas y fiesta, junto a la unánime presencia del poder político representado por las integrantes de la organización de la Sección Femenina y por los emblemas del yugo y de las flechas del Movimiento, sin olvidar, la esvástica de la "amiga" Alemania nazi. Todo ello formando una *frons scaenae*, ante la cual se dispone el escenario flamenco. Responde en definitiva, a un empleo de las costumbres populares como fórmula estratégica para familiarizar la nueva política con los ciudadanos, de fundir el modo de celebración regional con los símbolos, las fiestas y la ideología dominante en una sola acción. Asimismo, todo dispuesto a través de una reiterada utilización del recinto musulmán como "teatro" para cualquier tipo de acto público, tanto de homenajes como de fiestas, a fin de hacer del mismo un instrumento manipulable al servicio del poder establecido, renovando su antigua función militar a imagen imperial del actual Estado por medio de su visión de fortaleza medieval, de castillos y torreones tan empleada por el Régimen en su obsesiva concepción de tan idealizada "realidad" en la reconstrucción de los tiempos pasados del Imperio. Por tanto, *un poder que administra y garantiza sus privilegios mediante la puesta en escena de una herencia*¹⁴.

¹⁴ BALANDIER, G.: *El poder en escenas*, Barcelona, Ediciones Piados, 1994, pág. 19.

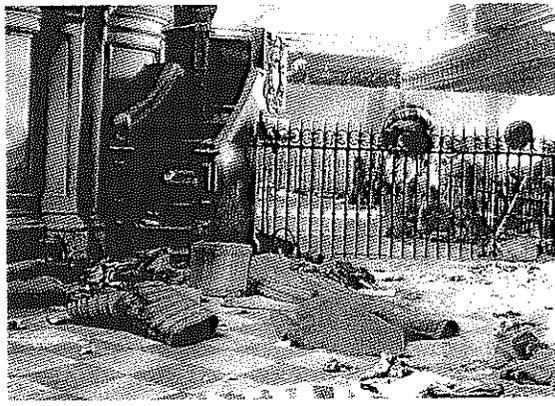
1. La fotografía hace referencia a la celebración del aniversario del levantamiento militar en la Alcazaba malagueña en el 18 de Julio de 1938. Archivo Temboury, R. 2908A

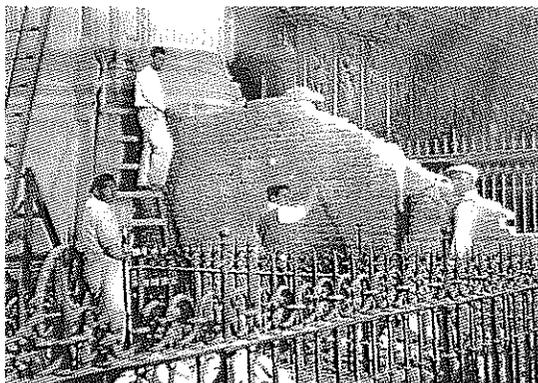


2. La fotografía pertenece a una Fiesta flamenca del 29 de Abril de 1939 celebrada en la Alcazaba de Málaga. Archivo Temboury, R. 1257B



3. Desoladora imagen del interior de la Catedral después de la estancia de los refugiados. Archivo Temboury, R. 3393





4. Situación del Coro después de los destrozos de 1936. Archivo Temboury, R. 3401D

en la ciudad (Fig. 3). Puede apreciarse la terrible y desoladora imagen producida por la gran cantidad de miserias y basuras acumuladas en tan majestuoso y sagrado espacio, cuya impropia presencia puede leerse, connotaciones religiosas aparte, como acto de profanación en toda regla de este recinto monumental. Cestas, ropa, mantas, utensilios y objetos variados, etc. forman un caos esparramado en torno al Altar Mayor, suelo, púlpitos o rejas, como improvisados percheros. Una imagen triste, y a la vez sorprendente, recogida como testimonio visual de tan espantoso pasado para generaciones venideras. Pero eso no es todo, puesto que al fondo aparece el coro del cabildo catedralicio tapiado, al igual que las capillas de la Encarnación y Santa Bárbara, depositándose en su espacio las piezas más significativas del amplio abanico que poseía el templo. Una decisión un tanto obligada, por parte del entonces gobernador de la ciudad, para otorgarle la protección necesaria ante las alarmantes noticias de destrozos del patrimonio artístico que los refugiados estaban ocasionando, como consecuencia de su prolongada presencia (Fig. 4). En este sentido, no tanta suerte corrieron numerosos altares, retablos y hasta esculturas –caso del hermoso *San Rafael* de Fernando Ortiz– que sirvieron de leña a los fuegos encendidos para preparar las comidas de los ocupantes¹⁵.

Para el tercer bloque encontramos dos fotografías relativas a la huella dejada en el interior de la Catedral tras la estancia de los refugiados en ella durante el conflicto bélico

El último bloque lo dedicamos a los refugiados que regresaban a la ciudad a través de la carretera Málaga-Almería, después de iniciar su exilio varios días antes a causa del miedo provocado ante los rumores de represalias de quienes se refugiaban en la capital de la Costa del Sol. Si resultó duro despedirse del hogar y de sus pertenencias personales, sin faltar quienes cargaron con ellas, más difícil supuso todavía el retorno a los respectivos hogares, los cuales fueron desvalijados, en la mayoría de los casos, por los falangistas y las tropas marroquíes. Este retorno tendría como consecuencia continuas detenciones y largas sesiones de interrogatorios por parte de militantes falangistas que esperaban evidenciar con ello presuntos indicios de “culpabilidad” marxista. En consecuencia, tal era el triste panorama que abordaba a estos grupos

¹⁵ RAMÍREZ GONZÁLEZ, S., “La política de restitución patrimonial en la catedral de Málaga tras los sucesos de la guerra civil”, en RAMALLO ASENSIO, G. (coord.): *Actas del Congreso El comportamiento de las Catedrales Españolas. Del Barroco a los Historicismos*, Universidad de Murcia, Consejería de Educación y Cultura, Fundación Cajamurcia, Murcia, 2003, págs. 355-370.

de personas, la mayoría de origen humilde y campesino, como puede comprobarse con sólo observar las indumentarias o el uso de fuerza animal para transportar sus pertenencias, en lugar de emplear automóviles, como hicieran las clases más acomodadas¹⁶. Semejante acontecimiento fue narrado desde la situación privilegiada del Dr. Norman Bethune, testigo directo por la ayuda prestada para la recogida y posterior traslado de gran parte de los heridos a los que no pudo asistir. Por tanto, a través de este escrito titulado *The crime on the road Málaga – Almería, narrative with graphic documents reveling fascist cruelties*¹⁷, el autor dio a conocer al mundo entero la inhumana y sangrienta intervención fascista en su horripilante objetivo por sembrar el terror en la población costera, hecho que, sin duda alguna, consiguió sin reproches. Este acontecimiento debe recordarse junto a los fatídicos episodios de Badajoz o Guernica para evitar que la historia vuelva a repetirse. De ese modo, resulta paradójico que algunos

¹⁶ Para más información acerca de la huida de Málaga a Almería véase: BARRANQUERO TEXEIRA, E.: *Málaga entre la guerra y la posguerra*, Málaga, Arguval, 1994, págs. 202 – 205; NADAL SÁNCHEZ, A.: *Guerra Civil en Málaga*, Málaga, Arguval, 1984, págs. 457 – 458; THOMAS, H.: *La Guerra Civil Española*, Madrid, Ruedo Ibérico, 1967, pág. 438.

¹⁷ Catálogo, Norman Bethune. *El crimen de la carretera Málaga-Almería (febrero 1938)*. [23 abril-22 mayo 2004], Málaga, Consejería de Cultura, Centro Andaluz de la Fotografía, Diputación Provincial de Málaga, 2004.

Procederemos a continuación a un breve extrato del relato del Dr. Bethune, recogido de las obras de NADAL SÁNCHEZ, A.: *Op. cit.*, págs. 457-463; y BARRANQUERO TEXEIRA, E.; NADAL SÁNCHEZ, A.: "La carretera de Málaga-Almería: Textos y Testimonios", *Jábega* n° 58, Málaga, Diputación Provincial, 1987, págs. 54-56. Ante la imposibilidad de consultar el original : *La evacuación masiva de la población civil en Málaga comenzó el domingo día 7. Veinticinco mil tropas alemanas, italianas y moras entraron en la ciudad el lunes día 8 por la mañana. (...) Hay una única carretera que pueden tomar. (...) La ciudad que deben alcanzar es Almería y está a más de doscientos kilómetros más allá. (...) Ellos debían caminar, (...) los fascistas los bombardeaban desde el aire y les disparaban desde los barcos de guerra.*

En Almería, oímos por vez primera que la ciudad había caído (...). Pensamos (...) descubrir como se desarrollaba la evacuación de los heridos. Salimos por la tarde a las seis por la carretera de Málaga (...). Mil niños, contamos unos cinco mil de menos de diez años, y al menos, mil de ellos iban descalzos y, muchos de ellos cubiertos con una sola prenda (...). El incesante torrente de gente llegó a ser tan denso, que apenas podíamos forzar el coche entre medio. (...) Como podíamos elegir entre llevarnos a un niño muriéndose de disenteria o entre una madre que nos contemplaban silenciosamente con los ojos hundidos llevando contra su pecho a un niño nacido en la carretera hacia dos días. (...) Aquí había una mujer de sesenta años incapaz de seguir arrastrándose para dar un paso más, sus gigantescas piernas hinchadas con úlceras y varices sangrando dentro de sus sandalias de trapo. (...) Acabamos por llevarnos a las familias con mayor número de hijos pequeños, y a los niños solitarios de los que había centenares, sin padres. Llevábamos a treinta o cuarenta personas en cada viaje durante tres días sucesivos a Almería, al Hospital del Socorro Rojo Internacional, donde recibían cuidados médicos, comidas y ropa.

