



UNIVERSIDAD
DE GRANADA



UNIVERSIDAD DE GRANADA

MÁSTER UNIVERSITARIO EN TUTELA DEL PATRIMONIO
HISTÓRICO-ARTÍSTICO. EL LEGADO DE AL-ÁNDALUS

TRABAJO FIN DE MÁSTER



**FOTOGRAFÍA Y FRANQUISMO: UNA APROXIMACIÓN A
TRAVÉS DE LA REVISTA VÉRTICE**

Presentado por:

D./D^a. Julia Rico Cáceres

Curso académico 2019 / 2020

Máster en Tutela del Patrimonio Histórico-Artístico. El legado de al-Ándalus

**FOTOGRAFÍA Y FRANQUISMO: UNA APROXIMACIÓN A TRAVÉS DE LA
REVISTA *VÉRTICE***

Realizado por:

Julia Rico Cáceres

Dirigido por:

María Isabel Cabrera García

RESUMEN

En este Trabajo de Fin de Máster se analizará el papel que juega la fotografía en el despliegue del aparato propagandístico del régimen franquista durante la guerra civil y los años cuarenta del siglo pasado. Concretamente su conformación y desarrollo en una de las revistas falangistas más importantes dentro de la prensa española de la época, *Vértice*. Los contenidos de este trabajo se han dividido en tres capítulos:

El primero se centrará en analizar el contexto histórico del primer franquismo, tratando el origen y desarrollo de la estética creada e implantada por el Régimen. Para ello, se estudiará la gestación de los planteamientos estéticos en los años anteriores a la guerra, lo que permitirá comprender el cambio que supuso la victoria del bando sublevado.

El segundo capítulo versará sobre el aparato propagandístico desplegado por el régimen en los medios de comunicación y difusión, más concretamente en la prensa gráfica. Lo cual servirá para entender cómo ese aparato propagandístico afecta a la creación artística y, en concreto, a la práctica artística de la fotografía.

El tercer y último capítulo tratará sobre el papel que jugó la fotografía durante la guerra civil y los primeros años de autarquía, a través del análisis de la revista *Vértice*. Con ello, se pretende dar muestra de cómo el Régimen franquista pretendía establecer unos nuevos planteamientos estéticos e ideológicos que calaran en toda la sociedad. Para ello, se creó un férreo aparato propagandístico mediante el cual se canalizaran sus nuevos presupuestos, utilizando como vehículo a los medios de comunicación y difusión con el objetivo de llegar a la conciencia del gran público.

Palabras clave: Fotografía, propaganda, régimen franquista, medios de comunicación, prensa, guerra civil, años cuarenta.

AGRADECIMIENTOS

A Lorena, por su incansable aliento en esto y en todo lo que me propongo.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
Estado de la cuestión.....	2
Metodología.....	8
CAPITULO I: CONTEXTO HISTÓRICO-ARTÍSTICO: LA ESTÉTICA FRANQUISTA.....	11
1. Antecedentes.....	11
2. La estética franquista.....	15
CAPITULO II: LA PROPAGANDA DEL RÉGIMEN FRANQUISTA EN LA NUEVA NACIÓN ESPAÑOLA.....	30
1. La propaganda en los medios de comunicación y difusión.....	30
CAPITULO III: FOTOGRAFÍA EN EL NUEVO ESTADO ESPAÑOL: EL CASO DE LA REVISTA <i>VÉRTICE</i>	38
1. Origen.....	38
2. Ideología e iconografía.....	41
3. Vértice y la guerra civil.....	47
4. Vértice y los años cuarenta.....	63
4.1 El pictorialismo: costumbrismo y folklore en España.....	63
4.2 La política internacional en Vértice.....	80
4.3 El retrato.....	83
4.4 El tratamiento de las ruinas.....	92
4.5 El patrimonio y el paisaje en la Nueva Nación.....	97
4.6 La demostración de poder.....	108
4.7 La mujer en Vértice.....	112
CONCLUSIONES.....	121
BIBLIOGRAFÍA.....	125
ANEXO GRÁFICO.....	132

INTRODUCCIÓN

Esta investigación aborda un estudio sobre un periodo de tiempo que abarca desde 1937, año en que se publica la revista *Vértice*, hasta la década de los cuarenta. Se caracteriza por ser un periodo complejo y controvertido, el cual trajo profundos cambios a nivel social, político, económico y cultural que van a transformar el país.

En lo cultural, con el estallido de la guerra civil en 1936, España ve como las diferentes corrientes de vanguardia (Cubismo, Futurismo, Nueva Objetividad Alemana, etc.) que fueron penetrando en los años veinte y treinta, y que fueron acogidas por una parte de los artistas, se vieron diezmadas en pro de los nuevos presupuestos que componían el ideario estético e ideológico que implantó el Régimen. Bien es cierto que se siguieron desarrollando aspectos de esos movimientos renovadores aunque reinterpretados acorde con el nuevo pensamiento. Este se basa en llevar a cabo un discurso identitario que busca en el pasado español para encontrar los valores que salven a la nación, los cuales residen en el catolicismo y en el tradicionalismo expresados a través del folklore y el costumbrismo.

En este contexto sociocultural convulso, fue decisivo el papel que jugó la propaganda llevada a cabo por parte de las instituciones, las cuales vieron en los medios de comunicación de masas el vehículo perfecto para la transmisión de su ideario. Así, se crearon un gran número de revistas que fueron soporte del aparato propagandístico franquista y canalizaron sus ideas éticas y estéticas. De este modo, surgieron numerosas revistas eminentemente visuales que se encontraban al servicio de la causa, como es el caso de *Vértice*, donde las fotografías y las creaciones gráficas jugaron un papel importante en la transmisión de esas ideas. En este sentido, la fotografía obtuvo gran importancia a la hora de contribuir al desarrollo del aparato propagandístico. Se mantuvo encasillada en un academicismo y un tardopictorialismo de los que se sirvió el Régimen para crear un relato que mantuviese el statu quo del Nuevo Estado Español.

Es la fotografía que aparece en la revista *Vértice*, en la que se va a centrar la presente investigación, la que pone de manifiesto de qué forma se transmitían los valores éticos y estéticos establecidos por el Régimen.

Estado de la cuestión

Bien es cierto que el panorama sociocultural inmediatamente anterior y posterior a la guerra civil española es un tema que ha resultado bastante atrayente para la historiografía. De esta manera, existen obras de gran calado que estudian la actividad artística que se venía desarrollando durante los años treinta con el gobierno de la Segunda República, en este punto cabe señalar la obra de Jaime Brihuega, *1933: meridiano crucial de la cultura artística en el estado español* (1995), el cual plantea el panorama cultural y artístico que vivió España durante esa etapa. También son numerosos los estudios que versan sobre la fractura que produjo el estallido de la guerra en cuanto a las corrientes artísticas que se venían desarrollando, así como los nuevos planteamientos que se establecieron una vez se instauró el Régimen dictatorial. En este sentido, es muy importante el trabajo de María Isabel Cabrera García, *Tradición y vanguardia en el pensamiento artístico español* (1993), a tener en cuenta para comprender el cambio en el devenir de la producción artística que se produjo durante el franquismo. Así mismo, ha servido de referencia en la elaboración de esta investigación *arte e ideología en el franquismo* (1995) de Ángel Llorente Hernández.

Durante esta etapa obtuvo un papel esencial la configuración del aparato propagandístico que implantó el Régimen. De esa manera, existen multitud de trabajos que estudian cómo se mediatizó y se condicionó toda la producción artística por parte de la censura y de las instituciones. *De un ayer no tan lejano. Cultura y propaganda en la España de Franco durante la guerra y los primeros años del Nuevo Estado* de Gonzalo Santonja, explica en profundidad cómo se estableció el aparato propagandístico del régimen y de qué forma se aplicó en los medios de comunicación y difusión. También ha sido importante el artículo de Susana Sueiro Seoane, *La configuración del nuevo Estado franquista en las imágenes publicitarias* (2009) de la revista *Espacio, Tiempo y Forma*, para entender cómo desde la prensa gráfica se construyó una nueva imagen del país.

Toda la actividad gráfica y fotográfica que se desplegó durante esta etapa en la prensa escrita, cobró gran importancia para el despliegue de la iconografía y la estética que se desarrolló por parte de las instituciones del Régimen. Tema que también ha sido estudiado a lo largo de la historia reciente del país. Para comprender las corrientes fotográficas predominantes durante la dictadura es muy útil la obra de Aleix Purcet y Juan Alonso Fernández, *Fascismo, guerra y fotografía: la mirada de la nueva España*, donde hace una profunda revisión sobre la relación existente entre la fotografía y la nueva

situación política en España, necesaria para entender la importancia de las imágenes como transmisoras directas de mensajes.

La necesidad de investigar el papel que jugó la fotografía de *Vértice* para la construcción de una nueva imagen identitaria, reside en la importancia de averiguar cómo se construyó el discurso franquista a través de las imágenes que aparecen en una revista afín al Movimiento. Bien es cierto, que existen algunos trabajos que han tratado este tema, sin embargo, el estudio del papel que jugó la fotografía a través de la prensa escrita, en este caso de *Vértice*, es un tema verdaderamente ausente. Lo cual se tendrá la oportunidad de comprobar a lo largo de este trabajo, pues para conocer y entender la construcción y la difusión de los nuevos valores estéticos e ideológicos que se ponen de manifiesto a través de la fotografía de *Vértice*, el único material documental disponible ha sido la información que ha vertido la propia revista.

Por un lado, Investigar y analizar en profundidad la fotografía que se despliega entre las páginas de *Vértice*, la cual aporta gran información acerca de cómo se desarrolló la propaganda franquista en la revista, y por otro lado, analizar cómo se traslada el discurso identitario del Régimen a esa fotografía de *Vértice*, era un trabajo que aún estaba por hacer. Así pues, esta investigación comenzó con el vaciado de la revista *Vértice*, siendo la fuente principal en la que se ha centrado la mencionada investigación. Recopiladas en las páginas de *Vértice* todas las fotografías necesarias y a partir de la información obtenida, se pasa a llevar acabo el análisis de todo ese material textual y visual para conformar el trabajo.

La presente investigación tiene, por tanto, como objetivo principal estudiar la fotografía a través de *Vértice* desde 1937, año en que se publica la revista, hasta 1946, momento en el que finaliza su publicación, coincidiendo con la guerra civil y los primeros años de posguerra. Con ello, se pretende tener una amplia visión de cómo el aparato propagandístico se sirvió de la fotografía que se usa en *Vértice* para la configuración del discurso franquista. También responde al objetivo principal analizar la revista atendiendo a los temas que trata, los cuales ponen de manifiesto los presupuestos estéticos e ideológicos que implantó el Régimen.

El trabajo se ha organizado en tres bloques, el primero se encuentra dividido en dos epígrafes. El primer epígrafe, se centra en realizar un pequeño recorrido por el panorama cultural que se desarrolló durante los años que existió el gobierno de la Segunda

República. Lo cual es importante para establecer los antecedentes de los acontecimientos que se sucederían después. Durante este periodo de tiempo, España vio cómo se activó en gran medida su vida cultural gracias al impulso que recibió por parte del gobierno. Esto dio lugar a la voluntad de alejarse de su pasado más castizo, pretendiendo abrir sus miras hacia una modernización que ya se venía desarrollando en toda Europa. De esta manera, comenzaron a emerger creaciones artísticas más próximas a la modernidad, las cuales convivían con otras más academicistas y ancladas en el pasado.

En un segundo epígrafe, se estudian las propuestas estéticas que se despliega bajo el Régimen dictatorial, atendiendo a las razones que motivaron la fractura que se produjo con respecto a los años inmediatamente anteriores. Si bien es cierto que continuaron su actividad artísticas los movimientos renovadores de los años veinte y treinta, aquí se observará cómo se llevó a cabo una conversión intencionada del arte y de la cultura conforme a su ideología. De este modo, se produjo una cierta omisión y represión de los movimientos artísticos próximos a la vanguardia, dando preferencia, por ende, a los artistas academicistas anclados en el pasado. Se analiza cuáles fueron los planteamientos estéticos que quiso instaurar el Régimen, los cuales buscan en el pasado heroico español los valores que hagan, de nuevo, grande a la nación. Para ello, se elaboró un discurso identitario que sienta sus bases en el catolicismo y el tradicionalismo expresados a través del costumbrismo y el folklore.

El segundo bloque se encarga de estudiar cuál fue el aparato propagandístico desplegado por el Régimen. El devenir de la configuración de la propaganda franquista se inició en 1936 con la creación de la Oficina de Prensa y Propaganda. En este primer momento, la propaganda no adquiere la importancia que desarrollará tiempo después, puesto que al comienzo del conflicto las autoridades militares apenas daban prioridad a ganar la guerra de las ideas. Tras varios cambios estructurales dentro de este organismo, es en 1938 con la Ley de Prensa cuando el control total de los medios llega a su máximo apogeo. Cuando se implantó el Servicio Nacional de Prensa y Propaganda, las revistas culturales como *Vértice* pasaron a ser vías indispensables para la propaganda directa del Régimen. Así pues, se produjo un control absoluto de la información para mostrar, a través de las ilustraciones, los artículos y las fotografías, la imagen de un país acorde con los valores del Régimen. Además, se observa cómo el arte ha ocupado un estatus importante dentro de la propaganda. Atendiendo a casi todas sus disciplinas, se puede ver de qué forma han sido utilizadas como vehículo de transmisión de ideas. Todo ello, sirve

para comprender el carácter que tuvo gran parte de las manifestaciones artísticas de la época, así como para analizar de qué forma se sirvieron de los medios de comunicación de masas para difundir un mensaje acorde con el discurso identitario que pretendieron implantar.

El bloque central de esta investigación es el tercero que queda dividido en un total de cuatro epígrafes, estando el cuarto y último subdividido en siete epígrafes. Este bloque se dedica a analizar pormenorizadamente las fotografías que aparecen en la revista *Vértice*, centrandó la atención en la fotografía que se hace en la revista y observando cómo el ideario, la propaganda, la ideología y la estética franquista se manifiestan a través de *Vértice*.

En el primer epígrafe se estudia el origen de la revista, prestando atención al año de publicación, a sus creadores, su contenido y al público a la que va dirigida, puesto que todo ello da cuenta del tipo de revista que es. Un magazine de lujo, de un corte ideológico determinado, creada por expreso encargo de la Delegación de Prensa y Propaganda y dirigida hacia un público burgués ilustrado. Por todo ello, los temas tratados se encuentran al nivel del carácter de la revista y se organizan en las siguientes secciones:

- Cine.
- Literatura.
- Moda y decoración.
- Guerra.
- Política internacional.
- Actualidad nacional.

El segundo epígrafe se centra en analizar la ideología y la iconografía de la revista. Siendo el eje central su contenido gráfico. *Vértice* dio gran importancia a las ilustraciones, para las cuales contó con grandes artistas de vanguardia aunque la revista siempre se mantuvo más próxima a la vertiente tradicional. En este contexto, las manifestaciones gráficas se caracterizaron por la exaltación patriótica y, a su vez, las fotografías y las ilustraciones se mantuvieron dentro de los límites del tardopictorialismo español, centrándose en la exaltación de la raza, la tradición, la unidad y gloria de España y su

carácter católico. De esta manera, se prestaba más atención a temas tradicionales y folklóricos, así como al preciosismo decorativista.

En el tercer epígrafe, en un primer momento, se hace un breve repaso sobre la fotografía de la Segunda República, para después dar paso al estudio de la fotografía que se desarrolló durante la guerra civil española en *Vértice*. Durante la guerra encontramos una serie de fotógrafos, afines al gobierno legítimo, que se caracterizaron por desarrollar una fotografía basada en los valores de compromiso y emoción, mostrándose cercanos al sufrimiento y los desastres de la guerra, como es el caso de Agustí Centelles. Sin embargo, los fotógrafos que publicaron en *Vértice*, afines al Movimiento, se centraron en trabajar una fotografía propagandística bajo las órdenes de la Sección de Fotografía. Su labor se centró en realizar y distribuir imágenes en las páginas de la revista, las cuales se encontraban al servicio de la causa, focalizando su atención en mostrar la brutalidad del bando republicano mediante imágenes de edificios en ruinas, así como la gran labor que estaba realizando el Régimen en la reconstrucción del país, con imágenes de reparación de edificios o de la actividad de auxilio social.

El cuarto y último epígrafe, eje central del análisis, estudia la fotografía que se desarrolla en *Vértice* desde el fin de la guerra hasta 1946, año en que deja de publicarse la revista. El análisis se centra en la temática de la que se ocupa la fotografía, por ello este epígrafe se encuentra dividido en siete temas.

El primero, **pictorialismo: costumbrismo y folklore en España**, se centra en analizar las fotografías que muestra la revista, las cuales se caracterizaron por ocultar, idealizar y poetizar la realidad. Todas ellas, se enmarcaban dentro del movimiento tardopictorialista y academicista. Así pues, se pone de manifiesto como *Vértice*, a través de sus fotografías, presta atención a temas profundamente costumbristas y folklóricos, exaltando la tradición española. De esta manera, son numerosos los artículos dedicados a muchachas vestidas de mantilla o de flamencas, a las tradicionales ferias repletas de trajes típicos, a la Semana Santa y a los toros, señas inigualables de la identidad castiza española. Por otro lado, dentro de este epígrafe, se analiza la diferencia en la representación del pueblo sencillo dedicado a su trabajo en el campo y el auge del trabajo industrial como señal de progreso.

El segundo, **política internacional**, se centra en analizar la imagen que dio *Vértice*, a través de sus fotografías, de la política internacional llevada a cabo por el

Régimen. De esta manera, pretendía transmitir una imagen propagandística de la labor desarrollada en el exterior y el apoyo recibido por las grandes potencias de la época. Así pues, se muestra, por medio de las diferentes fotografías, una imagen grandilocuente de sus políticos, los cuales realizan un gran trabajo por el futuro de la nación.

El tercero estudia el **género del retrato** a través de *Vértice*. El retrato ha sido un género muy importante a lo largo de la historia, muy tratado por la pintura y la escultura. De este modo, el análisis de los retratos que aparecen en la revista, pone de manifiesto el gran interés que se puso en exaltar la figura de las grandes personalidades políticas de la época, así como la gran importancia que le daba el Régimen a la familia, todo ello mediante retratos cargados de simbolismo.

El cuarto se centra en el **tratamiento de las ruinas**, dónde se analiza el interés del Régimen por las ruinas a través de las fotografías de *Vértice*. Se observa la importancia que significaron las ruinas dentro de la propaganda franquista. De ese modo, la revista trataba las ruinas como una metáfora de la destrucción de los monumentos más emblemáticos, engrandeciéndolas de un modo romántico ya que simbolizaban el punto de partida en la creación de una nueva era. Muestra de ello son los numerosos artículos dónde se le dedican odas al estado ruinoso de los monumentos, así como la infinidad de fotografías de edificios derruidos.

El quinto, **patrimonio y paisaje en la Nueva Nación**, analiza el especial interés que puso *Vértice* en mostrar la grandiosidad de España a través de las fotografías de sus monumentos y paisajes. A través de las mismas, se pretendía resaltar el valor del patrimonio artístico, su historia y su pasado heroico. Dado el nacionalismo defendido por el régimen, se buscaba en ellos su seña de identidad, usándolos como propaganda ideológica. Además, se observa como estos monumentos era utilizados como escenario de actos políticos con el objetivo de demostrar el poder del Nuevo Estado Español. Asimismo, a través de las fotografías del paisaje se pretende mostrar una imagen idealizada de los variados y pintorescos paisajes de España, creando a través de ellos una imagen identitaria.