Y ahora viene la barbarie final. No contentos con bombardear y ametrallar a esta procesión de campesinos indefensos, (...) en la tarde del día 12 cuando el pequeño puerto de Almería estaba repleto de refugiados, (...) fuimos masivamente bombardeados por aviones fascistas alemanes e italianos. (...) Estos aviones no hacían esfuerzos alguno por alcanzar los barcos de guerra del Gobierno que estaban en el puerto, ni por bombardear las barricadas. Estos lanzaron deliberadamente diez grandes bombas en el centro mismo de la ciudad (...). La calle parecía una verdadera carnicería, (...).

Ahora bien, ¿Cuál era el crimen que esta indefensa población civil había cometido para ser asesinados de este modo tan sangriento?. Su único crimen era que habían votado para elegir un Gobierno de personas encargadas de la más moderada mitigación de la abrumadora carga de siglos de codicia capitalista. (...)

historiadores ni siquiera mencionen este relato, el cual es considerado igualmente fuente de información para el conocimiento de una parte de la historia local, por cuanto sí mencionan sucesos sangrientos como los de Badajoz, en el cual se llevó a cabo una cruel represión en la plaza de toros con un fusilamiento masivo, estimado en torno a unas 200 personas. O el caso de Guernica, cuyo centro urbano quedó completamente destruido, envuelto en llamas y con una cifra de muertos en torno a los 1600, como consecuencia de las bombas incendiarias de fabricación alemana y superiores a mil libras de peso y poderosos explosivos, de un ataque aéreo sin previo aviso de las alarmas¹⁸. Por tanto, después de esos sangrientos casos, ¿qué motivos pueden extraerse de la laguna documental acerca de lo ocurrido en la carretera Málaga-Almería?. Una de las hipótesis aplicables a la "marginalidad" del suceso es la referente a la profesión del autor de la narración, el cual no es periodista sino médico. En definitiva, exceptuando las investigaciones de historiadores como Antonio Nadal Sánchez, Encarnación Barranquero Texeira o Hugh Thomas, otros profesionales lo dejan en el olvido, bien por su desconocimiento, algo poco probable ya que el posicionamiento de historiador obliga al estudio y manejo de todas y cada una de las fuentes posibles, bien porque la ausencia de semejante documento fuera fruto de una selección de acontecimientos del territorio español, "aparcándose" el caso de Málaga a un segundo plano para tratar otros de zonas "más interesantes", merced a su posicionamiento estratégico a causa del "capricho" del seleccionador; una tesis compartida con la de los historiadores Nadal Sánchez y Barranquero Texeira, cuando argumentan que *el desconocimiento que sobre este episodio ha existido en la historiografía de la guerra civil y la magnificación de otros hechos, como Guernica, muestran que Andalucía y Málaga, han sido minimizadas y olvidadas hasta en sus muertos*. Llegando, incluso, a situar lo acontecido en Málaga en el escalafón más violento de toda la Guerra Civil Española¹⁹.

Finalmente, otras fotografías nos sirven de colofón para perfilar el análisis de la representación del Poder a través de esa manifestación escenográfica de decorados callejeros y arquitecturas efímeras que inundaban todos los ámbitos de la vida, tanto social y política, como cultural o religiosa. En este sentido, hay que destacar la imagen fotográfica que nos muestra la procesión de Jesús a su Entrada en Jerusalén –la popular "Pollinica"- del año 1939 (Fig. 5), en su recorrido por una céntrica calle abarrotada de gente. Pueden observarse varios elementos: la escolta militar, las pancartas y el saludo "a la romana". El trono, en su itinerario oficial, es escoltado por varios soldados de la Marina, los cuales portan sus fusiles al hombro, dando protección a la imagen religiosa y un pretendido aire de grandiosidad al evento religioso. Por encima de la imagen se sitúan enormes pancartas colgadas entre los edificios, cuyos lemas (*Viva el Ejército*) recuerdan continuamente a los "desmemoriados" al protagonista de la "gloriosa hazaña" liberadora. Unos lemas que habían sustituido poco tiempo después a aquellos otros que glorificaban precisamente al "conquistador" de Málaga, quién no era otro que el olvidado General Queipo de Llano. Tal cambio de consigna correspondería claramente a una estrategia política de inutilización y hundimiento de las funciones militares de dicho General, a favor de una paulatina concentración de poder

¹⁸ Para los sucesos de Badajoz, véase con más detalle lo narrado en THOMAS, H.: *Op. cit.*, págs. 279-280; y para lo acontecido en la ciudad de Guernica *Ibidem*, págs. 493-496.

¹⁹ BARRANQUERO TEXEIRA, E., NADAL SÁNCHEZ, A.: "La carretera ...", *Op. cit.*, pág. 59.

5. *Procesión de la Pollinica del año 1939*

y de propaganda en la persona del líder carismático: Francisco Franco, completamente obcecado en su afán de conseguirse popularidad. En cuanto al saludo del brazo alzado de la muchedumbre allí reunida, cabe apuntar su condición de gesto marcadamente político

que aparecía en todo tipo de ceremonias en aquellos momentos en los que se procedía a cantar el himno del Movimiento como catarsis purificadora de las enfervorizadas masas concentradas. Todo ello hace alusión a la continua presencia del Nuevo Estado en todos los aspectos de la vida de los españoles por medio de su reiterado propósito de intromisión política, sin competencia alguna.



Otro documento gráfico destacado es el referente a la Coronación Canónica de la Virgen de la Victoria a principios del mes de Febrero del 1943 (Fig. 5). Un acto puramente religioso, en principio, va a convertirse en toda una exaltación política e ideológica del Régimen fascista, aprovechando la proximidad de la fecha histórica de la "liberación" malagueña de las "hordas" marxistas. Para tal evento, se llevaron a cabo un sinfín de actos conmemorativos por parte de la sociedad malagueña. Asimismo, encontramos suculentas noticias procedentes de la prensa local, las cuales aportan interesantes datos dirigidos a la reconstrucción de la escenografía utilizada y de otras peculiaridades históricas. De esa manera, dos semanas antes dieron comienzo los ensayos de los cánticos e himnos que interpretarían los miembros del Frente de Juventudes, quienes contaron con la inestimable ayuda de los párrocos al ceder sus parroquias y el personal de las mismas, *dando prueba del amor (...) que sienten por nuestra labor (...)*. Por otro lado, el Ayuntamiento organizaría un certamen artístico-literario dividido en poesía, historia y fotografía, *con objeto de que la generación actual contribuya también con su aportación al homenaje que toda la ciudad rinde (...)*. Por su parte, la Sección de Cultura del Ayuntamiento publicaría un libro dedicado a la Virgen de la Victoria compuesto por un repertorio de loas para la ocasión, las cuales fueron rescatadas de los fondos de archivos y bibliotecas de la ciudad. Todo ello contemplado como miscelánea específica con la pretensión de dar a conocer datos curiosos en momentos previos al acto litúrgico de la Coronación Canónica. En cuanto a la arquitectura efímera dispuesta para la ocasión, y siempre según las noticias de la prensa local, la Patrona de Málaga se emplazaría en un escenario en forma de hemiciclo cerrado con cortinajes, friso de flores y numerosos mástiles donde las banderas rojigualdas y del Requeté se mezclan con las insignias de la Iglesia. El "teatro" de la ceremonia estuvo situado junto a la fuente de las Tres Gracias del Paseo del Parque, *con el fin de que pueda ser presenciado por mayor número de personas y con mayor holgura.*



Coronación Canónica de la Virgen de la Victoria a principios de Febrero del 1943, cuyo acto calificado de "pseudorreligioso" pondría de manifiesto la perfecta "comunidad" entre Estado e Iglesia durante la dictadura, verificada por la aparición del Nuncio de la Santa Sede, junto a la del Ministro Secretario General del Partido (vestido con traje de gala de color blanco) en representación del Jefe del Estado

Tal circunstancia entra dentro de la lógica, ya que el fascismo, como movimiento de masas que pretendía ser o promover en lo posible, intenta preparar grandes espacios para ubicar en ellos grandes celebraciones populares en su propósito de entusiasmarlas y persuadirlas por medio de la muestra de su poder. Prueba de ello la verifica la cantidad de sillas que se prepararon en el Paseo central del Parque. Pero no podemos dejar a un lado la premeditada manipulación política de la Ceremonia al someter a los civiles bajo un férreo control de estirpe castrense, como si se tratara de un ejercicio de disciplina o instrucción militar, cuando aparecen en la prensa instrucciones dirigidas a los participantes del desfile para *el mejor orden de la Procesión*. Todo planeado minuciosamente como si de una operación estratégica se tratara. Por ello, es una noticia que, sin menoscabo del rigor científico del historiador, no puede dejarnos indiferentes, máxime cuando se percibe desde nuestro punto de vista actual, basado en una sociedad cuyos valores son radicalmente distintos.