El sexto, **la demostración de poder**, se centra en analizar las fotografías que utiliza *Vértice* para mostrar los diferentes actos conmemorativos y de demostración de poder. Mediante las cuales, se exalta la gran labor que estaba realizando el Régimen por

la nueva nación. Así pues, se observa el interés de la revista por mostrar el entusiasmo político de las masas, así como la grandilocuencia de España y su pasado heroico.

El último, **la mujer en *Vértice***, estudia la imagen de la mujer que se transmite a través de las fotografías de la revista. De esta manera, se observa que el modelo de mujer que se transmite a través de estas imágenes dista bastante de la mujer real de esa época. Así como también se exalta el papel que juega la Sección Femenina dentro del Régimen franquista.

Metodología

Para la elaboración de esta investigación, se ha realizado, en primer lugar, una puesta al día de la bibliografía concerniente a los años que ocupan el gobierno de la Segunda República, partiendo de Valeriano Bozal, *El arte durante la República* (2017), que constituye un serio estudio sobre el panorama cultural desarrollado durante esa etapa. Sobre la estética que se fue elaborando por parte del Régimen dictatorial franquista, se ha manejado *Tradición y vanguardia en el pensamiento artístico español* (1993) de María Isabel Cabrera García, el cual hace un recorrido muy significativo sobre el pensamiento ideológico y artístico español entre los años 1936 y 1951 poniendo de manifiesto los aspectos clave para el establecimiento de una estética franquista, y será referente en este estudio. Para abordar la configuración del aparato propagandístico desde que tuvo inicio la guerra civil se ha utilizado la obra de Carlos Pulpillo Leiva *La configuración de la propaganda en la España Nacional (1936-1941)* que estudia cómo se estableció la maquinaria propagandística del Régimen y de qué forma influyó en los medios de comunicación de masas.

En la elaboración del tercer bloque, el principal en esta investigación, se han utilizado algunas obras relevantes sobre las corrientes fotográficas que se desarrollaron durante esta etapa, necesarias para realizar el posterior análisis de *Vértice*. Así pues ha sido fundamental la obra de Publio López Mondéjar, *Historia de la fotografía en España* (1999) el cual hace una profunda revisión de la historia de la fotografía española. Sin embargo, en este tercer bloque, es *Vértice* la principal obra consultada puesto que es el eje central de esta investigación. De esta manera, se ha llevado a cabo un vaciado y una revisión completa atendiendo especialmente a su fotografía, aunque también a las temáticas predominantes y a la nómina de artistas y escritores que colaboraron en la

revista. Cabe señalar que el análisis de *Vértice* ocupa la horquilla temporal que va desde 1937, año de la primera publicación, hasta 1946 cuando deja de publicarse la revista.

La investigación ha resultado ser una aproximación fascinante a una época convulsa para el país, unos años que trajeron profundos cambios a todos los niveles. Por ello, esta investigación se inserta en esta línea de estudio sobre una fotografía ideologizada, reviste la originalidad de aportar el análisis de la fotografía de una revista afín al Régimen, reflexionando sobre cómo a través de la misma se pretendió crear una imagen identitaria, en algunos casos, casi ficticia que poco tenía que ver con la realidad que vivió la gran mayoría de la sociedad española de los años cuarenta.

CAPITULO I: CONTEXTO HISTÓRICO-ARTÍSTICO: LA ESTÉTICA FRANQUISTA

1. Antecedentes

Lejos de vivir una situación de paz y recuperación tras la Guerra Civil, los años cuarenta supusieron una triste y marginal realidad para la mayor parte de la población española, así como un periodo de retroceso y restricciones en cuanto a la cultura se refiere. Desde la escasez económica y el fracaso en la recuperación de la renta per cápita, pasando por el implacable impacto represivo de un régimen totalitario que aguardaría tres décadas más.

El régimen implantó un gran número de medidas de obligatorio cumplimiento como fue el racionamiento para los bienes básicos, que unido a la reducción de las importaciones por la guerra en Europa, tal y como indica González Manrique¹, trajo consigo un sinfín de penurias y un gran sufrimiento en los años inmediatamente posteriores al fin de la contienda. Aunque la situación no afectaba solo a la economía, sino también a la vida social y política española, así como a la educación.

Para entender y aprehender cuál era la situación de la cultura en el país durante la década de los cuarenta, es necesario poner de manifiesto sus antecedentes, concretamente hay que remontarse a los años de la II República.

En general, durante los años treinta, el panorama cultural español no participó en los profundos cambios que se estaban dando en el arte europeo, sino que se movía en la pervivencia de formas artísticas conservadoras. La mayor parte de los artistas y críticos del país llevaban a cabo sus obras manteniéndose al margen de la situación social española. Aunque, por otra parte, la agitación política y cultural que estaba teniendo lugar durante estos años republicanos propició la aparición de un sector que profesaba todo lo contrario, la renovación de las formas plásticas, planteándose las relaciones existentes entre el arte y la sociedad, así como la responsabilidad del arte y de los artistas en cuanto a la política.

¹ GONZÁLEZ MANRIQUE, M. J., <<Sociedad, ocio y comunicación de masas en el franquismo (1939-1956)>> en HENARES CUÉLLAR, I., *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*, Granada, Proyecto Sur, 2001, pág. 143.

Estas dos posturas se pueden ejemplificar, como bien indica Valeriano Bozal, en las creaciones artísticas catalanas, tendentes a la modernidad y conectadas con el arte europeo y, en contraposición, con el arte madrileño, más academicista y anclado en el pasado². Es por esta razón, por la que muchos de los artistas se exiliaron a otros lugares, hecho que, tiempo después, se convertiría en algo habitual ya sea por el propio autoexilio de los mismos o por verse obligados por el régimen.

Cierto es que con la proclamación de la Segunda República se activa la vida cultural y, además, se crean organizaciones de intelectuales que promueven un movimiento antifascista que se intensificaría a medida que se iban desarrollando los acontecimientos en Europa. Del mismo modo que, durante la Guerra Civil, ideológicamente, las creaciones artísticas se radicalizan y muchas de ellas (carteles, grabados, dibujos, arte efímero) se subordinan a la causa popular para sensibilizar a la sociedad en favor de la República³.

En definitiva, el gobierno de la Segunda República dio un gran impulso a la cultura española, la cual se encontraba representada por sobresalientes literatos, artistas e intelectuales. Fue durante este periodo de tiempo donde se pretendió tomar distancia con un pasado castizo, intentando llevar a cabo una apertura y una modernización de un país que sufría grandes injusticias y desigualdades sociales.

Además, en el poco tiempo que existió este gobierno, se crearon una gran cantidad de iniciativas que alentaban a una regeneración. Entre estas iniciativas se encontraban las Misiones Pedagógicas que supusieron un punto de referencia para que los artistas participaran en las políticas reformistas de la Segunda República y tenían como objetivo la difusión de la cultura entre una población, por lo general, analfabeta⁴.

² BOZAL FERNÁNDEZ, V., *El arte durante la República*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2017, pág. 110.

³ BOZAL FERNÁNDEZ, V., *op. cit.* pág. 112.

⁴ GONZÁLEZ SIERRA, A. (2007). *La memoria histórica y la ciudadanía cultural de la II República*, Cuadernos del Ateneo, N° 23, pág. 7.

Así pues, las Misiones pedagógicas quizás fueron el proyecto más importante de este gobierno en la década de los años treinta en lo que se refiere al uso de la fotografía y el cine para mostrar la realidad de la España rural⁵.

Dentro de este panorama cultural, también se produjo la aparición de numerosas revistas y grupos de teatro como La Barraca⁶, que trasladó a todos los rincones temas como el teatro clásico o las creaciones de los vanguardistas. O como la Gaceta de Arte que publicaba manifiestos que, en palabras de Jaime Brihuega, “[...] intentaban cubrir todas las facetas del horizonte para la puesta al día de la cultura española”⁷.

Por otro lado, junto con la toma de contacto e introducción de las vanguardias europeas, en el panorama cultural español comenzó a penetrar una ideología fascista. Así, en los años 30 se polarizó el discurso artístico y, a su vez, surgió la propuesta de una estética fascista que vino de la mano de Ernesto Giménez Caballero con la publicación de su libro *Arte y Estado*. El cual siempre permaneció muy atento a lo que acontecía en países como Italia donde ya se había asentado esta estética.

De este modo, Ernesto Giménez Caballero fue uno de los personajes de gran interés, el cual merece cierto detenimiento ya que sus postulados, junto con otras fuentes, se tomarían en consideración para componer el corpus de la teoría fascista del arte. Este fue uno de los primeros falangistas y pioneros en adoptar y difundir el fascismo italiano en España. Tanto es así, que su *Carta a un compañero de la joven España*, prólogo recogido en su traducción del libro de Malaparte⁸, ha sido calificada como el primer escrito fascista español.

⁵ MENDELSON, J., JULIBERT, E. & MARTÍNEZ-LAGE, M., tr. *DOCUMENTAR ESPAÑA. Los artistas, la cultura expositiva y la nación moderna, 1929-1939*, Madrid, La Central, Museo Nacional Centro de arte Reina Sofía, 2012, pág. 138.

⁶ Grupo de teatro fundado por Federico García Lorca que, además de realizar giras por zonas rurales, también acompañaba a las Misiones. MENDELSON, J., *op. cit.* Pág. 140.

⁷ BRIHUEGA SIERRA, J. (1995). *1933: meridiano crucial de la cultura artística en el estado español*, 3ZU: revista d'arquitectura, N°4. pág. 10.

⁸ LLORENTE HERNÁNDEZ, A., *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Madrid, Visor, 1995, pág. 20.

En su discurso apuesta por la prevalencia de lo nacional frente a lo extranjero, por la defensa de la religión, hace alusiones al anticomunismo y admira al fascismo desplegado en Italia, así como también muestra su rechazo a los movimientos de vanguardia, en especial, al Surrealismo⁹.

Cabrera García, en su libro, recoge el análisis biográfico e ideológico realizado por Douglas W. Foard, el cual afirma que Giménez Caballero, en sus comienzos en La Gaceta Literaria, se mostraba simpatizante de la vanguardia, defendiendo la racionalidad e intelectualidad de esta, así como su carácter renovador frente al arte que le precedía¹⁰.

Si bien es cierto, que también discrepaba con algunos de sus postulados. En cuanto al nacionalismo, hacía una defensa férrea, alejándose del gusto por lo internacional de la vanguardia. Por otro lado, también defendía el concepto racional del arte, oponiéndose a algunas vertientes de los ismos. Sí se encontraba más cercano a las teorías futuristas y ultraístas italianas, dado su gusto por este país y por su panorama político y cultural. Así, virará su ideología en favor de las teorías fascistas de Italia¹¹.

De esta forma, será especialmente virulento con el Surrealismo, identificándolo con el comunismo y la República, y responsabilizándolo de los ataques a la iglesia por parte de algunos sectores de la sociedad. Así como también se mostraría contrario a artistas enmarcados dentro de los movimientos de vanguardia como Picasso o Dalí.

Como ya se ha indicado en líneas anteriores, la obra más destacada de Giménez Caballero es *El Arte y el Estado* que se publicó en la revista *Acción Española* en 1935. Esta obra habría de considerarse el primer proyecto que conformaría la teoría de la función social que desempeña el arte desde el punto de vista del fascismo.

En el libro también se señala que arte y política van siempre unidos, incluso cuando el artista no sea consciente de ello. Además, apuntó las diferencias y similitudes entre los artistas, profesionales, y los artistas populares, afirmando que los primeros inventaban más que transmitían y los segundos, al contrario. Por otro lado, equiparó el

⁹ CABRERA GARCÍA, M^a. I., *Tradición y vanguardia en el pensamiento artístico español (1936-1951)*, Granada, Universidad de Granada, 1993, pág. 48.

¹⁰ CABRERA GARCÍA, M^a. I., *op. cit.* pág. 49.

¹¹ CABRERA GARCÍA, M^a. I., *op. cit.* pág. 50.

arte, la fe del Estado y el artista, proponiendo un Estado totalitario dirigido por un dictador, y así lo recoge, de nuevo, Llorente Hernández, señalando que “[...] Todo gran jefe de Estado lo es porque es Artista. La inspiración y no la ciencia, la fuente de su obra estadista. Maneja masas, números, corazones, proyectos, destinos [...] Solo los grandes artistas de pueblos crean grandes pueblos, los grandes estados de esos pueblos”.¹²

De este modo, las ideas de Giménez Caballero, como se ha señalado anteriormente, forman el precedente más inmediato de los postulados escritos posteriormente sobre el arte durante la II República. Siendo una de las más importantes la concepción del arte como instrumento de lucha y propaganda, unificando arte y política.

2. La estética franquista

El arte llevado a cabo durante el franquismo supuso un cambio considerable en el devenir de la historia del arte de finales del siglo XIX y principios del XX. Podría afirmarse que el eje central en torno al cual giran la mayoría de las manifestaciones artísticas es la propaganda. Si bien, también existen otras obras que podrían mantenerse en un tono más neutral, pero de igual modo estarían contribuyendo a la formación y distribución de la ideología que pretendían implantar el régimen franquista. Del mismo modo, es importante señalar que ese uso propagandístico de las obras también ha sido utilizado por movimientos políticos completamente opuestos a estos.

Durante los primeros años de postguerra el gobierno llevó a cabo una conversión deliberada de la cultura y del arte en la propaganda afín a su pensamiento. Produciéndose, por ende, cambios significativos que marcaron tanto la continuidad de los estilos artísticos anteriores a la guerra, como la producción artística de los años cuarenta. Así bien, el arte que se dio durante este periodo tenía como objetivo el acercamiento a las masas, se caracterizó por sus fines extraartísticos, así como por la apuesta por la tradición, aunque incorporando rasgos modernos no vanguardistas, por el realismo, la religiosidad y el nacionalismo¹³.

¹² LLORENTE HERNÁNDEZ, A., *op. cit.* pág. 25.

¹³ GAMONAL TORRES, M., <<Algunas creaciones gráficas del primer franquismo>> en HENARES CUÉLLAR, I., *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*, Granada, Proyecto Sur, 2001, pág. 250.

En cuanto a la producción artística durante estos años, se encuentran las obras que Ángel Llorente denomina como militantes o de tendencia¹⁴, mayoritariamente producidas en el ámbito de la ilustración. Generalmente fueron obras laudatorias, de alegoría política, como la pintura mural, de caballete, la escultura, los monumentos y la publicidad. Todas ellas con una clara intencionalidad política.

En cuanto a los monumentos, se levantaron para conmemorar el triunfo de la guerra por parte del bando sublevado, y también como homenaje a los caídos. La pintura mural se entendió en un primer momento como una pintura historicista y supuso la pretensión fallida de ser el testigo del triunfo acometido en esos años.

Como se ha indicado anteriormente, la ilustración fue el campo donde tuvo más desarrollo la producción de obras artísticas del régimen. Esta se desarrolló de tres formas diferentes. Por un lado, se encuentran las obras políticas de Sáenz de Tejada, Joaquín Valverde y Teodoro Delgado, caracterizadas por un realismo épico con matices vanguardistas y déco. Por otro lado, aparece la imaginería surrealista con rasgos políticos de Domingo Viladomat, José Caballero y Laureados de España. Por último, la producción llevada a cabo por dibujantes afines a un art déco, trivializado y desposeído de su significado postcubista, parecido al producido en los años anteriores a la guerra que transmite una sensación de normalidad¹⁵. Este tipo de ilustraciones fueron realizadas por autores como Baldrich, Santonja o Viera Esparza, aunque también por Teodoro Valverde o Sáenz de Tejada.

Especial mención merece la figura de Sáenz de Tejada puesto que, además de destacar por encima de los demás dibujantes, fue una de las principales figuras que colaboraron en la revista *Vértice*, la cual ocupa el eje central del análisis de la fotografía en este trabajo.

En sus inicios, Carlos Sáenz de Tejada, tuvo conexiones con la renovación pictórica de los años veinte y, pese a su formación en el academicismo, su pintura presentaba ciertas connotaciones postcubistas. Si bien es cierto, que también estaba

¹⁴ LLORENTE HERNÁNDEZ, Á., *Arte e ideología en la España de la Postguerra (1939-1951)* (tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, 2002, pág. 663.

¹⁵ GAMONAL TORRES, M., *op. cit.* pág. 251.

vinculada con la vuelta al orden de la nación. Tiempo después, en su estancia en París, pudo conocer de primera mano la ilustración próxima al Art Déco. El estallido de la guerra supuso su decisión de ponerse al servicio del régimen y fue ahí cuando comenzó su carrera como ilustrador y muralista. Cabe destacar que su valoración artística fue poco reconocida en su tiempo, debido al prejuicio instalado hacia las artes menores en un panorama artístico marcado por el academicismo¹⁶.

Por lo general, sus creaciones se caracterizan por poner en valor lo tradicional, así como por representar personajes que simbolizan las clases afines a la sublevación, los cuales aparecen como hombres sobrios, aunque también deja entrever matices de su influencia déco. Si bien son, como indica Gamonal Torres, “[...] representaciones humanas de una realidad intemporal, ahistórica (...) haciendo portador al ser humano de esos “valores eternos” joseantonianos, auténtico trasunto de la manifestación ideológica de una crisis de origen social”¹⁷.

También es importante señalar que dentro del arte y la arquitectura de esa época, existía una estética de las ruinas¹⁸ que versaba en la voluntad de llevar a cabo proyectos de salvaguarda de algunos edificios emblemáticos como, por ejemplo, el Alcázar de Toledo, además de la representación de esas ruinas en algunas de las ilustraciones realizadas. Sin embargo, ninguna de esos proyectos llegó a hacerse efectivo, aunque sí conllevó a considerar a esos edificios, como El Escorial, símbolos de la nueva nación.

El cartel también jugó un papel importante dentro de estas representaciones gráficas, puesto que adquirió gran importancia como testigo histórico de todo lo acaecido tanto en la guerra como en el desarrollo del régimen. Como señala Ramírez Benito, la temática del cartel se puede dividir en siete materias, las cuales ocupan todos los terrenos ideológicos y sirven de influencia para las masas. Estas son, el cartel en el bando nacional; Franco y la Victoria; la falange y su doctrina; la España de Franco; espectáculos, ferias y

¹⁶ GAMONAL TORRES, M., *op. cit.* pág. 253.

¹⁷ *Ibidem.*

¹⁸ LLORENTE HERNÁNDEZ, Á., *Arte e ideología... op. cit.* pág. 676.

fiestas; la propaganda nacional-sindicalista en el taller y la industria y, por último, Iglesia, educación y capacitación en la posguerra¹⁹.

Por otra parte, junto con las obras explícitamente propagandísticas, aparecieron otras manifestaciones que no mostraban un mensaje político de forma clara y que predominaron por encima de las anteriores. Estas obras, fundamentalmente académicas, continuaron, en lo que a estilo se refiere, en la misma línea que la de años anteriores²⁰. A este hilo, cabe destacar que el punto de inflexión que supuso la guerra, trajo consigo tanto continuidad como ruptura en relación al arte anterior y posterior al conflicto bélico.