Una vez impuesta solemnemente la corona a la Madre e Hijo, y colocado el cetro, instante por cierto, captado en la fotografía con la presencia del Nuncio de la Santa Sede y del Ministro Secretario General del Partido (vestido con traje de gala de color blanco) en representación del Jefe del Estado, la Virgen de la Victoria se llevaría en procesión por las calles de la ciudad en un monumental trono adornado con flores blancas, cuyos trabajos y preparativos estuvieron dirigidos por el perito aparejador del Ayuntamiento Fernández Fermina. Una *solemne* procesión marcharía desde la Catedral hasta la Iglesia de la Victoria, formada por una larga comitiva compuesta por autoridades civiles y eclesiásticas, representantes de los diferentes cuerpos armados, insignias de todas las Cofradías locales, banderas y estandartes religiosos. Las calles se adornarían *al viejo estilo malagueño*, es decir, con banderas, colchas y mantones en rejas y balcones, sobre todo los de aquellas por los que pasaría el cortejo; al tiempo que se pedía a los ciudadanos su colaboración con los actos arrojando flores al paso de la misma. Además, el derroche de casticismo, en la línea de aquella *España de charanga y pandereta* denunciada por Antonio Machado, proseguía desde la prensa al insistir reiteradamente que las mujeres asistieran al acto con velo o mantilla, mientras que los hombres de trono, integrados algunos de ellos por representantes del Ayuntamiento y de la Diputación Provincial, debían lucir ataviados con traje o uniforme oscuro. Todo ello producto de una fiesta religiosa, la cual coincidiría intencionadamente con la fecha memorable para el recuerdo de los franquistas, por deseo expreso de la jerarquía eclesiástica. Como consecuencia de ello la prensa se haría eco del acontecimiento al ponderar que la coronación (...) *ha revestido de extraordinario esplendor a las fiestas del VI aniversario de la liberación* (...). En definitiva, se trata de un ejemplo de los muchos que existen de ese afán de la Iglesia por establecer lazos de unión con instituciones del Estado, teniendo en cuenta la clara predisposición de éstas a aceptarlos. Una simbiosis plenamente establecida a partir de un interés mutuo: el de la Iglesia por obtener apoyo económico y vínculos con el Régimen para restablecer la grandiosidad religiosa herida durante la guerra; y el del Estado para utilizar a su servicio la institución religiosa como mero vehículo de propaganda política, dentro de su ideología nacional-católica²⁰. Aquí cabría situar el singular acto protagonizado por las fuerzas militares cuando la imagen detuvo su paso a la entrada del Camino Nuevo para que le fuesen rendidos los honores de Capitán General, en una clara muestra de politizar la advocación de la Patrona, como si divinidad y Estado fueran cogidos de la mano, sin dejar tampoco de establecer una unión pretendidamente "indisoluble" del altar con lo militar.

Por otro lado, el acontecimiento intenta movilizar a los ciudadanos por medio de una cooperación basada en oraciones, en la participación del certamen artístico-literario, propaganda de los hechos programados, adorno de sus balcones, arrojando flores a la Virgen y con donativos económicos o de flores blancas para el trono. Otro dato que confirma este carácter propagandístico del Régimen en la fecha histórica sería el de la nueva y "sospechosa" coincidencia de estos actos con la inauguración del sanatorio *Francisco Franco* y el Hogar *Onésimo Redondo*, demostrando intencionadamente el interés social de la Falange malagueña. Terminando con este asunto podemos recoger unas palabras pertenecientes al poeta José María Pemán en su

²⁰ CARRERA, D., CASTELLANOS, J.: "La época de Franco (1937-1975)", en MATEO AVILÉS, E. (coord.): *Semana Santa en Málaga*, tomo III, Málaga, Arguval, 1987, págs. 236-238.

discurso de clausura previsto en el Teatro Cervantes para el cierre de la programación de semejantes fiestas, en el cual se sintetiza el verdadero sentido del evento: *Ya para siempre estas dos Victorias están puestas en filas en la Historia de España.*²¹

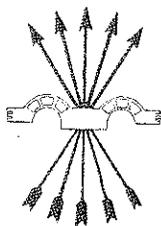
PUBLICACIONES SEMANALES O MENSUALES

En la primera página del diario *Arriba* de la Falange encontramos una ilustración bajo el título de *El Straperlo* (Fig. 7). La imagen hace alusión al escándalo financiero ocurrido en España en Octubre del 1935, durante la etapa de gobierno de la coalición radical-cedista, y que provocó la dimisión del gobierno Lerroux y de Salazar Alonso de la Alcaldía de Madrid. El acontecimiento fue consecuencia de la intención del negociante holandés Strauss de convencer a algunos ministros radicales, garantizándoles enormes beneficios, para que apoyasen un plan para introducir en el país un nuevo modelo de ruleta, el *straperlo*²². Por consiguiente, la ilustración muestra un tinglado con el título *Les affaires* (Los negocios o problemas) en el cual se sitúan en estanterías dos grupos de muñecos, unos con la cartela *Made in France* y otros con la de *Fabricación Nacional*. Los primeros hacen referencia al mundo de la aristocracia, de los banqueros, de las finazas, mediante la vistosa vestimenta, sombrero de copa, traje y bigote y una pancarta con sus nombres (*Staviskis*) y su elevado precio (300 fcs). Mientras que los segundos, caracterizados modestamente llevan bufanda, gorra y una pancarta con sus nombres (*Strausses*) y bajo precio (0,65 cts), identificándose con el inventor del mecanismo. Todos estos elementos y la gran diferencia de precio existente entre los dos tipos de muñecos nos puede dar el verdadero sentido a la imagen. Por un lado el producto extranjero de mayor riqueza y calidad, de ahí su precio, y por otro el nacional, un tipo de producto-¿subproducto?-de peor calidad como resultado de la acción ilegal del negociante holandés. En las siguientes páginas del mismo diario figura otra ilustración, de idénticas directrices iconográficas aunque de mayor complejidad técnica y formal (Fig. 8). Su lema, *Mientras España juega...* acompaña al cuerpo central de la imagen, compuesta por una representación física del territorio nacional, al cual se ha colocado un gorro de papel como evocador de la estulticia del asno, de la ridiculización que vive el país a causa del panorama vergonzoso con motivo de los continuos problemas y escándalos políticos del Gobierno, mientras sigue el "clavo sangrante" incrustado en el Peñón de Gibraltar como "herida" histórica a la cual había que poner fin. Ante esto, avanza en la imagen una mano amenazante, cuyo poder de sugestión de cara al espectador pretende apoderarse de España. Por eso mismo, el mapa se rodea de elementos claramente vinculados con la guerra (tanques, aviones y soldados desfilando) como recurso o propuesta violenta de la Falange para solucionar tajantemente los males que acucian, debilitan ante el posible aprovechamiento enemigo de la situación y ridiculizan la imagen del país en el extranjero. Al mismo tiempo, difunde una propaganda específicamente militar, recurriéndose a la técnica del fotomontaje para hacer más accesible la imagen al receptor.

²¹ Toda la información sobre la Coronación Canónica ha sido extraída de la prensa local consultada del (A)rchivo (M)unicipal de (M)álaga (A.M.M.), SUR 17-01-1943, pág. 5 ; A.M.M., SUR 19-01-1943, pág. 5 ; A.M.M., SUR 21-01-1943, pág. 2 ; A.M.M., SUR 24-01-1943, pág. 2 ; A.M.M., SUR 28-01-1943, pág. 4 ; A.M.M., SUR 30-01-1943, pág. 3 ; A.M.M., SUR 02-02-1943, pág. 5 ; A.M.M., SUR 03-02-1943, pág. 2 ; A.M.M., SUR 05-02-1943, pág. 2 ; A.M.M., SUR 06-02-1943, pág. 1 ; A.M.M., SUR 07-02-1943, pág. 2 ; A.M.M., SUR 08-02-1943, pág. 1 ; A.M.M., SUR 09-02-1943, págs. 1-4.

²² THOMAS, H.: *Op. cit.*, pág. 100.

7. Periódico falangista. (A)rchivo (D)íaz (E)scovar Arriba 31-10-1935, pág. 1



Arriba

EL STRAPERLO

Gas de los pantanos

El problema de la energía eléctrica en España es un problema de primer orden. El Estado, que es el único propietario de los pantanos, debe procurar que el gas de los pantanos sea utilizado en beneficio de la nación.