Generalmente la ruptura se basó en la omisión y represión de los movimientos más renovadores del arte de vanguardia, los cuales se habían consolidado durante los años de la república, dando preferencia a los artistas instalados en el academicismo. Sin embargo, como se ha señalado con anterioridad, tras la guerra siguieron desarrollándose aspectos de esos movimientos renovadores de los años veinte y treinta, los cuales fueron reinterpretados acorde con el nuevo pensamiento. Dentro de esa producción artística se podían vislumbrar aspectos del Expresionismo, el Cubismo o el Surrealismo, carentes de su sentido original y, generalmente, expresados de forma comedida dada la imposición de censura del régimen²¹.

De este modo, ya en la primera década de los años cuarenta, los movimientos de vanguardia se desarrollaban en la mayoría de países de Europa. No sucedió así en España, debido a la voluntad férrea de mantener un arte oficial y a la estrategia de monopolizar todo lo concerniente a la creación artística.

Como consecuencia a este panorama, la producción gráfica, inmediatamente posterior a la guerra, por parte de artistas contrarios al régimen tuvo que continuar bajo el yugo franquista, realizando obras impresionistas y figurativas. Una situación que llevó a mucho de esos artistas al exilio. Si bien, como indica Cabrera García, a pesar de ese exilio y de la continua persecución de esos artistas, también hubo quienes regresaron al

¹⁹ RAMÍREZ BENITO, P. (2010). *A golpe de retina: formación y concienciación del 'nuevo estado' a través de la imagen*, Brocar: Cuadernos de investigación histórica, nº 34, pág. 246.

²⁰ LLORENTE HERNÁNDEZ, Á., *Arte e ideología... op. cit.* pág. 677.

²¹ CABRERA GARCÍA, M^a I. (2012). *Enrique Azcoaga: La crítica de arte y la 'reconstrucción de la razón' durante el franquismo*, Asociación Aragonesa de Críticos de Arte, Nº 19, pág. 2.

país y continuaron desarrollando su actividad artística ya fuese más o menos próxima a las directrices marcadas por el régimen, poniendo en valor el panorama cultural de postguerra²².

Todo ese panorama cultural que se desarrolló en los años posteriores al fin de la guerra fue objeto de análisis por parte de los intelectuales, dónde en sus escritos ponían de manifiesto la concepción que se tenía sobre el arte. Así pues, una de estas consideraciones fue la relación entre arte y estado. El arte que se considera propio de los estados es el de los actos de masas, ya que si las masas son la materia con la que trabaja el político-artista, su obra culmen será la dirección de la muchedumbre²³. Así pues, se puede percibir el gusto por parte del fascismo por los actos de masas donde mostrar su grandiosidad. Como afirma Federico de Urrutia en *Vértice*²⁴, quedando patente, en su artículo sobre estos actos de masas llevados a cabo por parte del nacionalsocialismo, una finalidad puramente propagandística y de pérdida de la individualidad en este tipo de actos.

Otro aspecto importante dentro del estilo artístico impuesto por el régimen fue el sentido católico del arte, señalado por diferentes artistas e intelectuales, razonando todos ellos que la catolicidad era uno de los rasgos más significativos de la cultura española.

Uno de los intelectuales que defendieron con ímpetu este espíritu católico fue Felipe Vivanco. Este afirmaba que una vez perdida la espiritualidad, era de vital importancia recuperarla. Por ello, identificó el arte espiritual con arte humanizado²⁵, idea que se recoge en un artículo que escribió en *Vértice* donde propuso la vuelta a la espiritualidad para, de esta forma, salvar la situación en que se encontraba el arte en esta época. Aquí trataba dos disciplinas artísticas esenciales, como son la escultura y la pintura. Según Felipe Vivanco, la escultura española se encontraba vacía y su única solución sería la recuperación de la fe cristiana. Así como también tachaba a la pintura contemporánea de falta de finalidad espiritual. Finalmente, afirmaba que una vez

²² CABRERA GARCÍA, M^a I., *op. cit.* pág. 3.

²³ LLORENTE HERNÁNDEZ, A., *op. cit.* pág. 27.

²⁴ *Vértice*, n^o 20, marzo 1939.

²⁵ LLORENTE, HERNÁNDEZ, A., *op. cit.* pág. 37.

recuperado este arte espiritual, los artistas volverían a unir en sus creaciones la Belleza, la Bondad y la Verdad.

“Rinde tú también al espíritu, pintor, la soberbia creciente de la mano artesana. Reconoce, mal que te pese, realidades humanas de un orden superior al que puede alcanzar el brillante ejercicio de tus pinceles. Humilla tu cerviz para cuidar la sustancia admirable que debes ofrecer al afán de perfección de los demás hombres. ¡Que tu visión tenga un contenido real en este mundo, y sea decididamente cristiana en la exaltación de las criaturas! ²⁶

La espiritualidad del nuevo arte español también fue presentada por otros autores como Aguiar, el cual sostenía que para lograr el estilo, se debía luchar contra el materialismo imponiendo la espiritualidad²⁷. Otro historiador, crítico y ensayista como es Enrique Lafuente Ferrari en su artículo en *Vértice*, identificó el arte nuevo con un arte humano, originado por la nueva situación dada tras finalizar la guerra²⁸.

También quiso escribir sobre este tema Cecilio Barberán, en su artículo para *ABC*, recogido por Llorente Hernández, sostiene que la espiritualidad era algo intrínseco al propio español. Esta espiritualidad fue generalmente identificada con la religión y el catolicismo. De esta forma, el régimen otorgó gran importancia al arte religioso.

“El arte carente de espíritu, materialista, distanciado del público era el propio de una política liberal. Una vez acabada ésta y restaurado el orden, el arte nuevo podría volver a poseer contenido espiritual”.²⁹

²⁶ VIVANCO, L. F.(1938). *En torno a la Biennale de Venecia. Diálogo breve de la forma y la imagen*, Vértice, nº 12.

²⁷ AGUIAR, J. (1940). *Carta a los artistas españoles sobre un estilo*, Vértice, nº 36, IX.

²⁸ LAFUENTE, FERRARI, A. (1940). *El año 40 y el arte español*, Vértice, nº 39, XII.

²⁹ LLORENTE, HERNÁNDEZ, A., *op. cit.* pág. 38.

Por otro lado, uno de los textos donde se pone de manifiesto la ideología diagonalmente opuesta a las fuerzas republicanas fue el de Fray Justo Pérez de Urbel, *El arte y el imperio* en la revista falangista *Jerarquía*. En su escrito deja latente, de forma clara, que sus ideas sobre arte están íntimamente unidas con una ideología totalitaria, con una religiosidad impuesta por el régimen y por un anticomunismo vehemente³⁰.

Además, señala que se combate también por la renovación que necesitaba el arte de esa época puesto que por culpa del liberalismo se había separado de la tradición y ya no era ni significaba nada.

De este modo, todas las ideas sobre el arte y la cultura que se fueron desarrollando durante este periodo de tiempo forjaron la teoría fascista del arte español. Esta fue elaborada, además de por ideólogos falangistas y franquistas, por ensayistas, historiadores y críticos de arte.

Todos estos intelectuales pretendían crear un nuevo arte para lo que ellos consideraban una “nueva España”, imaginando que este nacimiento artístico iría acompañado de una abundante reflexión³¹. Aunque este deseo solo se cumpliría durante los primeros años del régimen, donde las publicaciones en la prensa eran abundantes. Sin embargo, no llegó a conformarse una teoría contundente sobre el arte. Las reflexiones llevadas a cabo versaban generalmente sobre las artes plásticas y la arquitectura, teniendo esta última más resonancia que las demás.

Aparte de Giménez Caballero que, como se ha indicado anteriormente, fue una de las principales influencias en la elaboración de esta teoría, hubo otra figura de gran calado, como fue Eugenio D’ors del que tomaron la contraposición de contrarios, como el caos frente al orden; la función del arte como servicio de la sociedad y, por último, la inclinación por los rituales de masas y la utilización de símbolos.

El discurso franquista se caracteriza por el uso continuo de las referencias a la historia y al pasado, formando así el proyecto político de renovación instaurado una vez finalizada la guerra. Para ello, recurre constantemente a un pasado glorioso y lo utiliza

³⁰ LLORENTE, HERNÁNDEZ, A., *op. cit.* pág. 30.

³¹ LLORENTE HERNÁNDEZ, A., *op. cit.* pág. 34.

como salvación del caos en el que se ve sumida la nación española. Al mismo tiempo, trae al presente recursos del pasado lo cual, como indica Cabrera García, lleva a la ruptura de la continuidad histórica en pro de crear un nuevo concepto de ésta conforme a los nuevos presupuestos³².

De este modo, la nueva situación cultural que plantea el régimen remite a aquel periodo de tiempo dónde el cristianismo mantuvo la supremacía, esto es, a la Edad Media y al Barroco.

A este respecto, los intelectuales franquistas interpretaban que la cultura resurgiría a través del nacional-catolicismo. Sin embargo, para ello, debía producirse una ruptura total con su precedente más inmediato, la vanguardia.

Además, dentro del discurso que se viene tratando, cabe destacar dos aspectos que le sirvieron de influencia. Por un lado, ese mismo discurso identitario del franquismo retoma el ideario del 98 y busca en el pasado español para encontrar valores que salven a la nación, los cuales se encontrarían en el catolicismo y en el tradicionalismo que se expresa a través del folklore y del costumbrismo³³. Y, por otro lado, le sirve de influencia la corriente europea de la filosofía de la historia, la cual considera la modernidad como crisis del mundo occidental.

Existe una actitud basada en convertir las tendencias de la tradición española en modelos válidos del arte franquista que, a su parecer, daría como resultado obras más auténticas. Así, la inclinación al devenir histórico por parte del fascismo español es más férreo que la de los otros regímenes totalitarios de Europa. Los discursos sobre esto son evidentes, recogiendo en ellos el tema de la tradición, el cual se considera elemento fundamental del arte español, siendo capaz de consolidar las herramientas necesarias para la implantación del nuevo sistema teórico. Esto queda latente en los textos publicados durante los primeros años del régimen, apostando todos ellos por la tradición, entendiéndose esto como una iniciativa para la creación de un arte cuya característica principal es un profundo carácter nacional³⁴.

³² CABRERA GARCÍA, M^a. I., *op. cit.* pág. 115.

³³ CABRERA GARCÍA, M^a. I., *op. cit.* pág. 117.

³⁴ CABRERA GARCÍA, M^a I., *op. cit.* pág. 119.

En el ejercicio que se lleva a cabo de recreación del pasado, se evoca un modelo coincidente con los principios que defiende la estética franquista. A este respecto, existe casi unanimidad de opiniones que afirman que estos pertenecen al mismo espacio temporal, esto es la Edad Media o los siglos dónde se desarrolló la contrarreforma. De este modo, se coincide con los periodos dónde se originó y se consolidó la tradición imperial española, es decir, el medievo, la reconquista y la cruzada y, por último, los siglos XVI y XVII, los cuales suponen el momento culminante de la expansión del Imperio.

La renuncia a la vanguardia y a los movimientos del arte moderno mencionada anteriormente, fue una de los primeros postulados instaurados en los primeros años del régimen autoritario franquista. Ante esto, hubo un amplio consenso en contra de las vanguardias, que las identificaban con su mayor enemigo, ahora vencido: la república, el comunismo y el arte liberal.

Este rechazo se hará latente en la mayoría de los escritos publicados en los años cuarenta, puesto que existía un deseo generalizado de crear un nuevo arte oficial. Si bien es verdad que para la elección de los modelos que conformarían el nuevo estilo nacional existían diferencias de opiniones, casi todos coincidían en rechazar los movimientos de vanguardia, ya que no eran considerados valedores para un nuevo arte renovado. Así pues, la nueva plástica se consagrará en oposición a estos movimientos.

De este modo, los falangistas adoptaron dos posturas principales ante las vanguardias, por un lado, como ya hemos visto, una oposición total y una condena absoluta consecuencia de ese rechazo. Actitud que recogen autores como Tomás Borrás y Luis Gil Filloi y, por otro lado, una actitud basada en reconocer en las vanguardias determinados valores políticos, aunque no culturales ni ideológicos³⁵.

En general, se consideraba a las vanguardias como responsables de la pérdida de la identidad nacional en el arte. El concepto de vanguardia era considerado inmoral, tanto es así que catalogaron como vanguardistas algunas obras que se salían de los parámetros establecidos como normales sin que estas pertenecieran estéticamente a este movimiento.

³⁵ LLORENTE HERNÁNDEZ, A., *op. cit.* pág. 42.

El rechazo al cubismo como arte de vanguardia fue bastante usual. Esta condena vino dada por la consideración de este como un arte deshumanizado y por, como indica Llorente Hernández, “[...] provocar la ruptura de la unidad del arte contemporáneo (...) y también por lo contrario, por su internacionalismo que acaba con las peculiaridades artísticas nacionales”³⁶.

A este respecto, cabe destacar cómo el régimen aprovechó las restricciones que la misma vanguardia le impuso a las masas de clase media, adoptando estas una actitud de ofensa aprovechada por el poder para crear un arte comprensible, un arte academicista imitador de la realidad.

Esta desacreditación del arte nuevo no es exclusiva de España, sino que este rechazo también se produjo en otros países con regímenes totalitarios como Italia o Alemania que controlará en su totalidad todo lo concerniente al arte y la literatura³⁷.

Llegados a este punto, es interesante ver cuáles son los valores teóricos considerados opuestos a los del Arte Moderno. Como es evidente, los valores del arte nuevo son completamente opuestos a los de este, aunque las pautas para llegar al nuevo estilo oficial no se indican de forma clara por parte de los artistas. Para dilucidarla se debe recurrir a los diversos textos publicados en los primeros años del régimen.

A este respecto, para algunos ideólogos, el último momento de Cristiandad Española se dio durante el reinado de Felipe II, gracias al cual España no sufriría la destrucción de su cultura como sí ocurrió en el resto de Europa. De este modo, España llegaría a los tiempos modernos fuertemente unida a lo medieval. Así pues, en este periodo los valores del Renacimiento sufrirán una adulteración con los enraizados valores del cristianismo medieval, dando lugar al ya mencionado Barroco contrarreformista³⁸.

Durante estos siglos se mantuvo el espíritu nacional subyacente en el pueblo, sin embargo, cuando cayó el Imperio a finales del siglo XIX España cayó en la gran crisis. A causa de ello, surgiría un movimiento espiritual, considerado el continuador de la grandeza imperial pasada, que busca la resurrección nacional, el cual llega a su punto

³⁶ LLORENTE HERNÁNDEZ, A., *op. cit.* pág. 43.

³⁷ BERTHOLD HINZ., *Arte e ideología del nazismo*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1978, pág. 166.

³⁸ *Ibidem*.

álgido con el comienzo de la Guerra Civil y se instaura una vez ha vencido el bando nacional.

Así pues, es evidente que dada la forma en que han entendido nuestro pasado, las directrices estéticas rechacen tanto a los periodos artísticos, ya mencionados, como a sus representantes, condenando tanto a la república como al panorama artístico que haya contribuido a conformar el arte moderno.

Como consecuencia de esa idea que tenían sobre la modernidad, el régimen instaura un proyecto para lograr la renovación de la nación. Se trata de un nuevo proyecto político que pretende implantar un nuevo orden frente al caos y la decadencia anterior para crear una España unida que sea capaz de llevar a cabo un proyecto en el que todos participen y donde solo haya cabida para la ideología nacional-catolicista. Para llevar a cabo este proyecto nacional, el arte debe acometer un papel importante, una misión paralela a la del Estado donde estén presentes los nuevos valores en cada una de sus representaciones.

De este modo, pretenden crear un arte universal el cual ponga de manifiesto la unificación que pretende el franquismo. Un arte que continúe con la tradición nacional, que exprese los valores establecidos por el régimen, y lo que es más importante, que le preste servicio incondicional al ideario, alejándose de todo lo que tenga que ver con la vanguardia³⁹. Por ello, los artistas franquistas podrán el énfasis en sus creaciones, desarrollando una disciplina artística que refleje el arte nacional y deje su huella en la historia.

De ahí, que hasta los intelectuales falangistas declaren de vital necesidad el compromiso político del arte, así como la ética política y propaganda visual del Estado. Hecho puesto de manifiesto en la importancia dada por el régimen a los emblemas, los rituales, los símbolos visuales, en definitiva, la preocupación por la imagen que es la base de los valores sobre los que se sustenta la nación⁴⁰.

³⁹ CABRERA GARCÍA, M^a I., *op.cit.* pág. 72.

⁴⁰ CABRERA GARCÍA, M^a I., *op.cit.* pág. 76.

Existen, por tanto, una relación entre Arte y Estado que da como resultado la elaboración de los postulados que conformarán la nueva estética franquista basada en esta íntima relación. Estos tendrán como antecedentes los llevados a cabo por los demás regímenes totalitarios europeos, aunque cabe destacar la diferencia existente entre estos y el franquista en cuanto a la función que desempeña el Estado sobre el arte. Así, el nazismo alemán y el fascismo italiano poseen unos conocimientos artísticos más amplios y sus intervenciones son más notables. Sin embargo, el caso español difiere bastante de estas actitudes.

La relación entre Arte y Estado, así como el papel intervencionista de la política ya se puso de manifiesto incluso antes de la Guerra Civil por Giménez Caballero. En su obra *Arte y Estado*, citada anteriormente, afirma que el arte surge únicamente cuando existe un fuerte Estado. Además, defiende la función política del arte y el compromiso para con ella⁴¹.

Por tanto, una vez terminada la guerra, el régimen pretende crear un arte que exprese los valores de la nueva nación española, como así lo recoge Cabrera García, estos valores serían la unidad, el orden, la jerarquía y la armonía⁴². De este modo, el Estado pasa a ser el único que establece las directrices y criterios que debe seguir el arte. Una de las consecuencias inmediatas de este hecho, es la publicación de los primeros artículos indicando qué debe realizarse y qué no en las producciones artísticas.

Una de las directrices a las que se le pone más énfasis es a la *jerarquía*, ya que gracias a ella se evitará una tendencia a lo individual, a la libertad de la vanguardia. De este modo, los artistas y los gobernantes trabajarán bajo los mismos principios para conseguir el mismo fin, la construcción de la nueva España.

La unidad que persiguen, basada en los valores de jerarquía y orden, será identificada con el concepto de nación. Hacen gran hincapié en lo nacional, en el carácter particular de lo nacional frente a lo que viene desde el otro lado de nuestras fronteras, esto es, lo internacional.

⁴¹ GIMÉNEZ CABALLERO, E., *Arte y Estado*, Madrid, Gráfica Universal, 1935, pág. 241.

⁴² CABRERA GARCÍA, M^a I., *op.cit.* pág. 78.

Este concepto, extrapolado a la cultura, es usado como método para expandir sus límites. Por ello, surgió en España una tendencia por teorizar a este respecto, volviendo sus miras a la época de esplendor de la antigua expansión américo-filipina. Las alusiones a la Hispanidad, así como la unión con Hispanoamérica serían abundantes⁴³. Es por ello, por lo que el interés del nuevo proyecto recae en la época de esplendor de Felipe II, como modelo a seguir en la creación de la nueva nación, de ahí que sean tan frecuentes estos temas en el ámbito cultural y literario.