El Estado debe procurar que el gas de los pantanos sea utilizado en beneficio de la nación.

El Estado debe procurar que el gas de los pantanos sea utilizado en beneficio de la nación.

El Estado debe procurar que el gas de los pantanos sea utilizado en beneficio de la nación.

El Estado debe procurar que el gas de los pantanos sea utilizado en beneficio de la nación.

El Estado debe procurar que el gas de los pantanos sea utilizado en beneficio de la nación.

El Estado debe procurar que el gas de los pantanos sea utilizado en beneficio de la nación.

El Estado debe procurar que el gas de los pantanos sea utilizado en beneficio de la nación.

El Estado debe procurar que el gas de los pantanos sea utilizado en beneficio de la nación.

El Estado debe procurar que el gas de los pantanos sea utilizado en beneficio de la nación.

El Estado debe procurar que el gas de los pantanos sea utilizado en beneficio de la nación.

El Estado debe procurar que el gas de los pantanos sea utilizado en beneficio de la nación.

El Estado debe procurar que el gas de los pantanos sea utilizado en beneficio de la nación.

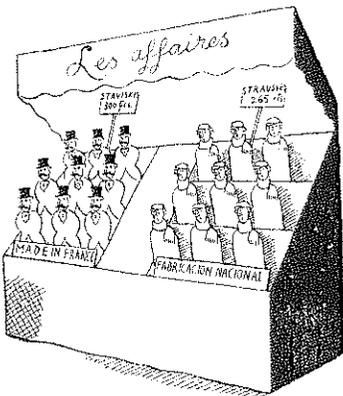
El Estado debe procurar que el gas de los pantanos sea utilizado en beneficio de la nación.

.-El señor Salazar Alonso es persona honorable por una mayoría de tres votos.-Acción popular, o el peligro de las malas compañías.-

Visado por la censura

Acción Popular

Este periódico ha sido visado por la censura. El visado se refiere a la parte de la obra que trata de la acción popular.



La sesión del Subcomité de la Comisión de Enquiry... El Subcomité de la Comisión de Enquiry ha celebrado una sesión...

Sin abandonar todavía este periódico, en otra edición encontramos nuevamente la técnica de fotomontaje en una ilustración con el lema *El capital y a una cuarta ...*, junto a una imagen formada por sendos registros o dos mundos claramente diferenciados²³ (Fig. 3). Uno en la parte superior, aludiendo al capitalismo internacional mediante la presencia de dos edificios majestuosos, parecidos a bancos, extendiéndose a partir de ellos un brazo, signo de ese imperialismo económico, como elemento que sustenta cómodamente en el poder a un personaje. Este último hace gala de unos signos visibles entendidos como iconos de la opulencia y la represión unida a ella, como serían el enorme cigarro puro y la vestimenta burguesa y aristocrática, según secundara ya en su momento Georg Grosz en *El rostro de la clase dominante*. El otro registro hace referencia al lado oscuro del capitalismo, la explotación de los trabajadores, representado en la figura de un obrero alzando un pico al aire en un momento de su dura labor, junto al mundo precario al que pertenece a través de la introducción de unas humildes casas. Y entre

²³ Para la primera imagen véase (A)rchivo (D)íaz de (E)scovar (A.D.E.), *Arriba* 31-10-1935, pág. 1; para la segunda A.D.E., *Arriba* 31-10-1935, pág. 4; y para la tercera, A.D.E., *Arriba* 07-11-1935, pág. 1.



9. A.D.E., Arriba 07-11-1935, pág. 1

cuanto percibimos una segunda lectura²¹. En este sentido, nos encontramos casi en el tramo final de la guerra, con las tropas franquistas a un paso de la victoria definitiva, las cuales cercaban los últimos reductos republicanos. Por tanto, se continuaba machacando y ridiculizando al enemigo psicológicamente a través de cualquier soporte gráfico y más aún cuando faltaba poco para el término del conflicto. De ese modo, toda la carga

²¹ A.D.E., Hoja Oficial del Lunes 16 - 01 - 1939, pág. 1.



10. (A)rchivo (M)unicipal de (M)álaga, *Dardo*, Mes II, Año II, 1939, Contraportada

peyorativa procede del texto en conjunción con el elemento visual al que acompaña. Porque era impensable para la ideología fascista que la mujer interviniera en cualquier faceta política y menos aún militar, ya que su misión estaba en las labores propias del hogar y en cuidar a la familia; solamente podía participar activamente en el Régimen por medio de servicios sociales de la Sección Femenina. De esta manera, y ante la maltre-

cha situación militar del bando republicano desde el punto de vista "nacional", se unía el componente presuntamente "irrisorio" que, a juicio de los azules, suponía la incorporación femenina a la guerra, vista la asunción por su parte, de los tópicos misóginos que atribuían secularmente a la mujer debilidad, traición y cobardía.

Un ejemplo de la visión retrógrada de la mujer como tradicional madre de familia hogareña, modesta, sirvienta y sometida a la voluntad del marido, la podemos apreciar en una contraportada de *Dardo*²⁵, en la cual aparece una miembro de la Sección Femenina recogiendo del camino a niños abandonados por sus padres que se alejan hacia el fondo, junto al lema *Así obra Falange...* (Fig. 10). La ilustración hace alusión a los "hogares" en los que se alojaban niños sin familia. Y se relacionaban con historias particulares que seguían un mismo esquema narrativo y moralizante. Una de esas es la que se reproduce fielmente en dicha revista y trataba acerca de unos padres "rojos irremediables" que huyen perdiendo en el camino a sus respectivos hijos, apareciendo Falange en escena para recogerlos y cuidarlos sin rencor, haciendo lo que sus padres no fueron capaces de hacer. Esta ilustración cuenta con la sugestión de una viñeta italiana bastante similar, desde el punto de vista formal y del contenido, no siendo extraña la impresión dada de beber de ella (Fig. 11).

Por otro lado, cabe la posibilidad de lanzar la siguiente hipótesis al respecto, ¿Por qué no se representa a un hombre en semejante tarea en lugar de la mujer? La respuesta cabría encontrarla en el hecho de que si esto se hubiera realizado, el contenido de la ilustración cambiaría de significación radicalmente, pues la presencia masculina en la imagen gráfica lleva consigo una significación específica y ya acumulada por el Régimen y por ello, se dirigiría más hacia temas relacionados con la guerra o al alistamiento para el ejército. Además, si tal giro se produjera, ya no se trataría exactamente de un icono parafascista, sino en conexión con una ideología distinta.

²⁵ A.M.M., *Dardo*, Mes II, Año II, 1939, Contraportada.

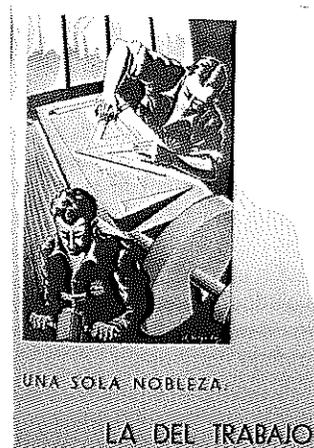
²⁶ Véase PELTA RESANO, R.: "Imágenes e ideologías: La representación gráfica de la mujer durante el primer franquismo", en *Boletín de Arte* n.º 18, Málaga, Universidad, 1997, págs. 349 y 373; CIRICI, A.: *La estética del franquismo*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1977, págs. 22-24; JULIÁN GONZÁLEZ, I.: *Op. cit.*, págs. 74 y 126; BARRANQUERO TEXEIRA, E.: *Op. cit.*, págs. 114-142.



11. Ilustración perteneciente al papel otorgado a la mujer en el fascismo italiano como educadora de una infancia que saluda con brazo alzado, demostrando su adoctrinamiento por el Estado

12. A.M.M., *Dardo*, Mes III, Año Triunfal, pág. 36

En la revista *Dardo*, encontramos otro tipo de ilustraciones concebidas con la intención de elevar la moral y mantener la esperanza de los ciudadanos en las tareas de reconstrucción del país a través del Nuevo Orden Político recientemente establecido; una utilización eminentemente propagandística del medio gráfico dirigida a la difusión de los ideales del Régimen, los cuales pretendían inculcar a la población una prometedora visión de cara a un futuro cercano; si bien, en más de una ocasión, las prometedoras reformas no pasaron de su impresión en el papel, debido a la dura y difícil situación producida en la posguerra. Asimismo, aparece junto al lema *Una sola nobleza: la del Trabajo*, la imagen de dos figuras altamente concentradas en sus distintos labores y cuya adhesión al Régimen se manifiesta mediante el emblema del yugo y las flechas que lucen en la indumentaria (Fig. 12). Mientras uno realiza un trabajo más intelectual, como prueba la elaboración de diseños a lápiz y regla sobre una cartulina, el otro se ocupa de un trabajo más centrado en la fuerza física, simbolizado por el manejo del martillo eléctrico. Es, en suma, un intento por dejar clara la necesidad del Estado en una colaboración conjunta de todos para levantar a España con la fuerza de la *nobleza del trabajo*. Finalmente, y como telón de fondo, un paisaje industrial con chimeneas humeantes hace su aparición a través de unas ventanas para dar sensación de progreso y producción efectiva. En la contraportada se advierte otra ilustración que reitera ese propósito propagandístico del Nuevo Estado de potenciar la moral de los ciudadanos en un futuro prometedor²⁷. Un campesino sonriente es interrumpido en su trabajo para saludar con brazo alzado al receptor, a diferencia de la anterior imagen, en la cual



²⁷ Para la primera ilustración véase A.M.M., *Dardo*, Mes III, Año Triunfal, pág. 36; Para la segunda, *Ibidem*, Contraportada.

MÁLAGA ROJA

13 Fotomontaje de la revista *Dardo* alusivo a la "barbarie marxista" provocada en la ciudad



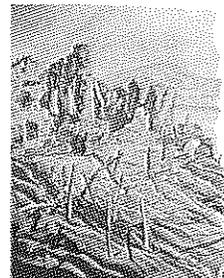
los personajes aparecen concentrados en sus respectivas ocupaciones. Parece como si se intentara tranquilizar a la opinión pública ante la grave situación de posguerra mediante esta imagen "porque todo estaba en buenas manos". A todo ello se unen los símbolos de la prosperidad y el renacimiento de una sociedad mejor, representados respectivamente en las espigas de trigo y en el yugo y las flechas como Sol "amaneciendo" desde el horizonte. Pero

la cuestión no sólo se reduce a estos planteamientos icónicos, sino que observamos que el emblema del Régimen ha sustituido al astro rey, tan frecuentemente empleado por la iconografía franquista. Por tanto, yugo y flechas vendrían a convertirse en el mismo sol para iluminar al mundo por sí mismo, en ese sol de la justicia, en ese sol como ojo que vigila y todo lo ve. En cualquier caso, el paralelismo está servido.

En una edición homenaje de *Dardo* a la fecha conmemorativa de la "liberación" de la ciudad, encontramos en las primeras páginas un ataque duro y directo al enemigo. Una ilustración tremendamente explícita. El título *MÁLAGA ROJA* encabeza un fotomontaje compuesto por la simultaneidad de varias imágenes relativas a la destrucción, saqueos, incendios y edificios en ruina efectuados durante el "dominio marxista" (Fic. 13). Junto a esto aparece confusamente, entre aquellas y casi de modo subliminal, un folletín informativo a modo de inventario acerca de la "barbarie roja" causada en la ciudad. Sin embargo, pese a toda esta pesadilla, hay un espacio para la esperanza, como se aprecia en el texto del pie de foto (...y sobre las ruinas del marxismo una nueva España...). La misma carga simbólica se desprende en un dibujo aparecido en *Dardo* sobre la imagen del frente de Vizcaya, pero en un estilo distinto, desde la interpretación plástica que hiciera Carlos Sáenz de Tejada de ese propósito del Régimen en degradar al enemigo tras su acción destructiva (Fic. 14). Sin embargo, frente al caos representado por estas desoladoras imágenes, observamos más adelante una ilustración más amable con el título *MÁLAGA AZUL* (Fic. 15), acompañando a una fotografía²⁸. En ella, aparece ya una ciudad bajo el nuevo poder establecido, cuyos efectos son reflejados en la imagen por las "virtudes" que lleva consigo, sin ninguna secuela, por cierto, del conflicto. El orden, la armonía y la paz reinan de nuevo después de largo tiempo en la sufrida ciudad "mártir". En definitiva, una interesante "postal turística" propagadora de la imagen de estabilidad que pretendía difundir el Régimen a nivel local e internacional. De ese modo, se identifica esa estabilidad con la persona que lo ha hecho posible, cuyo nombre se alza en el Parque como singular agradecimiento. Jun-

²⁸ A.M.M., *Dardo*, Aniversario Liberación, Año II, págs. 5 y 24; Para el dibujo de C. S. de Tejada véase A.M.M., *Dardo*, Mes VI, Año II, pág. 4.

1.4 Ilustración denunciando el caos producido por el enemigo, aunque en este caso aparece desde el punto de vista de Carlos Sáez de Tejada sobre el frente de Vizcaya

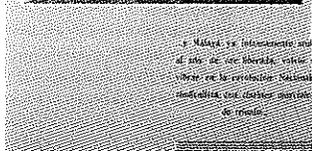
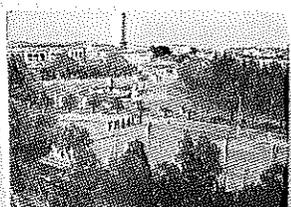


to a esto, destaca, próximo a la Fuente de las Tres Gracias, un pequeño escenario con la bandera bicolor de fondo e insignias alrededor del mismo, preparado para albergar todo tipo de manifestaciones y actos homenajes del Poder o en memoria de los caídos. Como se recordará en este mismo lugar y una escenografía similar estuvo emplazado el acto "pseudorreliгиозo" de la Coronación Canónica de la Virgen de la Victoria.

La visita del "liberador" de Málaga y General en Jefe del Ejército del Sur, Gonzalo Queipo de Llano, en el aniversario de su "reconquista" produjo un gran acontecimiento para las autoridades franquistas locales. Con motivo de tan especial evento político y castrense que significaba la misma, se llevaron a cabo desfiles militares como el realizado por la Avenida de Cervantes (Fig. 16). En ella se puede contemplar la larga comitiva compuesta por las integrantes uniformadas de Sección Femenina en primer término, portando banderas e insignias tanto de los aliados como del Estado. Por otra parte, el Ayuntamiento fue decorado profusamente para la ocasión con sus mejores galas, cual se aprecia en su parte externa con guirnaldas, banderas nacionales en sus frentes y balcones (Fig. 17). Todo engalanado y preparado para que el General dirigiera un discurso desde el balcón a la concentración de personas allí reunidas. Alguna semejanza podría establecerse entre la escenografía empleada en ese edificio y el del Ayuntamiento de Salamanca, obra excepcional del barroco español armoniosamente integrada en la Plaza Mayor (Fig. 18). Además, la fotografía es acompañada con el lema *Imperio*, dando serias muestras del sentido ideológico franquista difundido profusamente en los medios de comunicación. Los balcones son engalanados con tapices cubriendo parte de la ya recargada e ilusionista fachada de la Casa Consistorial, al tiempo que ondean la bandera rojigualda junto a insignias del Estado y de los aliados. Mientras el ejército y la guardia marroquí con turbante blanco se alinean ordenadamente en paralelo a los soportales, las autoridades se dirigen a las masas desde los balcones del primer cuerpo. En definitiva, una escenografía formada principalmente por fachadas de edificios históricos, unido al aprovechamiento de espacios abiertos y a la vez cercados, como el de las plazas mayores, puesto que históricamente fueron considerados lugares idóneos para la puesta en escena y representación del poder establecido. De ese modo, tanto la fachada del Ayuntamiento de Málaga como el de Salamanca se transforman en edificaciones teatrales de dimensiones considerables junto a adornos efímeros para situarse al servicio de las conmemoraciones patrióticas²¹. Asimismo, de este conjunto teatral utilizado en pro del "Imperio" emana toda una

²¹ Para las fotografías de Málaga véase A.M.M., *Dardo*, Mes VI, Año II, 1939, págs. 23 y 34 ; y para la de la Plaza Mayor de Salamanca, A.M.M., *Dardo*, Almanaque, Año I, 1938 pág. 23.

Málaga Azul



15. Ilustración propagandística del Régimen, mostrando el orden, la paz y la armonía conseguidas en la ciudad, tras su difícil conquista, frente al caos y el desorden del enemigo

José María Pemán en torno a un acto conmemorativo del Régimen, un día cualquiera, en la Plaza Mayor de Salamanca:

*Ayer, uno de marzo –un mediodía
de largo viento frío y nubes altas,
hubo otra vez Imperio
en la Plaza Mayor, de Salamanca.*

*Imperio, en la serena geometría
de la plaza:
(...)
Imperio en los tres arcos
del fondo, que parecen
abiertos sobre tres largos caminos
floridos de esperanza:
el uno para Dios,
para la Patria el otro
y el tercero, alfombrado de violetas
de oro y rosas en flor, para el Monarca.
(...)³⁰*

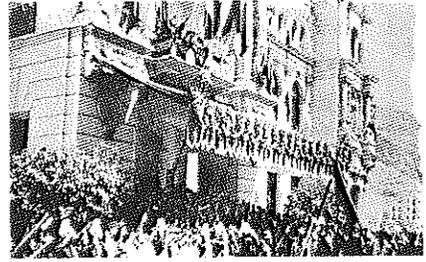
Como no podía ser menos, ante todas estas imágenes no podían faltar las alusivas a los flechas definidoras de quienes representaban el futuro, o si se prefiere decirlo de otro modo la “cantera”, del franquismo (Fig. 19). En consecuencia, aparecen los chicos realizando al unísono ejercicios como parte integrante de esa formación física y política que el Partido tenía programada para su adecuado adoctrinamiento, acompañados por el ritmo procedente de una corneta tocada por otro flecha situado en contrapicado en el primer término de la imagen³¹. Una visión “perfecta” del orden y armonía de unos niños en su enseñanza cuasi militar, lo cual dice mucho acerca de la imagen que pretendía ofrecer el Estado de cara a la ciudadanía. Por otra parte, destacan las altas

³⁰ PEMÁN, J. M.: *Poema de la Bestia y el Ángel*, Madrid, Ediciones Españolas, 1939, págs. 161-162.