Otro de los conceptos importantes dentro del nuevo proyecto estético español fue el de *estilo*. Tal y como recoge Llorente Hernández, una de las primeras explicaciones sobre este concepto la realizó Pedro Laín Entralgo en la revista *Jerarquía*. Para él, el estilo es “un modo de ser que lo impregna todo, y el modo de ser falangista se basa en servir y en luchar por la unidad del hombre y entre los hombres, la Patria, el Imperio, Dios”⁴⁴.

El corporativismo del régimen franquista también llegaría al arte mediante dos formas. A través de la artesanía y de los sindicatos de los creadores. De este modo, la artesanía se adoptó para aumentar los ingresos del pueblo, puesto que este se encontraba asfixiado por la pésima situación en la que se encontraba la industria, además les servía para llevar a cabo un adoctrinamiento aprovechando el fomento de la misma, llevando a cabo una enajenación de los trabajadores haciendo alusión al carácter espiritual de la artesanía y al acercamiento a Dios mediante la creación.

Una vez que se unieron las tradiciones del arte y de la artesanía se creó un nuevo arte para la nueva nación. Así, la artesanía se mostró como la antecámara del arte y promoviéndolo se potenciaría este. Pero también sirvió para valorar la obra manual para, después, trasladarla al arte situando la técnica delante de la creación. Por último, también fue un pretexto para difundir el tópico de que España era una nación de artistas [1] y [2]. De este modo lo refleja *Vértice* en su nº 35 de 1940, dónde dedica un artículo para alabar la labor de la artesanía, seña indiscutible de España.

⁴³ En conmemoración, se creó la fiesta de la Hispanidad así como las actividades del instituto de cultura Hispánica. CABRERA GARCÍA, M^a I., *op.cit.* pág. 81.

⁴⁴ LLORENTE HERNÁNDEZ, A., *Op. cit.* pág. 54.

“[...] En Lagartera cada casa es un taller. La muchacha, sentada a la puerta, vive aún la tradición de su pueblo. Cose y canta. [...] Cosiendo y cantando, ¡cuántas puntadas habrán dado sus manos!, ¡cuántos hilos habrán contado sus ojos! De esta noble artesanía surgirán luego esas lagarteranas labores primorosas, exponente admirable de una industria tradicional y españolísima”⁴⁵.



[1] y [2] Mujeres artesanas cosiendo. Fotos: autor desconocido. Vértice nº35, 1940.

Cuando acabó la guerra los textos publicados seguían la línea que inició Laín, la cual versaba sobre cuál debía ser el arte más adecuada para los nuevos tiempos. Por un lado, existían partidarios de un arte conmemorativo que se expresara mediante los monumentos y la pintura de historia, esto es, un arte militante, con una voluntad política y propagandística que se valga de las imágenes para mostrar la doctrina del régimen. Y, por otro lado, los que defendían un arte que comulgue con los ideales del franquismo y

⁴⁵ Vértice nº35, agosto de 1940.

con los nuevos acontecimientos sin llegar a plasmarlos explícitamente. Lo que denominaron como “transcendencia temática”⁴⁶.

Para Manuel Pombo, la ideología nacionalista se mantuvo generalmente presente en los escritos afirmando que el arte español debía evitar caer en imitaciones extranjeras, debía ser estrictamente español, original y basado en la tradición para unir nacionalismo político y artístico. Este defendió la función educadora del arte cercano al nacionalismo para crear un estilo español⁴⁷.

Rafael Sánchez Mazas también era partidario de que los artistas siguieran con su labor de la creación siguiendo la ideología triunfadora, asegurando que el Estado les protegería. Afirmación que evidencia una de las características del régimen franquista, esto es, el papel fundamental concedido al estado, el cual supone el eje principal de la vida política, así como de toda actividad⁴⁸.

Todos estos principios estéticos vienen dados por la intervención del poder y de la política sobre el arte. Ahora el arte debe cumplir una función útil, debe ofrecer un servicio al Estado y a sus principios morales y estéticos y, sobre todo, debe actuar como propaganda acorde con estos mismos principios.

Por ello, ya no servirán las ideas de independencia y autonomía del arte y del artista y cualquier atisbo de subjetividad quedará en manos del poder que lo usará como instrumento de persuasión. Como indica Giménez Caballero, ahora se intentará sustituir la imagen del artista por la del artesano medieval, el cual obedece las directrices estéticas instauradas por el poder⁴⁹.

⁴⁶ Con transcendencia temática se refieren a la representación de temas vinculados con la ideología que pretendían imponer basado en la religiosidad, la visión idílica del trabajo, las relaciones sociales, etc. LLORENTE HERNÁNDEZ, A., *op. cit.* pág. 60.

⁴⁷ LLORENTE HERNÁNDEZ, A., *op. cit.* pág. 59.

⁴⁸ LLORENTE HERNÁNDEZ, A., *op. cit.* pág. 52.

⁴⁹ GIMÉNEZ CABALLERO, E., *op. cit.* pág. 244.

CAPITULO II: LA PROPAGANDA DEL RÉGIMEN FRANQUISTA EN LA NUEVA NACIÓN ESPAÑOLA

1. La propaganda en los medios de comunicación y difusión

Durante los casi cuarenta años que permaneció vigente el régimen totalitario franquista, el gran aparato propagandístico que se llevó a cabo constituyó una sólida base en el llamado Nuevo Estado Español. Es fundamental hacer un repaso por el origen y la trayectoria de ese aparato de propaganda para comprender la importancia y la influencia que tuvo, en general, en los medios de comunicación de masas y, en particular, en la prensa escrita. Así como también en el arte, concretamente en la fotografía, tema central del análisis de este trabajo.

Es necesario, previamente, conocer el desarrollo de la política del Estado para conocer la evolución de los cuerpos encargados de la propaganda nacional. Los distintos organismos que conforman la política, como son la Junta de Defensa Nacional y la Junta Técnica del Estado entre otros, tomaron la propaganda como un medio esencial para convencer durante el tiempo que duró la guerra y, por supuesto, durante el periodo transcurrido posteriormente.

En primer lugar, la Junta de Defensa Nacional creó un Gabinete de Prensa⁵⁰ al mando de Juan Pujol Martínez, director del diario *Informaciones*, dónde se centralizó toda la información. Este evolucionó en Agosto de 1936 a la Oficina de Prensa y Propaganda⁵¹, cuya función sería la de informar y difundir la información, a la vez que adoctrinaba a la población. Fue la guerra la que propició la creación de esta primera oficina de prensa, ya que exigía el funcionamiento de los métodos de control de los medios de comunicación⁵².

Como consecuencia, estos medios se tomaron como un instrumento que provocó, inicialmente, que información y propaganda se asimilaran como sinónimos.

⁵⁰ *Boletín Oficial de la Junta de Defensa Nacional de España*. Núm. 5. Orden de 5 de Agosto de 1936.

⁵¹ *Boletín Oficial de la Junta de Defensa Nacional de España*. Núm. 11. Orden de 24 de Agosto de 1936.

⁵² PULPILLO LEIVA, C. (2014). *La configuración de la propaganda en la España Nacional (1936-1941)*. La Albolafia: Revista De humanidades y Cultura, Instituto de Humanidades de la Universidad Rey Juan Carlos, Madrid, pág. 117.

Sin embargo, en este tiempo la propaganda no gozó del protagonismo que alcanzaría posteriormente. Esto fue debido, en primer lugar, a la poca necesidad que se tenía de propaganda en la zona nacional, puesto que las autoridades militares llevaban a cabo una disciplina férrea, ya que estos militares consideraban la guerra por encima de todo. Y, en segundo lugar, porque daban más prioridad a ganar la guerra en la batalla que a ganar la guerra de las ideas. Aunque a medida que avanzaba el conflicto bélico, se fue desarrollando la importancia de la supremacía de las ideas, tanto es así, que se llegó a expresar el enfrentamiento de una España contra otra. Una, considerada como la verdadera, que se representa por medio de Dios y la Patria y, la otra, representada por la derrota y el caos⁵³.

En Octubre de 1936, se creó una Sección de Prensa y Propaganda dentro de la Comisión de Cultura y Enseñanza de la Junta Técnica del Estado, dirigida por el general José Millán Astray⁵⁴. La elección del general, que gozaba de la confianza de Franco, dio un componente militar a la oficina, al mismo tiempo que proporcionaba a la propaganda una actitud de arenga patriótica que servía como factor de aglutinamiento.

El 14 de Enero de 1937 tuvo lugar un nuevo cambio estructural dentro de la organización propagandística. De este modo, se creó en Salamanca la Delegación de Prensa y Propaganda, la cual se encontraba adscrita a la Secretaría General del Jefe del Estado, encontrándose al cargo de la misma Vicente Gray Forner. Desde el primer momento, la Delegación dará difusión a las acciones llevadas a cabo por el gobierno del bando nacional, manifestándose esta voluntad en el artículo segundo del decreto:

“[...] utilizando los medios de difusión, dar a conocer, tanto en el extranjero como en toda España, el carácter del Movimiento Nacional (...) y cuantas noticias exactas sirvan para oponerse a la calumniosa campaña que se hace por elementos “rojos” en el campo internacional. El Delegado tendrá atribuciones para (...) señalar las normas a que ha de sujetarse la censura y, en general, dirigir toda la propaganda por medio del cine, radio, periódico,

⁵³ PULPILLO LEIVA, C., *op. cit.* pág. 118.

⁵⁴ *Boletín oficial del Estado*. Núm. 1. 2 de Octubre de 1936.

folletos y conferencias para lo que adoptará las medidas necesarias para el desempeño de su cometido [...]”⁵⁵.

La Delegación también prestó un gran interés por la censura, ya que fue el mecanismo más eficaz para actuar de forma directa sobre los contenidos de los mensajes⁵⁶. De este modo, se pretendía controlar a todo lo que pudiera influir sobre las personas y, a su vez, dar un mensaje de unidad.

A principios de 1938 se produjo otro cambio estructural cuando se organizó el primer gobierno de la España Nacional, quedando las competencias de prensa y propaganda centralizadas en la Delegación de Prensa y Propaganda, que pasó a ser controlada por el Ministerio del Interior dirigido por Ramón Serrano Súñer.

Con el nombramiento de personalidades como Dionisio Ridruejo, José Antonio Giménez-Arnau o Pedro Laín Entralgo al frente de importantes cargos dentro de la Delegación, se manifestó un creciente poder de Falange dentro del nuevo Estado, dirigido hacia un control tanto en la cultura como en las editoriales. Cabe destacar el trabajo llevado a cabo por Dionisio Ridruejo en la estructuración de la Dirección General de Propaganda, montando un aparato de propaganda totalitario, con los elementos más revolucionarios de la Falange y realizando un control casi absoluto de la información⁵⁷.

A este respecto, el control total de los medios de comunicación llega a su máximo apogeo con la Ley de Prensa del 22 de Abril de 1938. Esta hace hincapié en la capacidad que tienen los medios de comunicación para trasladar a la nación las directrices y órdenes del gobierno, por ello el control que debe llevar a cabo el Estado sobre estos medios debe ser implacable para que, de este modo, transmita el mensaje que debe exhibir.

⁵⁵ *Boletín Oficial del Estado*. Núm. 89. Decreto núm. 180. 17 de enero de 1937.

⁵⁶ PULPILLO LEIVA, C., *op. cit.* pág. 120.

⁵⁷ PAYNE, Stanley G., *Falange. Historia del fascismo espanyol*. Madrid, SARPE, 1985. pág. 187.

Así pues, la prensa quedó supeditada por completo al Estado, controlando el trabajo de los periodistas y presentando máxima atención a la información que estos transmiten. A su vez, se pretendía que esta profesión pudiera llegar a ser una institución más del Régimen. Por tanto, fue Falange quien dirigió la prensa y la propaganda del Estado, dado que tenía gran representación en el Ministerio del Interior.

Cuando en Julio de 1938 se aprobó la Ley, las reglas que un año atrás implantó el Servicio Nacional de Prensa y Propaganda se convirtieron en leyes oficiales. De este modo, las revistas culturales como *Vértice*, publicadas por FET y las JONS, se presentan como vías indispensables para la propaganda directa por parte del Régimen. Se produjo un control absoluto de la información y se mostraba, a través de los artículos, las ilustraciones y las fotografías, una España que convivía en paz, unida por la fe y bajo el mando de un único jefe⁵⁸.

Con el final de la guerra, en Agosto de 1939, se produjo un nuevo cambio estructural de Prensa y Propaganda. Serrano Súñer creó una institución llamada Subsecretaría de Prensa y Propaganda, la cual asumió algunas de las competencias que pertenecían al Ministerio, aunque él aún mantenía el control.

Ya en mayo de 1940 se creó la Sección Central de la Subsecretaría de Prensa y Propaganda. Esta tenía como función principal la de coordinar tanto las direcciones generales como el personal de administración de las diferentes delegaciones para, de este modo, centralizar absolutamente todos los contenidos.

En mayo de 1941 se volvió a producir otro cambio cuando las competencias de la Subsecretaría pasaron a la nueva Vicesecretaría de Educación Popular. Este hecho llevó a que los servicios de prensa y propaganda se transfirieran a la Vicesecretaría de Educación Popular de la F.E.T. y de las J.O.N.S.⁵⁹.

⁵⁸ BELMONTE, F., *Los mecanismos de difusión del discurso oficial en la prensa cultural del primer franquismo (1937-1946)*, Université Paul Valéry – Montpellier III, 2006, 1pág. 31.

⁵⁹ PULPILLO LEIVA, C., *op. cit.* pág. 125.

A este respecto es importante señalar el papel que desarrolló la Falange en el campo de la propaganda, puesto que fue un elemento de gran calado en la configuración del régimen dictatorial.

Ya en el periodo republicano Falange había configurado una Jefatura de Prensa y Propaganda a cargo de Vicente Cadenas, encargado de controlar y coordinar las campañas propagandísticas llevadas a cabo con el fin de que el ideario falangista continuase intacto⁶⁰. Sin embargo, esta Jefatura encontró algunos inconvenientes para alcanzar la uniformidad que perseguían puesto que los distintos núcleos que existían dentro de falange no se encontraban coordinados. A esto habría que sumar la encarcelación de José Antonio Primo de Rivera así como la lucha por el poder.

Con la publicación del Decreto de Unificación⁶¹, la Delegación de Prensa y Propaganda pasó a controlar los diferentes organismos de propaganda de FE, de las JONS y de la Comunión Tradicionalista. Aun así, Falange siguió al mando de bastantes competencias propagandísticas a través de la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda de Falange Española Tradicionalista y de las JONS⁶². En 1937 se produjo una reestructura dentro del organismo con la finalidad de compartir más competencias con el Estado. Sin embargo, el control definitivo de este sobre la Prensa y Propaganda del partido se produjo con la creación del primer gobierno del Estado en 1938 pasando a controlar todas las competencias.

De este modo, la dirección de los organismos propagandísticos por los falangistas, así como los culturales a manos de los católicos tradicionalistas se mantuvo hasta después de la Guerra Mundial, a través de la Vicesecretaría de Educación Popular, que dependía de la Secretaría General del Movimiento. Si bien,

⁶⁰ PULPILLO LEIVA, C., *op. cit.* pág. 124.

⁶¹ El decreto de Unificación de 1937 llevó a la Falange a convertirse en el partido oficial y único. Se fusionó con el otro principal partido de derecha, el partido Tradicionalista, de ahí que se modificara su nombre a FET. Así, ambos se integraron en una sola organización, sintetizando todos los conceptos falangistas y tradicionalistas. SUEIRO SEOANE, S. (2009). *La configuración del nuevo Estado franquista en las imágenes publicitarias*. Madrid, UNED. Espacio, Tiempo y Forma. Serie V, Historia Contemporánea, t. 21, pág. 171.

⁶² PULPILLO LEIVA, C., *op. cit.* pág. 125.

la adscripción de los servicios de propaganda al Ministerio de Educación Nacional, dirigida por representantes del catolicismo político, así como la creación en 1951 del Ministerio de Información y Turismo provocó que la propaganda perdiera sus connotaciones falangistas y pasara a estar únicamente al servicio de la pervivencia de Franco en el poder⁶³.

Por otra parte, dentro de la propaganda el arte ocupa un estatus importante. De esta forma, tanto los contenidos como los aspectos formales del arte con planteamientos ideológico-político aparecían, generalmente, en los medios susceptibles de reproducción masiva, ya sea mediante los medios tradicionales artesanales, la industria gráfica moderna o a través de los medios de comunicación de masas como la prensa, tema que ocupa este trabajo. Así pues, todo arte con connotaciones políticas o ideológicas es convertido en propaganda.

El arte ha sido usado como un elemento de propaganda en todos los conflictos políticos que se han experimentado y, por supuesto, el franquismo no fue una excepción a esta regla. Sin embargo, debe señalarse la precariedad del aparato propagandístico del nuevo Estado. Esta precariedad vino dada por la falta de medios, por la ausencia de una mentalidad adecuada y por la fuerza de un militarismo arraigado en el conservadurismo que apostaba más por la fuerza de las armas que por la de las ideas⁶⁴.

Como indica Dionisio Ridruejo, frente al esfuerzo masivo y un valor indudablemente superior por parte de la república, apenas se encuentra un conjunto de revistas como Jerarquía, Escorial, Efe o Vértice, además de algunos tomos de posguerra como Historia de la Cruzada Española⁶⁵.

La pobreza de los medios y el poco interés por parte de las instituciones trajo como consecuencia que las imágenes que trascendieron más en el tiempo fueron las

⁶³ SUEIRO SEOANE, S., *op. cit.* pág. 247.

⁶⁴ GAMONAL TORRES, M., *op. cit.* pág. 234.

⁶⁵ RIDRUEJO, D., *Con fuego y con raíces. Casi unas memorias*. Barcelona, Planeta, 1976. pág. 50.

de Franco con casco visto de perfil, así como el símbolo de falange del yugo y las flechas.

Durante el periodo autárquico, la propaganda política fue paulatinamente pasando de un mimetismo fascista a un tradicionalismo católico conservador, consolidado como justificación y principio fundamental del régimen. Esto conllevó la pérdida de sus elementos más llamativos. Incluso teniendo en cuenta que el discurso de falange posibilitaría una imagen simbólica que es más identificable en la ilustración popular.

Esta correspondencia entre arte, política y cultura se hace patente en el discurso que realizó Rafael Sánchez Mazas, nombrado ministro sin cartera en agosto de 1939, en la inauguración de la Exposición de Arte del Mediterráneo en el Museo de Arte Moderno. Su discurso puso de manifiesto la ocultación de la realidad y la manipulación de la retórica falangista⁶⁶.

Por otra parte, la publicidad comercial también jugó un importante papel dentro del aparato propagandístico del régimen, además de una importante presencia en las revistas de más renombre. Esta, a menudo presenta un oportunismo careciente de buen gusto y elegancia manifestado en los mensajes icónicos y literarios.

Fue en la ilustración gráfica dónde hubo una voluntad de materializar un arte franquista. Además, esta logró significar un arte de propaganda y una estética que se encuentra al alcance de las masas. Los numerosos trabajos en este campo muestran una brillantez y conforman la nueva imagen política del régimen. También fue en la ilustración gráfica dónde se volcó la mayoría de la propaganda artística del franquismo, la cual supuso la contrapartida de la propaganda gráfica republicana expresada, en su mayoría, mediante el cartel⁶⁷.

Esta tipología de ilustración se desarrolló, generalmente, en tres direcciones. En un primer momento, aparece una imagen con connotaciones políticas que se

⁶⁶ SÁNCHEZ MAZA, R. (1949). *Confesión a los pintores*, Madrid, Arriba, 1 y 5.