³¹ A.M. M., *Dardo*, N° Extraordinario, Año III, 1940, pág. 22.



16. A.M.M., *Dardo*, Mes VI, Año II, 1939, pág.23



17. A.M.M., *Dardo*, Mes VI, Año II, 1939, pág.34

18. A.M.M., *Dardo*, *Almanaque*, Año I, 1938, pág. 23

dosis de realismo aportadas por el fotomontaje, sin olvidar los juegos de luces y sombras empleados, cuyos efectos fantasmagóricos de raíz expresionista se traducen en la desconocida figura del primer término. Tanto uno como otro ayudan a crear una atmósfera artificial, un mundo militarizado dominado por la visión subjetiva del Estado pero sin dejar la realidad. En definitiva, todo aparece controlado por el Régimen en su representación simbólica a través del emblema del yugo y las flechas del fondo, dando

la sensación de ser el origen de la emanación de esa intensa luz que inunda el plano. Es una asociación, ya casi mítica de emblema-sol o luz, cuya carga simbólica se hace patente cuando los flechas giran el cuerpo para mirar "cara al sol".



LA IMAGEN SATÍRICA

Entre el texto del diario *Boinas Rojas* encontramos las viñetas humorísticas del dibujante Sánchez Vázquez. Su única y principal misión es la de ofrecer una imagen variopinta del Frente enemigo que la situación y el devenir de la guerra está provocando. En definitiva, una imaginaria satírica basada en la ridiculización de ambientes y formas de vida del enemigo marxista, como no podía ser menos tras la clara dependencia ideológica del diario de la organización falangista en su dirigismo hacia sectores del público absolutamente convencido de lo que predica. Es un aspecto ya peculiar de la caricatura española en su recorrido histórico desde el siglo XIX, por cuanto esa

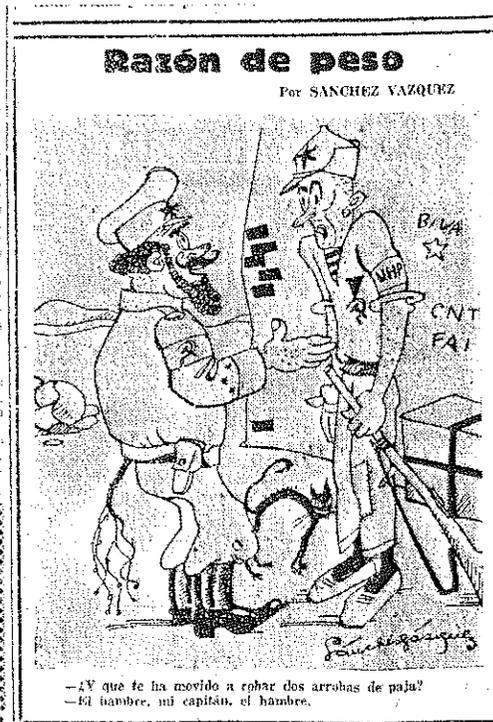


19. A.M.M., *Dardo*, N° Extraordinario, Año III, 1940, pág.22

estrecha identificación con el pensamiento político no se advierte en la ilustración gráfica de otros países. Desde el punto de vista formal, las ilustraciones se caracterizan por el empleo de un dibujo fino que contornea la silueta, construyendo las formas y separando con un trazo negro la superficie esquemática de un inexistente fondo. No obstante, en ocasiones, se recurre a lo estrictamente necesario mediante un leve esbozo del ambiente o entorno para situar a los personajes en una acción determinada. Por otra parte, el creador gráfico de tales imágenes entraría dentro del segundo sector de dibujantes agrupados por Valeriano Bozal, quienes cultivan lo chistoso sin introducir distorsiones extremas, deformaciones punzantes y excesivas, sólo deformaciones jocosas que hacen reír³². De esta manera, aportamos algunos ejemplos satíricos como el titulado *Razón de peso*. En este caso, la ilustración hace referencia a la penosa situación de falta de provisiones del bando enemigo, lo cual se convierte en motivo irrisorio para los "nacionales" (Fig. 20). La sorna se aprecia en el parche del pantalón y en la extrema, más bien famélica, delgadez de la figura del soldado, manifestada por los surcos en el rostro y la deformación del cuerpo por medio del alargamiento de sus miembros. Todo dentro de una tendencia expresionista, relacionada también con el esmirriado cuerpo del gato para aplicar una carga irónica, estableciéndose un paralelismo entre la fisiología humana y la animal. Además, introduce elementos identificativos en los uniformes (brazales con el emblema de la hoz y martillo y gorra con estrella roja) los cuales permiten situar a los personajes en un contexto determinado, junto a un entorno en el que se pone de relieve la "ignorancia" marxista con la inclusión premeditada de pintadas en la pared con evidentes faltas de ortografía (*biva*). No se puede olvidar el acompañamiento de su correspondiente pie escrito, completando el consiguiente chiste "negro" y un tanto sádico por lo complaciente en la desgracia ajena.

Otra imagen satírica lleva por título *El "rojo" regresa del frente* (Fig. 21). Con gran economía de medios, el dibujante nos presenta el interior del hogar en el cual se representa la llegada de un soldado republicano. Un soldado en su retorno del frente de batalla con grandes heridas, según muestra la cabeza aparatadamente vendada y el brazo en cabestrillo, a la espera de que el médico le de los puntos *con una máquina de coser*. Se muestra, en consecuencia, los resultados de la terrible violencia causada y la "paliza" propinada por las tropas franquistas. De nuevo, se introducen los parches en los pantalones del padre y del soldado como símbolos de pobreza y necesidad. A lo cual se une la aparición de unas raspas de pescados y una lata de conservas abierta advirtiendo al espectador de su inexistente contenido. Curiosamente, el dibujante repi-

³² BOZAL, V.: *La ilustración gráfica del siglo XIX en España*. Madrid, Comunicación, 1979, pág. 35.



Los anarquistas amos de Gijón

Va han fusilado a un general ruso y al delegado de la U. R. S. S.

SAN JUAN DE LUZ, 11. — Las noticias que llegan de Gijón dan cuenta de la violenta lucha entablada por los anarquistas a turques para conseguir la hegemonía en el puerto. Al fin lo han conseguido, imponiéndose a los comunistas y rusos.

La U. R. S. S. ha próquesto que todos los jefes extranjeros que estubun al servicio de los rojos sean fusilados por "traidores" a la causa del proletariado.

Ayer se reunió un Consejo de guerra, que juzgó sumariamente al general ruso Nikoloff y al delegado comunista de la U. R. S. S., en Gijón. Fueron acusados de haber traicionado a la región asturiana y de haber sido cómplices del robo al extranjero de los depósitos de valores que procedentes de los saqueos, tenían depositados los dirigentes marxistas en las cajas fuertes del Banco Asturiano.

Des horas después fueron fusilados ambos detenidos.

Según los testimonios recogidos, lo anarquistas han "suprimido" ya cerca de trescientos comunistas y socialistas, entre ellos muchos dirigentes de González Peña y Beramundo Tomás.

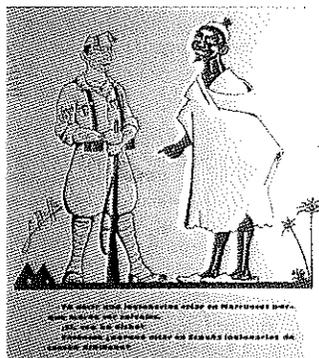
Todos los buques surtos en el Muelle y Vellés han quedado bajo el poder directo de la CNT-FAI, que ha nombrado sus capitanes de comando.

20. A.M.M., Boinas Rojas 12-09-1937, pág. 6

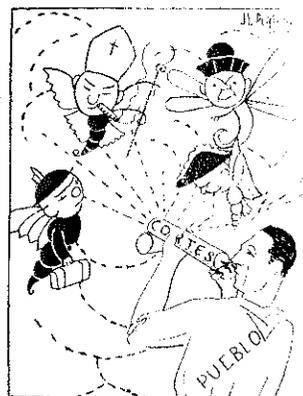
21. A.M.M., Boinas Rojas 25- 04-1937, pág. 1

te el diseño del vestido de la madre de aquel soldado herido, en la protagonista de la ilustración *Tormenta en Francia*, a la cual le "llueven" todo tipo de males (como nubes) con motivo de la llegada de refugiados marxistas (Fig. 22). Una protagonista que personifica a la nación vecina mediante la identificación que le otorga el nombre de dicho país rotulado en su indumentaria. El estímulo externo que quiere producir la risa en el espectador se consigue a través de la deformación cómica que provoca la alteración de los módulos corporales canónicos para la creación del estereotipo grueso. Esto depende de la situación de contraste que presenta la imagen entre la





24. A.M.M., *Rebelión*
06-09-1930, Año 1, N° 5



«El mejor remedio contra los parásitos que aún infestan España.»