⁶⁷ SANTONJA, G., *De un ayer no tan lejano. Cultura y propaganda en la España de Franco durante la guerra y los primeros años del Nuevo Estado*. Madrid, Noesis, 1996, pág. 196.

representa por medio de una imagen realista y épica desarrollada por autores como Sáenz de Tejada. En segundo lugar, aparece la imaginería surrealista con aires políticos presentada por ilustradores como José Caballero. Y, por último, se encuentra una imagen llevada a cabo por dibujantes simpatizantes del art déco, el cual se caracteriza por ser directamente continuador de la edad de oro de la ilustración española, transmitiendo una sensación de normalidad⁶⁸.

El cine también fue otro de los campos donde intervendría el Estado. Una vez finalizó la guerra y dio comienzo el periodo de la autarquía, se iniciaría una etapa dónde el estado intervendría en la producción cinematográfica para crear un aparato ideológico que justificara su autoridad.

Fue a partir de 1941 cuando el Estado pondría en marcha todo este aparato ideológico, dónde el género dominante sería la exaltación de la cruzada, esto es, un cine militar que inicie la tarea de poner de manifiesto las razones históricas y morales que han llevado a la que, ellos llaman, la cruzada libertadora⁶⁹.

Otra de las grandes creaciones del régimen en el campo cinematográfico se produjo en 1942 con la creación del noticiario NO-DO por parte de la Vicesecretaría de Educación Popular⁷⁰. Desde su nacimiento fue considerado como el portavoz oficial de la propaganda del Estado, obligando su proyección en todos los locales de exhibición de la nación.

Durante la década de los cuarenta también tuvo gran protagonismo el cine histórico y folklórico, dónde se exaltaba el imperio y las heroicidades castellanas. Todo ello con un amplio protagonismo de la simbología más castiza (santos, reyes, héroes y conquistadores).

De igual modo ocurre con el campo de la fotografía, dónde en los años siguientes al fin de la contienda el Estado impondría los estilos fotográficos imperantes. Así fue el academicismo y el tardopictorialismo los movimientos

⁶⁸ SUEIRO SEOANE., *op. cit.* pág. 251.

⁶⁹ DOMÈNEC FONT., *Del azul al verde. El cine español durante el franquismo*, Barcelona, editorial Avance S. A., 1976, pág. 63.

⁷⁰ DOMÈNEC FONT., *op. cit.* Pág. 67.

protagonistas en la España de la época que, lejos de inmortalizar la realidad de la sociedad, se basaron en plasmar el folklorismo, el pintoresquismo, la exaltación de la tradición, de la raza y de un pasado heroico e imperial.

En conclusión, la creación de este aparato propagandístico, dirigido por la jefatura del estado, que desempeñó funciones como la censura artística o literaria, así como también se controló la prensa y la información de publicidad, dio como resultado un control de la ideología que, por otro lado, fue bastante fácil de conseguir puesto que el público, en su mayoría, carecía de una preparación intelectual básica.

CAPITULO III: FOTOGRAFÍA EN EL NUEVO ESTADO ESPAÑOL: EL CASO DE LA REVISTA *VÉRTICE*

1. Origen

En enero de 1937 cuando se creó la Delegación del Estado de Prensa y Propaganda, mientras otros medios de comunicación fueron censurados, Falange ya disponía de cinco publicaciones que se consideraron como “Órganos Nacionales”. Estas son, *Jerarquía*, *Fotos*, *Flecha*, *F. E.* y *Vértice*, la revista que ocupa este trabajo.

En Abril de ese mismo año, *Vértice* publicaba su primer número en San Sebastián, realizada en los talleres de la imprenta de la Diputación de Guipúzcoa, en la editorial Itxaropena y en la Nueva Editorial, S. A., en la casa Navarro y del Teso. Se presentaba como una revista de carácter político y cultural que estaba dirigida a un público, generalmente, burgués ilustrado. Originariamente, se publicó bajo el nombre de *Vértice*, *revista nacional de la Falange*, sin embargo, a partir de su tercera publicación pasó a denominarse como *Vértice*, *Revista Nacional de la Falange Española Tradicionalista y de las J. O. N. S.*⁷¹. Posteriormente, su producción se trasladó a Madrid, a la imprenta de

⁷¹ ALCÁZAR GARCÍA, S., <<El patrimonio artístico y documental de Castilla-La Mancha en las fotografías de la revista *Vértice* (1937-1946)>> en ESPINOSA VILLENA, R., y TORÁN LÓPEZ, J. M., *Fotografía y patrimonio cultural*, V, VI y VII encuentros en Castilla-La Mancha, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2018, Pág. 89.

Sucesores de Rivadeneyra, dónde se mantuvo hasta febrero de 1946 con la publicación de su último número.

La revista estaba elaborada con materiales de alta calidad como encartes en papel cebolla o páginas a dos tintas incluyendo, además, mapas y calendarios extraíbles⁷². Con un diseño cuidado y elegante que la envolvía de un carácter sofisticado y moderno. Sin embargo, debido a las condiciones en las que se encontraba sumido el país cuando la revista vio la luz por primera vez, el resultado final distaba bastante del que idearon en un primer momento. Y así lo indicaron en un texto a modo de disculpa en el primer número de la revista, donde se apelaba a la paciencia de los lectores.

“Ofrecemos a nuestros lectores españoles, y aún a los del extranjero, una Revista que no es ni con mucho lo que nosotros pensábamos hacer. Pero quisiéramos, lector, que al tener entre tus manos estas páginas, aquilataras un poco el esfuerzo y el milagro que representan. Nuestro país está en plena guerra y el enrarecimiento de la retaguardia dificulta cualquier iniciativa, sea de la índole que sea [...]”⁷³

El hecho de que la revista se publicara en tiempos de guerra dificultó el acceso a los materiales necesarios para su elaboración, lo que alargó el proceso de realización ya que, como así se indica en el primer número, rechazaron importar papel couché extranjero puesto que significaba un gasto que consideraban antipatriótico. De este modo, los editores buscaron un papel de calidad para garantizar la publicación de la revista al menos medio año⁷⁴.

Los creadores de Vértice ponen todo su empeño en el acabado de la revista, con un marcado carácter caro y elegante. La base para conseguir un magazine de esta índole radica en el papel fundamental que jugarán los anunciantes, que serán el sustento que

⁷² PURCET GREGORI, A., y ALONSO FERNÁNDEZ, J., *Fascismo, guerra y fotografía: la mirada de la nueva España*, Girona, Archivos e Industrias Culturales, 2014, pág. 5.

⁷³ Vértice, número 1, abril de 1937, pág. 21.

⁷⁴ PURCET GREGORI, A., y ALONSO FERNÁNDEZ, J., *op. cit.* 7.

posibilite la publicación de la revista, como así se indica desde las páginas del primer número.

“[...] «VÉRTICE» sale en plena lucha, con un caudal de páginas de publicidad que se aproximan a las cincuenta mil pesetas, y poseemos en cartera una cantidad tres o cuatro veces mayor, que nos asegura, antes de salir a la calle, una base económica sin antecedentes en ninguna publicación de nuestra tierra. Causará asombro percibir entre estas páginas, fábricas y más fábricas que, casi al filo de los frentes de combate, siguen laborando, produciendo y sosteniendo la potencialidad nacional”⁷⁵.

Entre los directores de *Vértice* que trabajaron al frente de la revista por encargo de la de Delegación de Prensa y Propaganda, se encuentra Manuel Halcón quien fue nombrado el primer director, seguido por Samuel Ros y José María Alfaro. Desde sus comienzos *Vértice* contó con una excelente plantilla de colaboradores que elaboraron los textos que aparecían en sus páginas, entre ellos aparece Dámaso Alonso, Ernesto Giménez Caballero, Gerardo Diego, Joaquín de Entreambasaguas y Eugenio Montes.

En cuanto a los contenidos de la revista se basaban sobre todo en temas culturales, de ocio, así como también en temas de guerra y de consideración política. En sus numerosas páginas se encontraba una cuidada distribución de temas que se organizaban en distintas secciones:

- ❖ **Cine:** fueron numerosos los artículos dedicados al séptimo arte, donde se incluían críticas a los últimos estrenos, apoyadas con imágenes de las estrellas del momento.
- ❖ **Literatura:** la revista dedicaba en cada número un espacio a la literatura, dónde participaban figuras tan ilustres como Dámaso Alonso. En esta sección aparecían relatos y novelas cortas, así como artículos dedicados a pintores y artistas.

⁷⁵ *Ibidem*.

- ❖ **Moda y decoración:** se mostraban las últimas tendencias en la moda del momento así como la decoración de los interiores del hogar.
- ❖ **Guerra:** desde el primer número la revista dedicaba una sección a la guerra civil española, hasta 1939 cuando se puso fin a la contienda. En los números posteriores, esta sección pasó a relatar la guerra que se estaba desarrollando en Europa, generalmente mostrando las heroicidades de Alemania e Italia.
- ❖ **Política internacional:** el eje central de los artículos dedicados a la política internacional es la situación en la que se encontraban los países afines ideológicamente a España, así como los hechos más relevantes que se iban sucediendo en cada uno de ellos.
- ❖ **Actualidad nacional:** los temas de actualidad nacional se basan en artículos militares y en actos donde se desplegaba todo el aparato político español encabezado por el caudillo, ya sean conmemoraciones o inauguraciones de espacios como las universidades.

2. Ideología e iconografía

El punto fuerte de la revista fue su contenido gráfico, que estuvo a cargo de Antonio Lara Gavilán, gracias al cual *Vértice* se creó como una revista repleta de dibujos y fotografías que, en muchas ocasiones, no sólo acompañaban a los textos informativos sino que tenían preponderancia por encima de estos. En el campo de las ilustraciones, aunque la revista siempre siguió una estela tradicional, contó con una amplia nómina de artistas de vanguardia como José Caballero, Teodoro Delgado, Juan Antonio de Acha Pellón, Jesús Olasagasti o Carlos Sáenz de Tejada.

A partir de 1940, con Franco ya instaurado en el poder, las manifestaciones gráficas en la revista *Vértice* se van a caracterizar por una exaltación patriótica y una censura impuesta por el Régimen. La mayor parte de las fotografías y de las ilustraciones que conforman los números de la revista se incluyen dentro del catálogo del tardopictorialismo español, poniendo sus miras en la exaltación de la raza, la tradición y el carácter católico, así como en la unidad y gloria de España.

La revista se compone de una nómina de artistas y fotógrafos cuyo trabajo se encontraba muy ligado con el espíritu de lealtad hacia el movimiento franquista. Estos portan los valores impuestos por el régimen y los expresan en cada una de las manifestaciones que creaban. Los mismos valores que ya se exaltaban desde los gabinetes de prensa y propaganda mediante los cuales se regía la prensa del movimiento.

En general, se mostraba más atención a temas tradicionales, folklóricos y al preciosismo decorativista, algo que casaba a la perfección con la voluntad férrea por parte del régimen de ocultar la realidad que vivía la nación, mostrando una imagen edulcorada y censurada para distorsionar la memoria del pasado. De este modo, utilizaba la fotografía con fines claramente propagandísticos para conseguir sus objetivos.

De este modo, la revista, a través del lenguaje y de las imágenes que emplea, busca un tipo de lector elitista, con un corte ideológico concreto. Por ello, los temas que se utilizan en las diferentes secciones van orientados hacia ese lector determinado, esto es, un lector con un nivel sociocultural determinado, el cual tiene unos gustos culturales que se encuentran en consonancia con un estilo de vida visiblemente holgado. Entre estos temas se encuentran la música, el teatro, el cine, la literatura o la decoración.



[3] Fotografía del film *Un Caudillo* recogida en la sección *Cinema*. Foto: autor desconocido. Vértice, nº28, 1940.

Así pues, temas como el teatro o el cine tendrán cabida en la revista con secciones fijas como forma de estar al tanto de la actualidad cultural nacional e internacional. Dentro de estas secciones se dedican artículos a los actores más famosos del momento, acompañados de fotografías donde el gusto y el estilo destacan por encima de todo.

La sección *Cinema* también es utilizada por parte de la revista para indicar las pautas que debía seguir el cine español durante estos años de autarquía. Donde en otros

países ya se comenzaba a realizar el doblaje de películas, hecho reprobado por parte del régimen, el cual indicó que no se toleraba el doblaje pues el castellano era un idioma hablado por millones de personas. Así lo indica en el nº 28 de enero de 1940:

“El cine habla, canta y baila hoy en el mundo casi exclusivamente en tres idiomas: francés, inglés y alemán. El que no los conozca que los aprenda, que se someta a la tortura del doblado [...]. Sin embargo, hablan el castellano en el mundo más de cien millones de seres humanos. Y parece que esto lo ignoramos precisamente aquí, entre nosotros, dónde más debiera sobrecogernos el caudal de un idioma que es el nuestro y el de veinte naciones fraternales”⁷⁶.

Vértice también atendió a cuestiones de estilo en su objetivo de ser una revista que transmite una imagen actual, por ello incluyó entre sus temas destacados la moda y la decoración del hogar, otorgándoles una sección fija.

Estas dos secciones muestran un ambiente sociocultural concreto y se asocia a unos gustos sobre moda o inmobiliario acordes con el estatus al que va dirigido [4] y [5]. De esa manera, en cada una de estas secciones aparecen las últimas novedades sobre vestidos, zapatos, chimeneas, camas o divanes.



[4] Decoración de la casa de los Señores Infantes de Baviera.
Foto: autor desconocido. *Vértice* nº 70, 1943.

⁷⁶ GARCÍA ESPINA, G. (1940). *El cine y América*, *Vértice*, nº 28.



[5] La sección *Moda* dedica un artículo a las pieles, alagando sus cualidades para la coquetería femenina. Foto: autor desconocido. *Vértice* n°49, 1941.

No hay que olvidar el importante papel que desempeñan las ilustraciones gráficas dentro de la revista. Entre los principales autores destacan José Caballero, Carlos Sáenz de Tejada y Teodoro Delgado, los cuales participan activamente en *Vértice*. Las realizadas por José Caballero se caracterizan por una aplicación de la imaginería surrealista con pinceladas políticas. Por otro lado, las que llevan a cabo Sáenz de Tejada y Delgado, son ilustraciones claramente políticas realizadas bajo un realismo épico con toques del arte de vanguardia y del art déco, este último en un tono vulgar y alejado de sus conexiones postcubista⁷⁷, próximo al arte anterior a la guerra, transmitiendo una falsa idea de normalidad.



[6] Teodoro Delgado. "LA aviación". Foto: autor desconocido. *Vértice* n° 4, julio de 1937.

Fue Carlos Sáenz de Tejada quién sobresalió por encima de todos, gracias a su don para utilizar las imágenes como vehículo de difusión de las ideas políticas que quiso poner de manifiesto la revista. Basta con observar alguna

⁷⁷ PURCET GREGORI, A., y ALONSO FERNÁNDEZ, J., *op. cit.* 8.

de sus ilustraciones para percatarse de que desde la composición general hasta los personajes, colores y símbolos conforman una obra al servicio de la causa.



[7] Carlos Sáenz de Tejada, "La Falange". Foto: autor desconocido. Vértice nº4, julio de 1937.

De este modo, Sáenz de Tejada realiza una representación alegórica donde aparecen unos personajes, delgados, serios y austeros, de diferentes edades y vestidos con el uniforme de falange, lo cual evidencia una visión bastante integradora. Además, se trata de una ilustración cargada de símbolos, la mano alzada, el yugo y las flechas, las banderas, etc. Se trata de modelos iconográficos que aparecen representando realidades atemporales, unidos a una desmesurada exaltación de valores como la tradición. Todos ellos con un aura bélico y aristocrático que pretenden transmitir al espectador la existencia de un mundo antiguo con fuertes creencias

tradicionales [7].

Sus ilustraciones destilan recursos de la pintura manierista y barroca, cercanas a autores de la pintura tradicional española como el Greco y Zuloaga, generando un ambiente épico y romántico, casi poético. Se trata de una síntesis entre la pintura tradicional, el art déco y la vanguardia. Siendo este un dibujante que creaba composiciones simbólicas basadas en la heroicidad del compatriota, creando un estilo que fue, en palabras de José Carlos Mainer, “[...] la traducción plástica del tono entre clásico y vanguardista de los textos literarios”⁷⁸.

Por otro lado, el campo de la fotografía tuvo una importancia fundamental dentro de la revista, puesto que, unida a los textos literarios, permitió crear una aparato

⁷⁸ MAINER, J. C. (1972). *Literatura y pequeña burguesía en España (Notas 1890-1950)*, Madrid, Cuadernos del diálogo S. A., pág. 218.

comunicativo completamente en sintonía con la propaganda creada por el régimen y desplegada en cada número de *Vértice*.

Las muchas fotografías que ocupaban las páginas de esta revista pasaban por un proceso previo para ser incluidas. El foto-grabado fue la técnica utilizada para que cada fotografía estuviese incluida en las publicaciones, a través de una plancha metálica disgregada sobre la que se insola una placa fotográfica⁷⁹.

Cada fotografía que aparecía en la revista solía ir firmada por su autor, así entre los más habituales colaboradores de *Vértice* se encuentran Jalón Ángel, el Marqués de Santa María del Villar, Díez Santos o Contreras.

Así pues, al igual que en el campo de las ilustraciones gráficas, las fotografías también se encuentran enmarcadas dentro de los valores que pretende implantar el régimen. En cada una de las temáticas en que se despliegan sus álbumes fotográficos se desprende un alarde de la propaganda más castiza del régimen. Cada una de ellas pretende establecerse como definidora de un sentimiento y una estética franquista de cara a sus lectores.

Las fotografías muestran una idealización y poetización de la realidad que vive el país durante la década de los cuarenta. Del mismo modo que será constante en todos los números de *Vértice* la ausencia del realismo y del dramatismo, puesto que en ninguna fotografía que componen los 83 números aparece reflejado el sufrimiento de gran parte de la sociedad española. Si bien es cierto, que en algunas ocasiones se muestra la destrucción de algunos monumentos por parte del bando republicano, nunca será inmortalizado el dolor de la población.

La fotografía adquiere un papel vital en la revista llegando a ocupar páginas completas y relegando el texto a la parte inferior a modo de explicación de la imagen. De este modo, *Vértice* usaba la fotografía a su antojo para desplegar su aparato propagandístico, mediante la elección de un encuadre, un punto de vista o una iluminación determinada se le daba el significado deseado a la imagen a la vez que se le despojaba de la objetividad característica de la fotografía.

⁷⁹ ALCÁZAR GARCÍA, S., *op. cit.* Pág. 92.

Vértice se pretende convertir en un magazine de lujo perfectamente elaborado dónde, a veces, la fotografía adquiere preponderancia sobre el texto aunque este también cumple su papel completando el significado y situando en contexto a la imagen, produciéndose una simbiosis entre ilustración, fotografías y texto que dan como resultado una unidad expresiva.

Así, *Vértice* fue una revista eminentemente visual, la cual se sirvió de la fotografía para canalizar la estética y la ideología que pretendía establecer el régimen a través de sus páginas. Es por ello, por lo que se debe realizar un repaso sobre el recorrido de la fotografía anterior a la guerra civil, puesto que esto servirá para entender la estética que se desarrolló durante esa etapa y de la que se sirvió la revista para plasmar a través de las imágenes los valores que pretendía establecer el Régimen.