25. A.M.M., *Rebelión*
31-08-1931, Año 1, N° 14

los cuales parece mofarse el propio astro rey desde su privilegiada posición desde las alturas. Estos no serían otros que el nombre de la tienda, los graffitis de la pared, el nombre del bar situado al fondo (*bar Moscú*) y el uso del vocativo (*¡Compañero!*) en clara alusión al empleado por los marxistas (*Camarada*)³³.

En cuanto a la imagen satírica de izquierdas, sólo persisten dos ejemplares gráficos en los archivos locales, aunque no pertenecen al contexto de la Guerra Civil. No obstante, su inclusión resulta de vital importancia para establecer un punto de vista diferente a lo visualizado hasta el momento. Se trata de la revista *Rebelión* (a partir de Marzo de 1931, *Rebelión*, en su segunda etapa) editada por los círculos más exaltados de la masonería y el republicanismo malagueños. Las ilustraciones se antojan mucho más toscas, aunque de factura más espontánea también, que las analizadas de *Boinas Rojas*. Los personajes son representados en un espacio completamente plano, carente de profundidad con apenas unos trazos de dibujo para simular un inexistente fondo. De la primera etapa de la revista hemos seleccionado la ilustración en la cual un legionario aparece junto a un marroquí, de cuyo diálogo extraemos el sentido crítico, encaminado hacia la asociación de la Legión con el líder (Doctor Albiñana) de los nacionalistas (Fig. 24). Como puede observarse, a través de la situación de contraste entre dos sujetos contrarios (legionario-marroquí) se suscita el acto cómico y la crítica al Ejército. Por otra parte, destaca la presentación pintoresca de los personajes, los cuales están situados en un paraje desértico propio de Marruecos mediante

³³ Para las ilustraciones del diario véase: A.M.M., *Boinas Rojas* 12-09-1937, pág. 6 ; A.M.M., *Boinas Rojas* 25-04-1937, pág. 1 ; A.M.M., *Boinas Rojas* 01-04-1937, pág. 1 ; A.M.M., *Boinas Rojas* 30-03-1937, pág. 1. Para la revista véase A.M.M., *Dardo, Almanaque*, Año 1938, pág. 35.

la ambientación proporcionada a través del exiguo recurso de unas palmeras y unas tiendas de campaña. Por un lado, el tipo tópico reconocible, de legionario por medio de su uniforme, camisa abierta por el pecho, tatuajes en los brazos, gorra con borla en el extremo y fusil, los cuales le distinguen perfectamente como miembro de dicho cuerpo militar. Por el otro, descuella el tipo quizá exagerado, del habitante de ese Estado, de piel oscura junto a la indumentaria que le otorga la tipicidad y la expresión irónica asociable a una astucia ladina.

Como consecuencia de los desafortunados hechos acaecidos a principios de 1931 en el intento de incendiar el Palacio Episcopal, se suspendió la publicación de *Rebelión*, debido a las detenciones ordenadas por la autoridad gubernativa hacia círculos próximos de la revista, a quienes se culpaba de lo ocurrido. No obstante, poco tiempo después apareció en su segunda etapa bajo la denominación de *Rebeldías*, de la cual extraeremos algunas imágenes satíricas. Una de ellas es la que hace referencia a la representación del pueblo como un muchacho, quien mediante *el mejor remedio* (insecticida de las Cortes) combate a los *parásitos que aún infestan España*. Estos no son otros que la institución eclesiástica y la militar, las cuales aparecen ridiculizadas en su representación bufa de insectos (Fig. 25), dando evidentes síntomas de la decidida crítica al Ejército y del posicionamiento anticlerical de la publicación. Además, los insectos van ataviados con elementos y atributos identificadores de aquellas instituciones que forman parte del poder de la nación, como serían el báculo y la mitra consustanciales a la figura del obispo, los sombreros y bonetes de los clérigos junto al icono de la opulencia del cigarro puro, y el tricornio o sombrero piramidal ligado a una autoridad militar. Por otra parte, sobresale en la imagen satírica el empleo de un artificio gráfico más propio de los dibujos de cómics, cual es el símbolo cinético de la línea punteada para describir la trayectoria y el movimiento recorrido por los insectos en el aire, un recurso introducido, sin duda, para disminuir la apariencia estática de esta imagen esperpéntica.

Por último, debemos reparar en la imagen un tanto grotesca de un *fraile loco* cuyas afiladas garras *pretende enterrar* a la Verdad representada simbólicamente en un ataúd. Sin duda, es una de las imágenes satíricas en la cual los criterios expresionistas se hacen patentes en la deformación de ese rostro monstruoso y en el cuerpo casi esquelético insinuado bajo la sotana. Unos recursos ya empleados magistralmente por Francisco de Goya en un grabado perteneciente a la serie de los Desastres de la Guerra y que llevaba por título *Farándula de charlatanes*. Todo ello para dar imagen de muerte, sensación de maldad y oscurantismo que encierra tanto la doctrina de la "corrompida" Iglesia como cualquier tema relacionado con lo religioso. No en balde, el extremo y beligerante posicionamiento adoptado por los redactores de esta publicación gráfica, en su campaña a favor de un ateísmo exacerbado, conllevaba una despiadada beligerancia volcada hacia una actitud crítica y hacia una denuncia pública de la intervención religiosa en los ámbitos de la vida cotidiana y de las irregularidades producidas en las subvenciones económicas a las cofradías locales por parte del Ayuntamiento³⁴.

³⁴ Véanse las ilustraciones en: A.M.M., *Rebelión* 06-09-1930, Año 1, N° 5; A.M.M., *Rebeldías* 21-06-1931, Año 1, N° 9; A.M.M., *Rebeldías* 31-08-1931, Año 1, N° 14. Sobre la información de esta revista hemos utilizado GARCÍA SÁNCHEZ, A.: "Esplendor y Aniquilamiento (1921-1936)", en MATEO AVILÉS, E. (coord.): *Op. cit.*, págs. 205 y 214. Y para el grabado de Goya, Catálogo. *Goya grabador*, Marbella, Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1996, pág. 73

ANALOGÍAS, DIFERENCIAS Y RELACIONES
CON LA ILUSTRACIÓN GRÁFICA NACIONAL

Desde un punto de vista gráfico, la revista *Rebelión*, (denominada más tarde *Rebeldías*), adopta el mismo formato de portada que la publicación decimonónica *Satanás*, es decir, una cabecera con título y subtítulo (*Periódico de Izquierdas*). Bajo este formato figura la enorme viñeta para el dibujo en cuestión, junto a la columna del sumario de contenidos. Con todo ello, se sigue el modelo ya creado en la centuria pasada por *La Flaca* y *La Campana de Gracia*. Sin embargo, a pesar de estas similitudes, no puede dejarse a un lado lo que resulta evidente a través de una simple ojeada entre aquellas. Nos estamos refiriendo a esa limitación técnica y artística propia de la revista local en relación a las del siglo XIX, lo cual verifica la tosquedad, austeridad y la falta de calidad tanto en las ilustraciones en blanco y negro como en el tipo de papel utilizado. Por otro lado, habría que indicar el alto grado de semejanza iconográfica entre la ilustración satírica del muchacho desinfectando al país de los parásitos en la revista *Rebeldías* con aquélla otra del número 3 en la portada de *Satanás* (Fig. 26). Como puede apreciarse, el dibujante de la revista local sigue los mismos pasos de esa deformación caricaturesca, casi llegando al absurdo, de los personajes como insectos indeseables de la sociedad, al concebirlos con cuerpos absolutamente desproporcionados a causa del mayor tamaño de las cabezas. Sin embargo, mientras el dibujante de *Satanás* introducía un gran número de insectos en la imagen para crear sensación de movimiento, en la local se disminuye el número, aplicándose, según se dijo, la convención gráfica del cómic de la línea punteada para describir la trayectoria y por tanto el efecto cinético. También observamos la introducción de ciertos iconos reveladores de la pertenencia social como el báculo, la mitra o la tiara pontificia por ejemplo (propio del episcopado y por extensión de la casta sacerdotal), o de la opulencia como el cigarro puro, siendo en esta ocasión la publicación malagueña más clara en su propósito identificador. Ya referimos más atrás, cómo tales recursos están ya presentes en la excelente y demoledora obra de George Grosz en su propósito crítico y representativo para caracterizar a la burguesía alemana de los años 20³⁵. A pesar de ello, esta pequeña ventaja se ve reducida por el tratamiento esquemático de la imagen, la cual resulta ser de peor calidad "técnica", como lo atestigua la ausencia de sombreado para destacar volúmenes y dar profundidad a la misma, además de esa precisión dibujística para los detalles de la anatomía y del rostro del diablo.