3. Vértice y la guerra civil

Antes de centrarnos en la guerra civil española es necesario volver la mirada a la fotografía de los años inmediatamente anteriores. Cuando en 1931 se produjo la proclamación de la Segunda República española, se vivió un florecimiento en la cultura que se vio desarrollado hasta 1936. Este ambiente favoreció a la mejora de la actividad artística y periodística, así como al auge de la prensa dónde se experimentó un gran desarrollo del periodismo gráfico.

Mientras tanto, la fotografía seguía anclada en la estética del folklore y lo pintoresco, más propia de las tendencias de principios de siglo. Sin embargo, un grupo de profesionales, más cercanos al cartelismo y la publicidad, empezaron a integrar pinceladas de varios de los postulados de vanguardia del periodo de entreguerras.

De este modo, se abrió una pequeña veda a la modernidad que por aquel entonces se encontraba representada por la Nueva Objetividad de Albert Renger-Pätzch, la Nueva-Visión de L. Moholy-Nagy y la Fotografía Pura de Emmanuel Sougez⁸⁰. Todos ellos encontraron un eco en España con Pere Catalá Pic, el cual constituye la teoría de la fotografía vanguardista española, puesto que

⁸⁰ LÓPEZ MONDÉJAR, P., *Historia de la fotografía en España*, Barcelona, Lunwerg Editores, 1999, pág. 154.

prácticamente no existen escritos concernientes a personajes españoles, sobre los cuales se pueda conformar una teoría sólida que verse sobre la vanguardia fotográfica española de la época.

Así pues, no se puede hablar de la existencia de una corriente fotográfica de vanguardia, aunque la obra de algunos fotógrafos españoles sea similar a los movimientos de vanguardia del primer tercio del siglo XX. Entre estos profesionales se encuentran los fotógrafos catalanes que trabajaron la fotografía aplicada, específicamente en los campos de la moda y la publicidad. Sin embargo, su obra queda bastante alejada de la que se estaba realizando en Estados Unidos y algunos países de Europa, dónde la fotografía pasó a ser un elemento clave en el proceso de promoción de la expansión de la industria⁸¹.

En este contexto, las industrias empezaron a usar el trabajo de los nuevos fotógrafos para llevar a cabo campañas publicitarias, utilizando para ellos carteles y prensa ilustrada. Sin embargo, en España, esta vertiente fotográfica apenas tuvo desarrollo debido a la escasez de industria y cultura en un país sumido en una gran precariedad económica.

En definitiva, la influencia del antiguo oficialismo y la ausencia de mecanismos de publicación hicieron que la fotografía durante los años de la Segunda República se mantuviera instalada en los viejos planteamientos estéticos, produciéndose así una ruptura entre las nuevas corrientes y el pictorialismo.

El estallido de la guerra civil en 1936 se produjo en un momento histórico marcado por el auge del nazismo, por ello todo el mundo puso sus ojos en el conflicto bélico español, el cual atrajo a centenares de corresponsales de diferentes países, posicionándose muchos de ellos como simpatizantes del bando republicano.

En el caso de los fotógrafos españoles, rápido fueron conscientes de que su trabajo servía como un arma en manos del gobierno de la República. Estos, en su mayoría, también defendían la legitimidad de este gobierno y con su trabajo, iniciado desde los primeros días del conflicto, comenzaron a sentar las bases de lo

⁸¹ LÓPEZ MONDÉJAR, P., *op. cit.* pág. 156.

que sería una estética fotográfica que hundía sus raíces en las razones éticas de la disputa⁸².

De este modo, con la guerra civil aparece un estilo innovador en la manera de inmortalizar los hechos, caracterizado por el compromiso de los fotógrafos. Anteriormente, las fotografías de guerra eran meramente ilustrativas y no poseían esa marca personal del fotógrafo que sí tuvieron en España, puesto que faltaba en esos fotógrafos la empatía y la solidaridad que comenzó a producirse de un modo definitivo en la guerra civil. Ahora, esa antigua percepción fría de la fotografía deja paso a un enfoque ético y solidario, que da lugar al nacimiento de un nuevo método donde la fotografía se va a caracterizar por la participación, la exaltación y la ideología del fotógrafo.

Dos factores marcarán extremadamente la fotografía llevada a cabo en los tres largos años que duró la contienda, el compromiso militante por parte de los fotógrafos y la realidad cultural, política y social a la que se enfrentó el país durante este tiempo⁸³. Es por eso que el pueblo ahora sería el protagonista de cada una de las obras.

Por otro lado, el interés que suscitó la guerra provocó que la gran mayoría de la prensa ilustrada y de las agencias gráficas de todo el mundo enviaran a sus fotógrafos a cubrir la realidad que se estaba viviendo en España. Entre los más importantes destaca George Reisner, Hans Namuth y Robert Capa. Fue este último el que volcó por completo su trabajo en la guerra civil, cubriendo desde el inicio del golpe militar hasta la retirada de los soldados republicanos. Es por ello, por lo que sus imágenes conforman una crónica complaciente



[8] Bilbao, mayo de 1937. Foto: Robert Capa.

⁸² LÓPEZ MONDÉJAR, P., *op. cit.* pág. 163.

⁸³ DE LAS HERAS HERRERO, B. (2009). *Fotógrafos de guerra: la cobertura fotográfica de la Guerra Civil Española en Madrid (1936-1939)*. Discursos fotográficos, Londrina, v5, n°. 6, pág. 147.

y piadosa de la realidad que vive una sociedad que sufre los horrores de una guerra y que se ve obligada a soportar una cruda situación de violencia y muerte [9]. Debido a que en su trabajo se palpa la cercanía con la que inmortaliza cada momento, la obra de Robert Capa es la más importante de las llevadas a cabo sobre esta etapa histórica.



[9] Frente de Aragón, 7 de Noviembre de 1938. Foto: Robert Capa.

Por otro lado, los desastres de la guerra también se vieron reflejados en las condiciones pésimas que tuvieron que sufrir las editoriales, así como también los fotógrafos. Si ya de por sí los reporteros no poseían la tradición de los extranjeros y la prensa tenía un ideario editorial bastante definido, con la guerra esto se agravó mucho más. Así pues, desde el estallido de la guerra comenzó a escasear todo el material necesario para que los reporteros pudiesen llevar a cabo su trabajo. Todo ello afectó, en su gran mayoría, al bando republicano, puesto que los sublevados contaban con más posibilidades de hacerse con material gracias a la inestimable ayuda de la Alemania nazi⁸⁴.

En cuanto a la prensa ilustrada, esta sufrió una gran transformación desde el principio de la contienda, centrando sus publicaciones únicamente en los

⁸⁴ LÓPEZ MONDÉJAR, P., *op. cit.* pág. 167.

acontecimientos relaciones con el conflicto. Muchas de ellas pasaron a ser órganos partidistas mientras veían cómo mermaban sus páginas y decrecía la calidad de sus imágenes conforme la guerra iba avanzando. No obstante, los fotógrafos continuaron con su labor pese a las malas condiciones laborales y a las limitaciones que le imponía la censura. Cabe destacar a Luis Vidal, Díaz Casariego y Agustí Centelles entre otros.

Fue Centelles el reportero español con más relevancia de la época, realizó una labor incansable cubriendo los acontecimientos más cruentos de la guerra con imágenes llenas de dramatismo. Al igual que Robert Capa, trabaja en una estética emocionante, cercana y comprometida.



[10] Bombardeo en Lleida, 3 de Noviembre de 1937. Foto: Agustí Centelles.



[11] Piloto alemán caído. Foto: Agustí Centelles. 1937.

En contraposición, las imágenes de los fotógrafos que trabajaron en el bando sublevado no poseían, por lo general, esos valores de compromiso y emoción que sí se vieron reflejados en las fotografías de los reporteros del lado republicano. A este respecto, la mayor parte de los grandes reporteros gráficos del país mantuvieron su trabajo en las ciudades leales al gobierno de la República, esto unido a la inexistencia de una tradición editorial daría como resultado el escaso trabajo fotográfico realizado por el bando sublevado.

Sin embargo, cabe destacar el trabajo llevado a cabo por uno de los gabinetes más importantes de la época, el creado por el general Aranda. Al cual pertenecían José Lombardía, Jaime Pacheco, Ángel Llanos y Mario Blanco entre otros⁸⁵. Este gabinete se encargaba de inmortalizar el campo enemigo y la entrada en los lugares que ocupaban.

En este contexto, el bando nacional era consciente de la proyección que tenían las imágenes, así como la utilidad de las mismas para con la justificación de su causa, por ello se creó una sección de fotografía para realizar, recopilar y distribuir determinadas imágenes al servicio de su causa.

En un primer momento, esta sección se encontraba dirigida por militares, por lo que, como es lógico, se puso el empeño en producir imágenes que documentaran el avance de las tropas a la vez que se glorificara al ejército español

[12]. Como ejemplo característico se encuentra la obra de Ángel Jalón, al que pertenece la autoría de algunos de los retratos oficiales de personalidades importantes dentro de falange, los cuales fueron utilizados por el aparato propagandístico del régimen y publicados en *Vértice*, dónde realiza una gran labor.

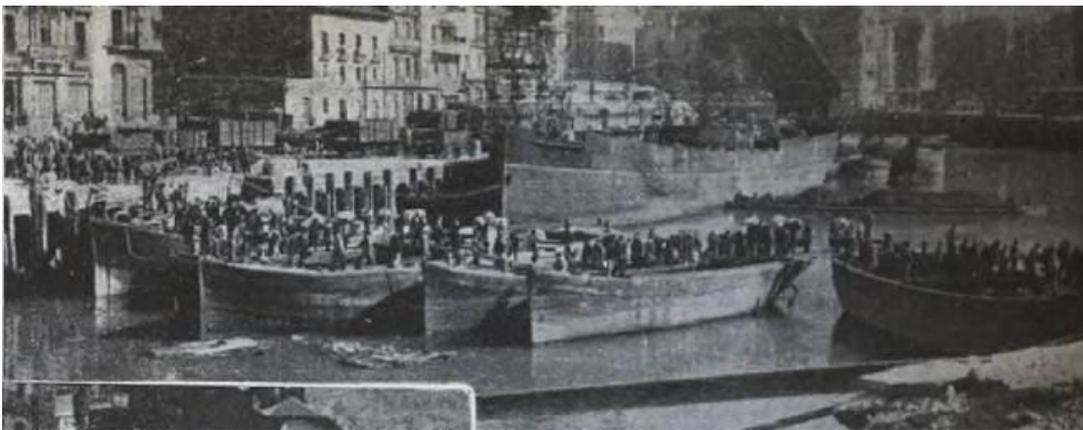


[12] Desfile del ejército nacional en Madrid. Foto: Ángel Jalón. Archivo Fotográfico Jalón Ángel.

⁸⁵ LÓPEZ MONDÉJAR, P., *op. cit.* pág. 172.

Esta sección también estuvo dirigida por Federico de Urrutia y se desarrolló bajo la gestión de Manuel Arias Paz, delegado de Prensa y Propaganda del Estado. Entre las propuestas más significativas que Arias Paz puso sobre la mesa se encuentran la ampliación del número de fotografías enviados para cubrir el frente y la creación de una delegación permanente de fotógrafos que siguieran al caudillo.

Al frente de esta sección puso al fotoperiodista Campúa, con el que tuvo un conflicto de intereses puesto que este abogaba por la libertad de movimiento y publicación de los fotógrafos, en contraposición de Arias Paz, quien promulgaba la militarización de la fotografía⁸⁶. Campúa colaboró en *Vértice* como reportero de guerra, realizando algunas fotografías que mostraban lo que para la editorial de la revista suponía un hecho notable y heroico como fue la construcción de un puente con barcas después de que las tropas rojas lo destruyeran [13].



[13] Construcción de un puente con barcas en Bilbao. Foto: Campúa. *Vértice* nº 3, Junio de 1937.

Cuando Dionisio Ridruejo fue nombrado Director General de Propaganda, tomó la decisión de designar a Josep Compte como Jefe de la Sección de Fotografía. Este hecho llevó a que se produjera un cambio significativo dentro de esta sección, ya que se profesionalizó la técnica y la metodología con la finalidad de educar a la población para la creación de la nueva nación.

Uno de los principales objetivos de Ridruejo dentro de la Delegación de Propaganda era la formación de un nuevo aparato de propaganda que englobara todas las

⁸⁶ PURCET GREGORI, A., y ALONSO FERNÁNDEZ, J., *op. cit.* pág. 4.

expresiones artísticas y, por ende, la fotografía. Dada la facilidad de esta para ser usada como herramienta de propaganda, la consideró una de las nuevas artes para el nuevo estado.

A colación de lo anterior, los profesionales de la publicidad afines al régimen pretendían mostrar una visión de la guerra basándose en, lo que para ellos era, la veracidad de la fotografía. Así lo demuestran las numerosas fotografías que aparecen en *Vértice* durante los años que ocupan la guerra civil.

Dado que la revista, como se ha visto anteriormente, ve la luz en medio de la lucha armada, en sus primeros números se ocupa casi en exclusivo de cubrir la guerra, inundando sus páginas de fotografías sobre este acontecimiento, como un método meramente propagandístico cuya finalidad es enaltecer la batalla heroica que están llevando a cabo sus soldados para salvar a España de caer en manos de un gobierno, para ellos, ilegítimo.

Así lo pone de manifiesto en nº 2 de la revista dónde aluden a la huida del bando rojo debido al gran empuje de los soldados nacionales. Todo ello acompañado de una fotografía que muestra una trinchera abandonada [14].

“A todo lo largo de las carreteras de Vizcaya, los atrincheramientos y refugios abandonados por los rojo-separatistas, son como mudos testigos del empuje de nuestros soldados”⁸⁷.

⁸⁷ Vértice, nº2 mayo de 1937.



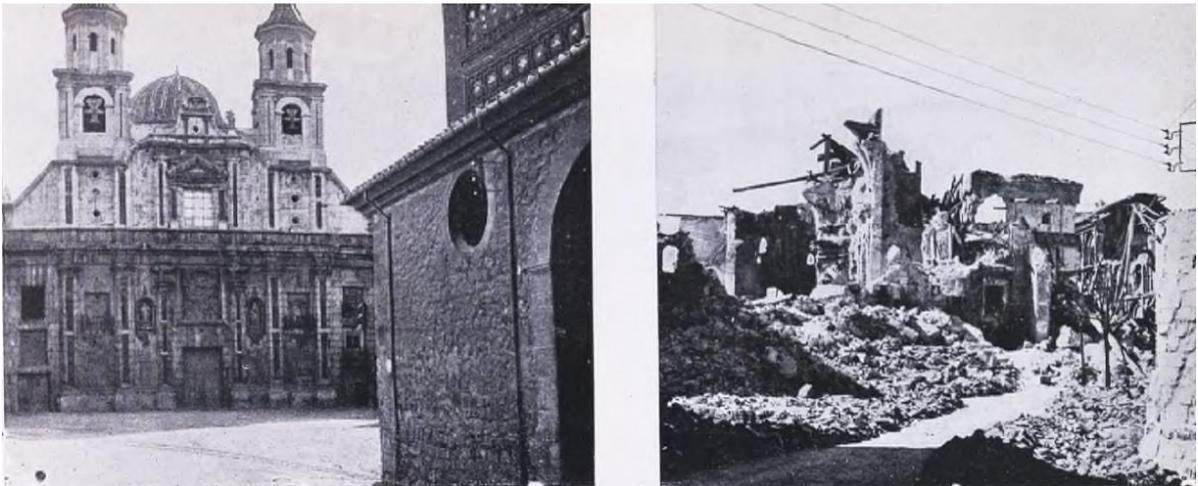
[14] Trincheras abandonadas en Vizcaya. Foto: autor anónimo. Vértice nº2, mayo de 1937.

Así pues, las imágenes que aparecen en la revista muestran la brutalidad roja, la mirada amenazadora de los soldados republicanos, los niños desamparados en la calle y edificios destruidos por los marxistas. Todo ello forma parte de la visión sesgada que pretende dar el régimen, por medio de los medios de comunicación y difusión, de la guerra. Con el objetivo último de adoctrinar a una población indefensa a la que se le pretende anular cualquier voluntad de pensamiento libre.

El nº 11 dedica un artículo al seminario de Teruel destruido por el bando republicano. En el texto se elogia al fotógrafo que captó las imágenes, el Marqués de Santa María del Villar, así como también se hace alarde a las ruinas del edificio.

“La máquina de ese gran fotógrafo —exactitud y arte— que es el Marqués de Santa María del Villar, ha conseguido estos cinco aspectos del ya famoso Seminario de Teruel, que como todo lo noble y todo lo bello, ha perecido en defensa de un ideal más bello y más noble aún. Pero esta vez no lloremos por la espléndida obra de arte perdida para siempre. Si ya la barbarie roja ha privado a España de ella, como de tantas otras maravillas, el heroísmo nacional de los defensores de Dios y de la Patria han dado allí, en sus ruinas, una lección de valor, abnegación y sacrificio, que es obra de arte, indestructible, eterna, en el alma de la raza. [...] Pero no todo se pierde cuando se vive en el reino del espíritu y de la poesía. En esa mole hendida, señera valientemente, con la dignidad noble de la ruina no rendida, murieron por Dios y por España, que inspiraron el arte destruido e inspiraran eternamente

el nuevo, los últimos defensores de Teruel, la ciudad abnegada, la ciudad mártir, gloria de nuestro sentir Entre esas débiles paredes con calidades de cartonaje, se mantuvieron hasta morir los defensores de Teruel, frente a una inmensa masa armada inmejorablemente; pero incapaz de comprenderlos e imitarlos cuando al poco tiempo huían para siempre de la ciudad ante la marcha triunfal del Ejército de nuestro Caudillo. Y ahora, ante estas ruinas inolvidables del Seminario de Teruel — ruina entre las ruinas de la ciudad - la España que amanece no sentirá la emoción placentera de contemplar la materia espiritualizada por el arte del hombre, si no otra emoción más honda e inmortal que no necesita materia para encamarse: la del arte del espíritu tallado por el mismo Dios”.⁸⁸



[15] y [16] Antes y después de la portada del seminario de Teruel. Fotos: Marqués de Santa María del Villar. Vértice nº11, junio de 1938.

⁸⁸ DE ENTRAMBASAGUAS, J. (1938). *Barbarie roja*. Vértice nº 11.



[17] y [18] Ruinas del seminario de Teruel. Fotos: Marqués de Santa María del Villar, Vértice, nº 11, junio de 1938.

De este modo, la revista dedica infinidad de artículos a poner de manifiesto la barbarie cometida por el ejército republicano, el cual ha destruido todo a su paso siendo el valeroso bando nacional el reparador de todo el daño cometido. Muestran la gran obra de caridad desempeñada por los soldados a la llegada a sitios ocupados, mostrando

fotografías del pueblo feliz como si de un milagro se tratase [19].

Así lo demuestran unas líneas en el nº2 de 1937 “El pregonero de Elorrio ya tiene faena. ¡Las tropas han llegado! ¡Hay comida en el pueblo!”⁸⁹.

La revista también recoge en muchas de sus páginas la gran labor de los

grandiosos ingenieros nacionales, encargados de reconstruir todo lo que las hordas marxistas han destruido [20]. Incluso en el nº4 de 1937 dedica un artículo exclusivo titulado *Ingenieros*.



[19] El pregonero de Elorrio anunciando la llegada del ejército nacional. Foto: autor desconocido. Vértice nº2, mayo de 1937.

⁸⁹ Vértice, nº 2, mayo de 1937.

“Las fotografías que publicamos muestran, con la gráfica elocuencia de las imágenes, el ingente esfuerzo realizado por los Ingenieros militares en este ano de guerra. La táctica del enemigo en todo el itinerario de sus derrotas ha sido la de hacer volar cuantos medios de comunicación requería el paso de nuestras tropas y la de entregarse a la más bárbara de las destrucciones, como si su deseo fuera el de demostrar ciego odio a cuanto por ser obra de ingeniería o de arquitectura, representaba una prueba de las más sólidas y útiles invenciones del espíritu y de la civilización material de España. [...]Pero si el Cuerpo de Ingenieros había velado siempre las armas de la lealtad, no se olvidaba de que había una lealtad excelsa y superior: la lealtad a España. Cuando España era sacudida superficialmente por pronunciamientos y discordias que no calaban toda la profundidad de nuestra decadencia, los Ingenieros Militares se mantuvieron en sus cuarteles. Pero cuando llego el 14 de abril y pasado el espasmo de aquella fecha infausta, la Republica de los monstruos y los caballeros de industria empezó a desgarrar a Espera, se oyó en Sevilla, el 10 de agosto, el primer grito de rebeldía de los Ingenieros Militares”⁹⁰.



[20] y [21] Puentes reconstruidos por los ingenieros nacionales. Fotos: autor desconocido. Vértice, nº4, 1937.

⁹⁰ Vértice, nº4, julio de 1937.



[22] Primer puente tendido por los ingenieros de Bilbao. Foto: autor desconocido. Vértice, nº4, 1937.



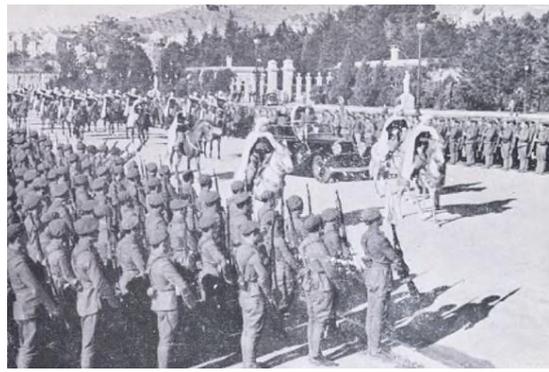
[23] Construcción de un puente en Bilbao. Foto: autor desconocido. Vértice nº 4, 1937.

En contraposición con estas imágenes, la revista también exhibe las fotografías que muestran el entusiasmo, el arrojo y el valor de las tropas nacionales [24]. El nº20 de 1939, dedica un artículo al *poder militar de España*, reconociendo la valentía de los soldados y tratándolos como verdaderos héroes. “En la tierra donde el separatismo y el anarquismo triunfaban hace poco, desfila hoy militarmente el ejército de España: UNIDO Y EN ORDEN. Ved estos valerosos muchachos al paso alegre de la victoria, en rangos de jerarquía, marchando entre palmeras bajo un cielo caliente que habla de gracias latinas”⁹¹. [25]

⁹¹ Vértice, nº20, marzo de 1939.



[24] Tercios de requetés portando las banderas. Calvache. Foto: autor desconocido. Vértice, n° 20, 1939.



[25] Desfile del ejército nacional en Barcelona. Calvache. Foto: autor desconocido. Vértice, n°20, 1939.

Tampoco podían faltar las imágenes del pueblo aclamando la entrada del ejército, [26] así como las fotografías de las mujeres de Sección Femenina repartiendo suministros⁹². La revista dedica unas líneas a agradecer y exaltar la enorme labor que realizan las mujeres del bando



[26] Recibimiento a las tropas nacionales en su llegada a Madrid. Foto: Autor desconocido. Vértice n° 21, 1939.

nacional entregando alimentos a los más necesitados, afirmando que al entrar en la capital española se mitiga el hambre de “las depauperadas gentes madrileñas”⁹³. [27]

Se pretende, de esta forma, dar una imagen del clamor y el amor que le tiene la población al bando nacional. Todo ello tiene la clara finalidad de enaltecer al bando sublevado, tratando a sus soldados como a los antiguos héroes de un gran Imperio, continuando, de ese modo, la línea establecida por el discurso del régimen. Sin embargo,

⁹² PURCET GREGORI, A., y ALONSO FERNÁNDEZ, J., *op. cit.* pág. 6.

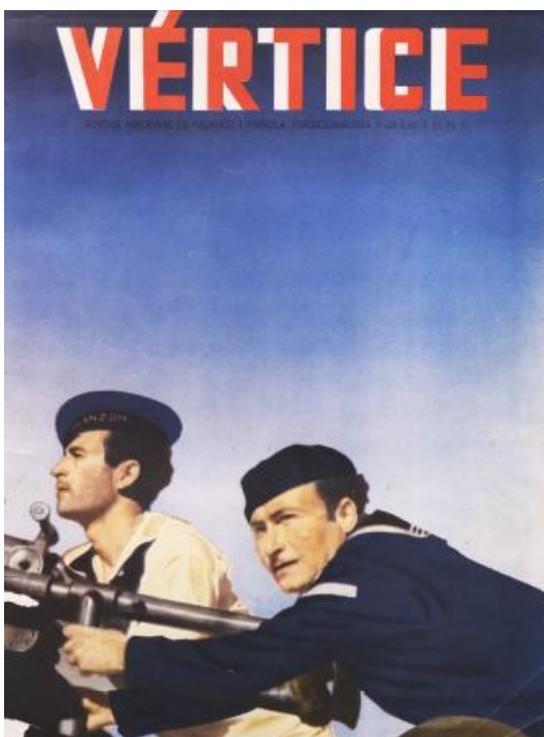
⁹³ MIQUELARENA, J. (1939). *Madrid ocupado*. Vértice, n°21.

Esa visión de la realidad a través de esas fotografías se enmarcaba dentro del discurso propagandístico del movimiento, puesto que la realidad distaba bastante de ese relato.

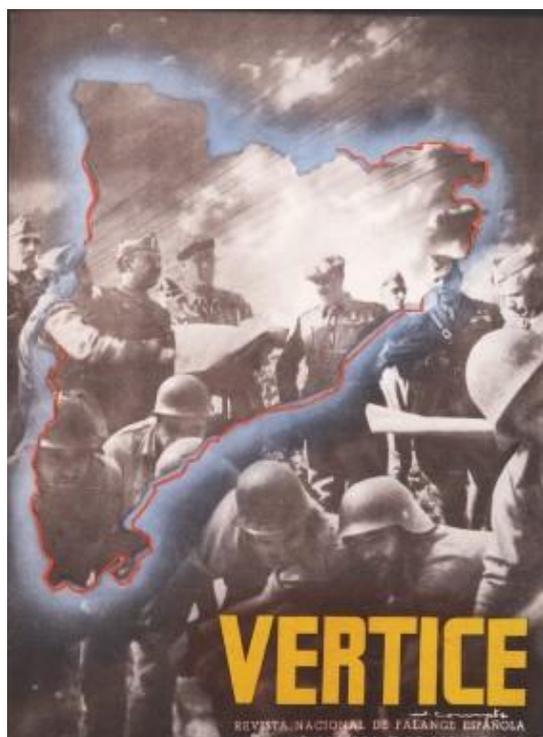


[27] La Sección Femenina entregando alimentos en Madrid. Foto: Autor desconocido. Vértice nº21, 1939.

Por otro lado, cabe destacar la labor desempeñada por Compte en la revista Vértice. A partir de su primera aparición en septiembre de 1938, Compte acapara gran parte del contenido gráfico de la revista, hasta el punto de realizar las portadas de los números 18 y 19 [28] y [29].



[28] Portada nº18, Compte, Vértice, 1939.



[29] Portada nº19. Compte. Vértice, 1939.

En sus fotografías, deja latente la voluntad de embellecer y glorificar el conflicto bélico con imágenes de esbeltos soldados que más bien parecen modelos de la época [30].

Esa actitud a la hora de mostrar su repertorio fotográfico a cerca del gran acontecimiento bélico que supondría la glorificación de España es tal que la sección *Plástica* está dedicada íntegramente a las fotografías de este autor, titulándola *La belleza fotográfica*⁹⁴.



[30] Fotografía de guerra. Foto: Compte. Vértice nº 17, diciembre 1938.



[31] Fotografía de guerra. Foto: Compte. Vértice nº 17, diciembre 1938.



[32] Fotografía de guerra. Foto: Compte. Vértice nº 17, diciembre 1938.

⁹⁴ Vértice, nº 14, septiembre de 1938, pág. 40.

Así pues, durante el periodo que duró la guerra civil las autoridades comprendieron la importancia que requería la utilización de la información y la necesidad de usarla de forma adecuada. Por ello, el soporte más usado en todo el aparato propagandístico fue el visual, ya que poseía un alto nivel de persuasión, convirtiéndolo en un arma potente que condicionaba a un público fácil de manipular. De este modo y como se ha podido observar, las fotografías inundaban las páginas de la prensa gráfica del momento.

4. Vértice y los años cuarenta

4.1 El pictorialismo: costumbrismo y folklore en España

Cuando en 1939 se dio por finalizada la Guerra Civil proclamándose como vencedor el bando sublevado, la situación social, política y cultural de España dio un giro de 180 grados. La mayor parte de la población se vio sumida en la más absoluta de las pobreza, sin embargo, esta triste realidad no fue reflejada en ninguna de las manifestaciones artísticas que exhibía el régimen y, la fotografía, no sería una excepción. Este hecho fue motivado por la voluntad de encubrir las pésimas condiciones de pobreza y miseria que sufría una gran parte de la población. La documentación de la realidad social se consideraba una conspiración contra el aparato propagandístico franquista, el cual se volcaba en mostrar una imagen épica del pueblo, enarbolando los tópicos rurales y los progresos urbanos.

Dentro de esta espiral de acontecimientos, dónde la cultura quedó mutilada debido al exilio de muchos intelectuales y a la prohibición sistemática de sus obras, la fotografía siguió desarrollándose dentro de una realidad marcada por los cánones más tradicionales y patrióticos.

Así la fotografía de posguerra estaba caracterizada por ocultar, idealizar y poetizar la realidad. Esta censura fue impuesta por la Delegación General de Prensa y Propaganda cuyo principal objetivo era que en las imágenes se mantuviera la moralidad y las ideas del Régimen⁹⁵.

⁹⁵ FEENSTRA, R., y BROSETA, S. (2005). *Fotografía, censura, franquismo, la revista Mundo y la Segunda Guerra Mundial (1939-1945)*. Cuartas Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología. Pilar Amador Carretero, Jesús Robledano Arillo y Rosario Ruiz Franco (eds.). Madrid: Universidad Carlos III, Editorial Archiviana, 2006, p. 451.

De este modo, fue el pictorialismo la tendencia fotográfica que más concordaba con la pretensión, por parte del régimen, de mostrar una nación triunfante. El pictorialismo surgió a finales del siglo XIX como, bien indica el profesor Coronado, “el primer movimiento que pretendió hacer de un sistema de registro esencialmente automático y mecánico, un instrumento al servicio del artista y de los ideales estéticos de la época”⁹⁶.

Este movimiento vino propiciado por la posibilidad de acceder, por parte de la clase media y baja de la sociedad, a las cámaras ligeras. La generalización de la imagen por parte de los fotógrafos aficionados llevó a la creación de nuevos temas y a un incremento importante de la producción que, hasta ese momento, sólo estaba al alcance de una minoría aristocrática. Como consecuencia, un reducido grupo de fotógrafos burgueses, seguidores del academicismo, comenzó a reunirse en salones para discutir cuáles serían las nuevas tendencias estéticas que se impondrían en la fotografía, siempre y cuando estuvieran conformes con los planteamientos reinantes en la práctica pictórica.

Es por ello, por lo que el pictorialismo se presentó como un movimiento artístico cuya intención era elevar la fotografía a la categoría de obra de arte, al mismo nivel que las demás disciplinas artísticas. Este movimiento, apoyado por el estado, se caracterizó por realizar fotografías claramente ideologizadas y tuvo una amplia proyección en el tiempo, siendo uno de sus máximos representantes José Ortiz Echagüe.⁹⁷

Al respecto, quizá es necesario recoger la teoría del profesor Coronado. Tal vez, detrás del deseo de elevar la fotografía a las demás disciplinas artísticas haya una voluntad política e ideológica para que el control de la imagen sólo sea

⁹⁶ CORONADO E HIJÓN, D. (2001). *Arte, fotografía e ideología, el falso legado pictorialista*. ZER: Revista de Estudios de Comunicación, Vol. 6, Núm. 10, pág. 2. <https://www.ehu.es/ojs/index.php/Zer/article/view/6112/0> (Consultado: 5/05/2020).

⁹⁷ LÓPEZ MONDÉJAR, P., *Fotografía y sociedad en la España de Franco. Las fuentes de la memoria III*, Barcelona, Lunwerg Editores, 1996, pág. 15.

accesible a la élite de los fotógrafos academicistas contrarrestando, de este modo, la amenaza que suponían los fotógrafos aficionados⁹⁸.

En cuanto a las instituciones fotográficas, también se vieron afectadas por la mísera situación que trajo el régimen para con la cultura. De este modo, en los años cuarenta, estas instituciones disminuyeron su labor a mínimos históricos. Así, la Agrupación Fotográfica de Cataluña basó su actividad en realizar exposiciones de fotógrafos destacados como Ortiz Echagüe, mientras que la Real Sociedad Fotográfica de Madrid pudo retomar su actividad a finales de esta década.

Bien es cierto que fue bastante complicado la creación de nuevas agrupaciones durante estos años de posguerra donde la cultura se vio perseguida y mutilada. El régimen no cesó en poner trabas administrativas a la fundación de agrupaciones culturales, las cuales debían garantizar que su fin último era exclusivamente la fotografía y que no se llevarían a cabo manifestaciones artísticas realistas e inmorales⁹⁹. Como consecuencia de esta censura fueron pocas las agrupaciones que se fundarían en estos años, algunas de ellas fueron la Agrupación Fotográfica de Valencia o la Agrupación Fotográfica Gallega.

Esta situación empezó a cambiar con la llegada de los años cincuenta, dónde se flexibilizó la posibilidad de fundar nuevas organizaciones por parte de las administraciones.

Pues bien, la situación de la disciplina fotográfica en la España de la represión se afianzó en un primer momento en el academicismo predominante de la época para, después, ir abriendo paso a una fotografía pintoresca basada en la exaltación del folklore, del costumbrismo, de los trajes y del paisaje español. Se trataba de, en palabras de Martínez Rivas, “una fotografía ideologizada al servicio de la aristocracia”¹⁰⁰.

Esta temática pictorialista aparece ampliamente representada en las páginas de *Vértice*. La revista presta atención a temas profundamente castizos, representados a través de fotografías repletas de un preciosismo decorativista que convenía profundamente al

⁹⁸ CORONADO E HIJÓN, D., *op. cit.* pág. 5.

⁹⁹ MARTÍNEZ RIVAS, A. (2009). *La fotografía durante el franquismo*, Revista de Clasehistoria, Núm. 60, pág. 8.

¹⁰⁰ MARTÍNEZ RIVAS, A. (2009). *op.*, pág. 2.

Régimen, el cual tenía como principal objetivo ocultar la pésima y dramática situación en la que se encontraba sumido el país en estos primeros años de posguerra.

La revista dedica muchos de sus artículos a exaltar la tradición folklórica de España, mostrando reportajes de muchachas vestidas de flamencas, [33] y [34] de las tradicionales ferias llenas de trajes típicos [35] o de mujeres vestidas de mantilla [36].



[33] Flamenca. Foto: autor desconocido. Vértice, nº 30, marzo de 1940.



[34] Espectáculo de flamenco. Foto: autor desconocido. Vértice, nº 30, marzo de 1940.



[35] Guadix, tipos accitanos en trajes de diario. Foto: autor desconocido. Vértice, nº 83, febrero de 1946.

Así el nº30 de 1940 dedica un artículo a la mantilla como seña de la identidad tradicional española.

“Aunque mucho se ha escrito sobre la mantilla española, yo me atrevo a insistir para tratarle desde el punto de vista tradicional y popular español, no limitándome solo a la mantilla para ir a la iglesia. Un motivo fundamental me impulsa a hablar, en primer término de la mantilla del Norte de España: el ser esta mantilla, sin variación esencial desde Galicia a Guipúzcoa— aunque mucho más rica al Oeste, como lo son todos los elementos del traje popular—la más clásica representación de la mantilla verdaderamente española”¹⁰¹.



[36] Dama con mantilla. Foto: Vernacci.
Vértice, nº 30, marzo de 1940.

Vértice también muestra interés por poner de manifiesto la labor de la artesanía, como forma de valorar la obra manual situando la técnica delante de la creación. Así como también se usó como pretexto para difundir el tópico de que España era una nación de artistas que vuelve sus miras al pasado para devolver la

¹⁰¹ DE HOYOS SANCHO, N. (1940). *La mantilla en el tocado tradicional español*. *Vértice* nº 30.

gloria al presente. De esta manera, la revista dedica su nº 67 de 1943 a exaltar la figura de la artesanía de Maese Calvo, orfebre burgalés.

“Maese Calvo, loco unas veces, volcánico las más, extraño para quien le conoce, pero siempre artista y, como artista, español, español sin mácula, metido en la entraña de España, pues de ella y de nada más que de ella ha alumbrado su magnífica obra, la de hoy y la de ayer”¹⁰².



[37] Maese Calvo. Foto: Autor desconocido, Vértice nº67, 1943.



[38] Cáliz de Maese Calvo. Foto: Autor desconocido, Vértice nº67, 1943.



[39] Rodela de Fernán González, Maese Calvo. Foto: Autor desconocido, Vértice nº67, 1943.

¹⁰² BLANCO ESPAÑA. (1943). *Artesanía. Hierro, arte, historia. Maese Calvo y su retablo de Castilla*. Vértice nº 67, 1943.

La revista también presta mucha atención entre sus números a la tan venerada Semana Santa [40], seña inigualable de la identidad castiza española.

A este respecto, el nº 30 dedica, en el primer aniversario de la victoria, un reportaje a la Semana Santa, exaltando el fervor que siente el pueblo por la fe católica y resaltando el resurgimiento de esta festividad gracias a la victoria del general Franco. De ese modo, la confesionalidad católica era uno de los rasgos más significativos de la cultura española y uno de los principales valores que defendió la dictadura franquista.

“Las imágenes religiosas han vuelto a pasar entre el pueblo apiñado y fervoroso, la cera ha vuelto a arder consumiendo su anhelo en fuego y perfume de eternidad, las campanas callaron en el luto de la Pasión para renovar su canto y esperanza en la Gloria de la divina Resurrección. Así, dentro ya de la Unidad Patria, paso este año de la Victoria la Procesión de la Semana Santa a la que abrió vía el Jefe del Estado Español. Todos los españoles han visto o han sentido pasar ese río fervoroso de la procesión, cuya corriente lleva a los católicos del mundo el rumor de nuestra fe”¹⁰³.

¹⁰³ MENDEZ DOMÍNGUEZ, L. (1940). *Semana Santa en el año de la Victoria*. Vértice, nº 30.