Otra diferencia bastante evidente es la sustitución del diablo por la de un muchacho en esa labor aniquiladora de la lacra de "los parásitos" que corrompen la nación. Si el primero es la representación del dibujante mismo de la farsa, el segundo evoca al pueblo como intento de la publicación malagueña de convertirse en la propia voz de los ciudadanos. Por otra parte, mientras el diablo usa el rabo para espantar a los clérigos, el mozo-pueblo emplea el recurso de las Cortes como "insecticida" para acabar con ellos. Ni que decir tiene que ese recurso del muchacho como representación del pueblo no es nueva, ya que fue utilizada por dibujantes de ilustraciones satíricas decimonónicas, tales como *El Cencerro*, *El Motín*, *El Loro*, *La Tramontana*, *La Broma*,

³⁵ GROSZ, G.: *El rostro de la clase dominante & ¡Ajustaremos cuentas!*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, pág. 27.



26. Resulta evidente la utilización que hace la revista *Rebelión*, denominada más tarde *Rebeldías*, del formato de portada de *Satanás* como modelo a seguir. También, destacaría la semejanza iconográfica existente entre ésta y la ilustración satírica del muchacho desinfectando al país de los parásitos en la revista *Rebeldías*.

etc.³⁶. Por tanto, aparte de que *Rebeldías* adopta la referencia iconográfica de la ilustración perteneciente a *Satanás*, también lo haría de su marcada ideología anticlerical.

A MODO DE CONCLUSIÓN

El presente trabajo está dedicado, en especial, al análisis de las ilustraciones satíricas de los diarios, las ilustraciones de publicaciones locales y la escenografía, limitada aunque un tanto pretenciosa, desplegada en los edificios y espacios urbanos mediante las imágenes que nos ofrecen las fotografías de la época, acerca de los numerosos actos conmemorativos y homenajes realizados por los vencedores en su intención representativa, casi teatral, por hacer presente el poderío militar y político a la ciudadanía y concitar, de ese modo, su adhesión incondicional. Por lo general, se trata de un análisis que necesariamente debía comprender las actividades a desarrollar por los *mass media*, en su función subordinada a la propaganda política de un poder establecido a través de la fuerza, de cara a fomentar una imagen favorable tanto en el contexto internacional como en el nacional. Este hecho se llevaría a cabo por medio de la crítica inmisericorde del enemigo a batir, insistentemente señalado como el culpable de la situación problemática que vivía, por entonces y desde años atrás, la nación, utilizándose, al mismo tiempo, como justificación del levantamiento militar.

Para la elaboración de este trabajo de investigación nos hemos basado en un método analítico empleando una serie de fuentes. Básicamente, éstas no han sido otras que los diarios y revistas locales de la época histórica, especialmente valiosas para la obtención tanto de información como de fotografías relacionadas con la escenografía imperial o con la ilustración satírica franquista. Asimismo, consultamos los valiosísimos fondos del Archivo Municipal, sobre todo en su sección de Hemeroteca y el prestigioso Archivo fotográfico de Juan Temboury, ubicado en el Centro Cultural Provincial de la Diputación Provincial de Málaga. No tuvimos la misma suerte con el Archivo Histórico Provincial, de reciente apertura, ya que sus fondos sólo disponen de información desde finales del siglo XIX y, por tanto, la relativa al conflicto armado en

³⁶ BOZAL, V.: *Op. cit.*, págs. 186-216.

Málaga era demasiado "actual" para que todavía formara parte de sus fondos documentales. También hemos contado con el nutrido repertorio historiográfico revisado sobre la ilustración satírica, fundamental para el análisis de todo ese material gráfico local. Y, por supuesto, no podían faltar los lazos de unión existentes entre el arte y la poesía de la época, entre Plástica y Literatura, personificada en la controvertida figura del poeta falangista José María Pemán en su exaltación del nacionalismo español y su líder carismático, Francisco Franco.

Un aspecto bastante significativo es la "pobreza" propagandística existente en el bando nacional causada por la escasez de recursos técnicos y de creadores gráficos disponibles y, sobre todo, por la inexistencia de una dirección propagandística adecuada hasta el año 1938. Mientras que en la zona republicana ocurría todo lo contrario porque el tema de la propaganda política ocupó una importancia inusitada desde el inicio de la Guerra Civil, aunque a medida que iba inclinándose la balanza de lado de los sublevados, algunos artistas cambiaron de bando para no quedarse sin empleo. No obstante, sorprende las diferencias con las potencias fascistas europeas, las cuales otorgaron un protagonismo absoluto a la propaganda, utilizada como arma esencial para sus regímenes totalitarios. Ante este hecho, algunos historiadores formularon teorías para todos los gustos sobre dicho tema, aunque puede argumentarse que esa ausencia de artistas y de centros gráficos viene condicionada, principalmente, por la división territorial, ya que aquellos se concentraban en la zona controlada por los republicanos. Por eso mismo, a partir de la toma de Barcelona por los sublevados, se produce una considerable mejora, cuantitativamente hablando, claro está, de la producción propagandística del régimen franquista.

Por otro lado, hay que constatar la inexistencia de material gráfico alusivo a la propaganda del bando republicano en los diferentes centros de documentación locales. En consecuencia, nos vimos en la obligación de consultar el material disponible de años anteriores a la Guerra Civil, como el caso de la revista *Rebelión*, denominada más tarde como *Rebeldías*, para posibilitar alguna referencia iconográfica del bando contrario y, de ese modo, equilibrar, en cierto modo, la balanza ideológica. En este sentido, podemos referirnos a las variadas utilizaciones, por parte de esta publicación gráfica local, de esquemas y modelos iconográficos, como referencias a seguir, para la elaboración de un producto "nuevo" y presentado como original. Nos estamos refiriendo a la revista decimonónica *Satanás*, si bien todo ello tiene su precedente más inmediato en *La Flaca* y *La Campana de Gracia*.

Un tercer aspecto a tener en cuenta, es considerar, desde un punto de vista general, la eficacia de las ilustraciones de diarios y revistas del Régimen, en relación a su primordial función publicitaria de la ideología dominante y su sujeción a la correcta relación entre texto-imagen o al uso de los símbolos en su variada aparición iconográfica. Sin olvidar la ausencia, premeditada o no, de información relevante acerca de la evolución de la guerra por el territorio español. Todo ello enmarcado dentro de un estilo realista que facilitara la comprensión y la lectura de la información por parte del público, evitando cualquier tipo de complejidad formal e iconográfica, cumpliendo por tanto con las constantes *novelty* y *facility*. A esto contribuiría, la introducción de la técnica del fotomontaje, en las ilustraciones propagandísticas de la ideología "nacional" de revistas y periódicos del ámbito local otorgándoles a aquellas una nueva ma-

nera de expresarse, a diferencia de la exigua situación de la cartelística. Como puede observarse, esta problemática difiere por completo de la riqueza creativa, editorial, iconográfica y plástica que informa la producción gráfica del bando republicano, cuya masiva difusión habla por sí sola. Sin embargo, todo ese "aire moderno" otorgado a la publicística nacional por el aquilatamiento técnico de aquel sistema "revolucionario", implícito por la aparición del frotomontaje y su aplicación al campo de la propaganda política, chocaba con un tipo de realismo que en ocasiones llegaba a niveles de representación excesivamente convencionales y academicistas, como lo demuestran algunas ilustraciones franquistas del tipo *Dardo*.

Otra cuestión que puede plantearse ante el material gráfico recopilado es la relación directa de su contenido con la ideología y consignas del franquismo, aunque no proporcione información acerca de la evolución de la contienda. Asimismo, se consagra la discriminatoria actitud que lacra a la mujer en la "nueva" sociedad, a través de la información proporcionada por las ilustraciones de revistas o diarios, o bien las fotografías de diversos actos conmemorativos celebrados en el Paseo del Parque de Málaga. En todas ellas, la mujer aparece bien como madre, bien como educadora de niños en la moral católica, o bien como integrantes de la Sección Femenina en su misión social y si se muestra fuera de estos límites es ridiculizada sin piedad. Otra circunstancia que puede extraerse fielmente de los contenidos de los medios remite a todo lo relativo a la organización de homenajes por parte del Régimen. Unos actos conmemorativos, ya sea en honor a la participación aliada de las potencias fascistas en la Guerra Civil, a las "víctimas del marxismo", o las recordatorias de aniversarios de fechas históricas. En este sentido habría que mencionar lo acontecido, a principios del mes de Febrero del 1943, con motivo de la Coronación Canónica de la Virgen de la Victoria, cuya ceremonia fue objeto de una más que sospechosa "coincidencia" del acto religioso con la fecha "liberadora" de las "hordas" marxistas, en una clara asociación mutua entre Iglesia y Estado, debido a los beneficios que extraían ambas instituciones del acontecimiento. Por un lado, la Iglesia establecía vínculos y apoyo económico para y con el Estado en pro de intentar restablecer la grandiosidad aniquilada durante la guerra, aunque ya herida de gravedad por los tumultuosos acontecimientos del XIX. Por otro, el Estado empleaba y utilizaba a su servicio la institución religiosa como mero instrumento de propaganda y de exaltación política e ideológica.