[40] Franco, acompañado de su familia, en la Semana Santa sevillana. Foto: Vallmitjana. Vértice, nº 30, marzo de 1940.



[41] Semana Santa en Sevilla. Foto: Vallmitjana. Vértice, nº 30, marzo de 1940.

En general, las obras llevadas a cabo por los fotógrafos pictorialistas se basaban en el decorativismo y la evasión de la realidad, siguiendo las ideas del gobierno del régimen cuya pretensión máxima era ocultar la realidad por la que estaba pasando el pueblo en aquellos momentos. De este modo, el pictorialismo fue,

y así lo recoge Martínez Rivas, “[...] la aportación fotográfica nacional a la autarquía y producto así mismo de ésta”¹⁰⁴.

Vértice también exalta el valor que otorgaba el Régimen a la fiesta nacional, los toros. Puesto que también suponían una pieza fundamental en la conformación de la imagen identitaria que se pretendía implantar. Así, dedica su nº 46 íntegramente al toreo, retro trayéndose a los siglos XVI, XVII y XVIII para explicar la importancia de esta fiesta que hunde sus raíces en el pasado imperial de la nación. A la vez, este número, en sí mismo, es un alarde a la valentía y coraje de los toreros españoles, así como una muestra de orgullo de la bravura y pureza del animal típico español, dedicando varias páginas a las grandes ganaderías españolas. Otro de los temas que se tratan dentro de este número es la grandeza de las plazas de toros españolas, como la de Ronda, la gran labor que ha realizado el Régimen en la exportación de su fiesta nacional a tierras hispanoamericanas y el preciosismo de sus trajes de luces.

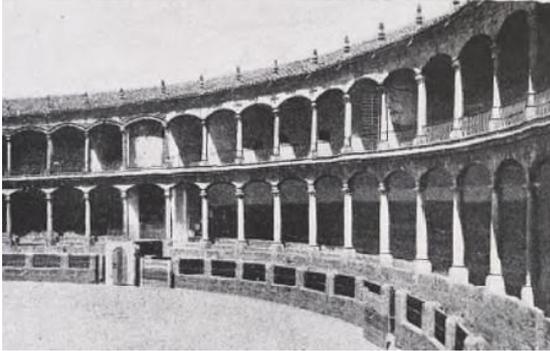


[42] Luis Ortega. Foto: autor desconocido.
Vértice, nº 46, julio de 1941.

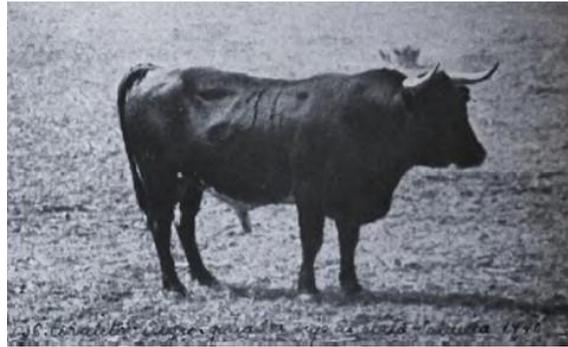


[43] Traje de luces. Foto: autor desconocido. *Vértice*, nº 46, julio de 1941.

¹⁰⁴ MARTÍNEZ RIVAS, A., *op. cit.* pág. 3.



[44] Plaza de toros de Ronda. Foto: autor desconocido. Vértice, nº 46, julio de 1941.



[45] Coralito negro, ganadería Miura. Foto: autor desconocido. Vértice nº 46, julio de 1941.

Durante los primeros años del periodo autárquico franquista, también se desarrolló la denominada fotografía pauperista. Una fotografía basada en la representación de la pobreza y la marginalidad mediante el filtro del franquismo.

Este nuevo género fotográfico fue acuñado como *pauperista* por el profesor Juan Antonio Ramírez¹⁰⁵. Ciertamente que, durante los primeros años de represión franquista, cualquier documentación de la pobreza y de la realidad que vivía gran parte de la sociedad española era considerada como un atentado contra el sistema propagandístico del régimen. Sin embargo, esta fotografía pauperista surgió de las campañas publicitarias de asociaciones como Auxilio Social [46], promovidas por el Gobierno para enaltecer los valores de iniciativas como esta.



[46] El pueblo a la llegada de Auxilio Social. Foto: Dumas. Vértice, nº13, agosto de 1938.

¹⁰⁵ RAMÍREZ, J.A., *Historia y crítica del Arte: Fallas (y fallos)*, Lanzarote, 1998, pág. 35.



[47] El Jefe del Estado en la visita a las nuevas dependencias del nuevo hogar infantil. Foto: Autor desconocido. Vértice nº60, octubre de 1942.

En la iconografía de estas imágenes se muestra un pictorialismo de la indigencia



[48] “Jardines Maternales y Guarderías Infantiles, donde los niños reciben cuidado amoroso y ríen y juegan alegres al sol de la nueva España que amanece”. Foto A. V. Vértice, nº 3, junio de 1937.

que “[...] ancla sus orígenes en un imaginario colectivo que apenas ha cambiado desde finales de la Edad Media”¹⁰⁶. En el cristianismo europeo medieval se desarrolló una idea de la pobreza donde las virtudes cristianas se basan en la caridad y dónde la figura del pobre se interpreta como la imagen de Cristo. Por tanto, socorrer al indigente supone un acto de caridad que hacer a Dios.

¹⁰⁶ ALBERRUCHE RICO, M., << La fotografía pauperista durante el primer franquismo. El caso de Carlos Saura >> en BARRAL RIVADULLA, M. D., FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS E., FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ B., y MONTEROSO MONTERO J. M., *el arte español reflejo de su historia: actas del XVII Congreso del CEHA*, Santiago de Compostela, 2010, pág. 581.

De este modo, en *Vértice*, las representaciones de la pobreza del pueblo se realizan desde una visión heroica, dónde apenas aparecen personajes que puedan evidenciar la triste realidad de estos primeros años de posguerra [48].

Así pues, en las pocas representaciones donde la presencia del pueblo sencillo aparece como protagonista, generalmente lo hace dedicada a su laborioso trabajo en el campo [49] mostrando una felicidad



[49] Campesinos. Foto: autor desconocido. *Vértice* nº 39, diciembre de 1940.

que, seguramente, distaba mucho

de la realidad que vivía. Dentro de

estas se encuentran las representaciones de la indigencia, así como también de los campesinos, donde aparecen personajes de mirada bondadosa que parecen afrontar la vida con resignación y valor. Así lo muestra *Vértice* en su nº 13 de 1938, en un artículo dedicado a los pastores.

“La Cabaña ha llegado al lugar del veraneo, se busca, por los pastores el lugar apropiado para el emplazamiento de la choza o cabaña, y con piedras, maderas, montones de césped y ramaje construyen el PALACIO veraniego, en el que no falta la típica solana, ni la alacena para guardar lo de más interés para los pastores”¹⁰⁷.

¹⁰⁷ MARQUÉS DE SANTA MARÍA DEL VILLAR. (1938). *El verano del ganado en la montaña*. *Vértice*, nº 13.



[50] Pastores en la cabaña. Foto: Marqués de Santa María del Villar. *Vértice*, nº13, agosto de 1938.

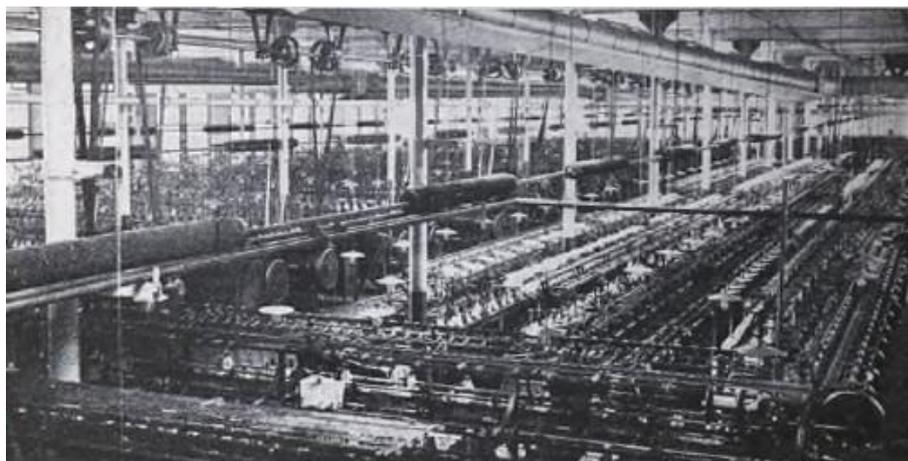


[51] Campesinos. Foto: Autor desconocido. *Vértice* nº66, 1943.



[52] Segador. Foto: Autor desconocido. *Vértice* nº66, 1943.

Existen otro tipo de fotografías en contraposición a estas imágenes del trabajo en el campo, mediante las cuales se pretendía dar una imagen de progreso con el objetivo principal de ocultar la realidad que vivió otra parte de la población que, generalmente, se encontraba sumida en la más profunda de las pobrezas. Se trata de las fotografías que se enmarcan dentro de la propaganda nacional-sindicalista del taller y la industria del Régimen, las cuales poblaban las páginas de la prensa escrita como *Vértice*. Estas versaban sobre las grandes industrias que comenzaban a emerger en España en los primeros años de posguerra.



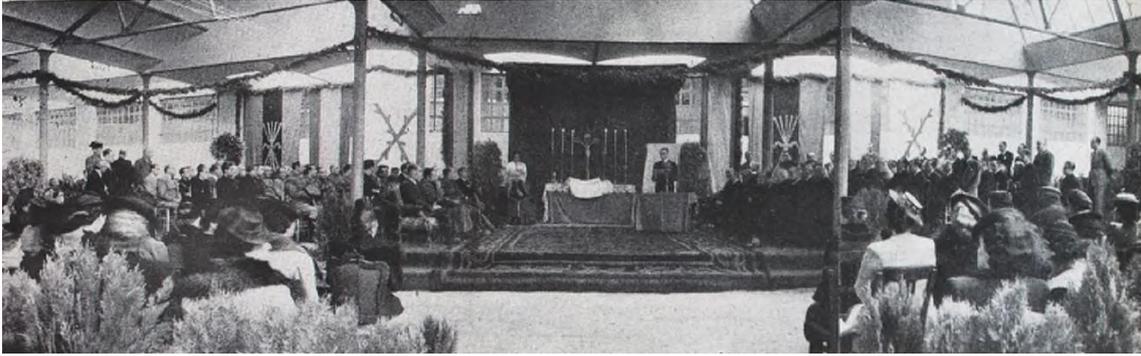
[53] Sala de máquinas de las manufacturas Antonio Gassols, S. A., Mataró. Foto: autor desconocido. *Vértice*, nº 45, junio de 1941.

De este modo, se difundía una imagen de resurgimiento de la nación después de los desastres acaecidos por la guerra, todo ello gracias a la gran labor que desempeña el Caudillo para que España volviera a ser lo que fue en su pasado glorioso, no sin dejar una fractura evidente en lo que fueron las dos Españas, la rural y la industrial.

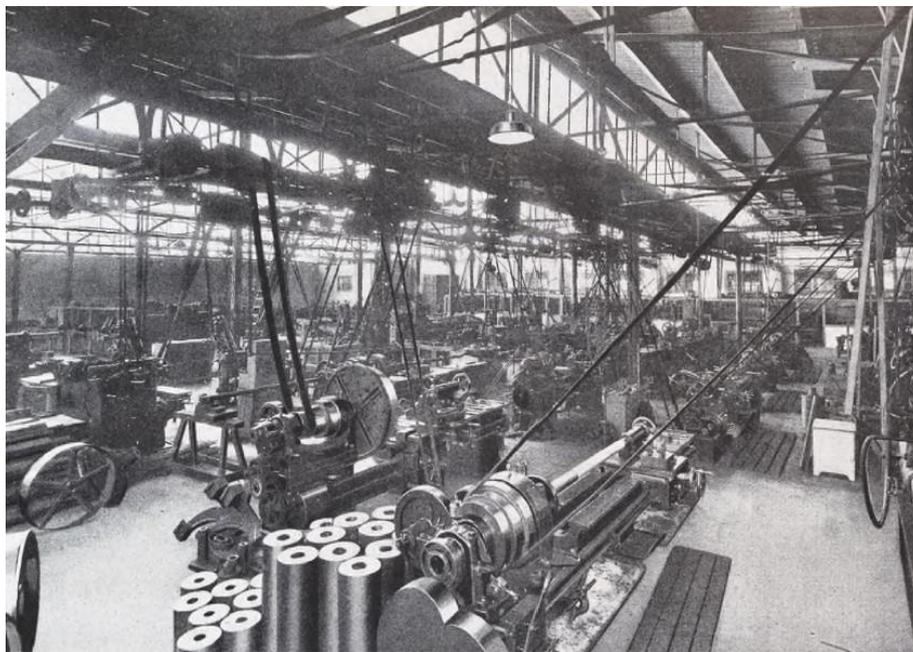
Vértice dedica en su nº 41 de 1941 un artículo donde alaba la industria textil de Gerona, aludiendo al gran trabajo de reconstrucción que se llevó acabo tras ser destruido por el bando republicano.

“Poseedora de la más completa maquinaria industrial, cuenta con medios propios para todo el proceso de su fabricación, [...] a base del utillaje más moderno que se conoce. La fábrica principal de esta entidad, sita en Gerona, y que fue totalmente destruida por las hordas marxistas al abandonar la ciudad en febrero de 1939, ha sido, no solo reconstruida, sino considerablemente ampliada, celebrándose felizmente su inauguración en mayo de 1940, con asistencia del Excmo. Teniente General de Cataluña, Sr. Orgaz”¹⁰⁸.

¹⁰⁸ *Vértice*, nº 41, febrero de 1941.



[54] Inauguración de la reconstrucción de la fábrica Sociedad Anónimo GROBER. Foto: Autor desconocido. Vértice nº41, febrero de 1941.

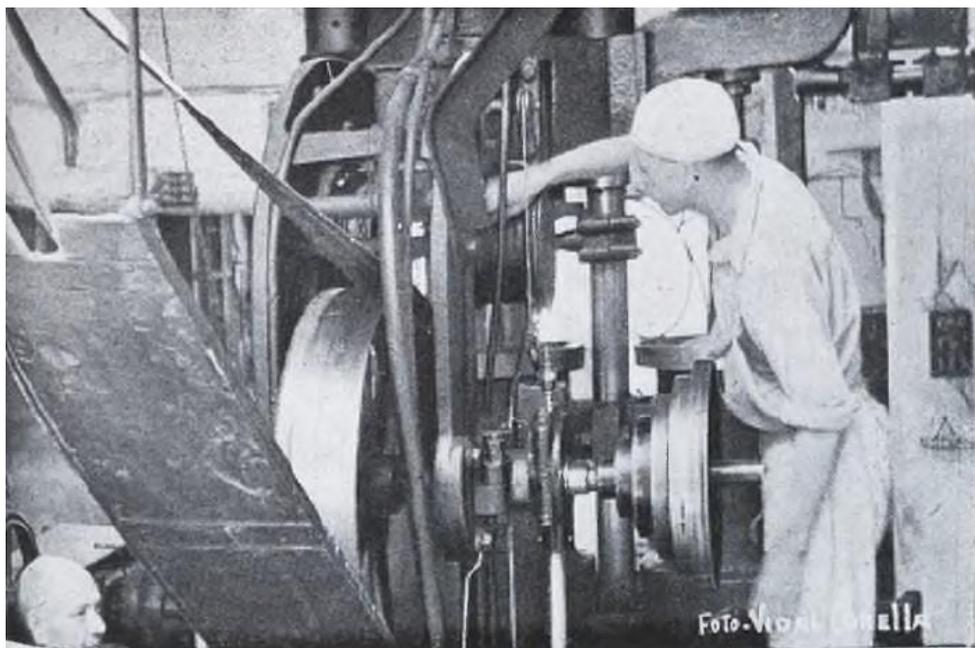


[55] Fábrica textil de Girona. Foto: Autor desconocido. Vértice nº41, febrero de 1941.

También la revista puso todo su empeño en poner en valor la gran importancia que tenía para el país la labor del Servicio Sindical. De esta manera, el nº 34 de 1940 dedica un artículo a exaltar la imagen del Servicio Sindical de Valencia.

“Al constituirse la Comisión pre sindical, —embrión de lo que es hoy el citado Servicio— la industria en general, completamente desorganizada, ofrecía desde todos los puntos de vista un panorama angustioso y desolador: incautadas y socializadas todas las industrias, tanto del trigo como las derivadas; vacíos y sin existencias sus almacenes, desastre que afectaba no solamente a los empresarios de las fábricas, sino que

colocaba también en una situación difícil y desesperada a los trabajadores de las mismas, [...] urgía una intervención rápida y decisiva que ordenara, para el bien general de la patria, el caos de tres años de actuación roja. Dura fue la tarea, pero al mes justo de actuar el Servicio Sindical en Valencia cambio radicalmente el panorama”¹⁰⁹.



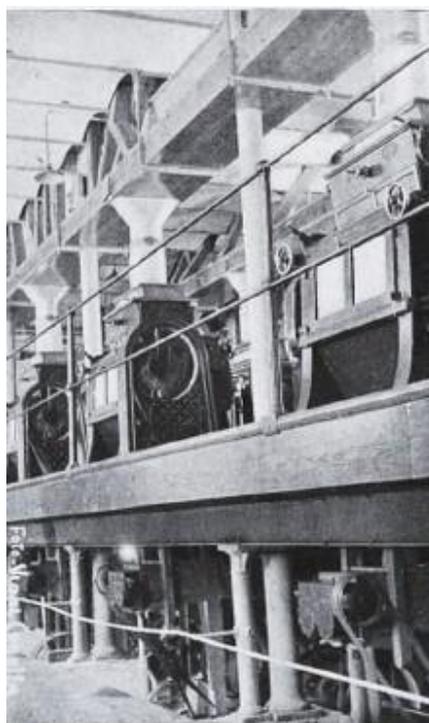
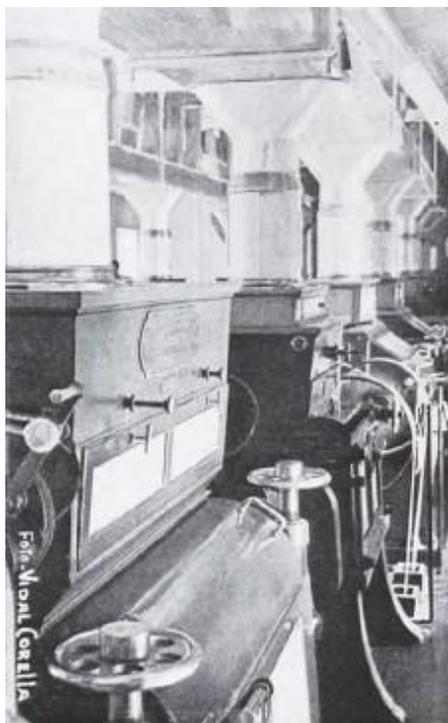
[56] Fábrica de trigo de Valencia. Foto: Vidal Corella. Vértice nº34, junio de 1940.

También el nº 33 de 1940 dedica un artículo a las fábricas de harina de Valencia exaltando el importante papel que tuvieron los hombres del Movimiento en el resurgimiento de la industria española.

“Así surgieron, con el esfuerzo y la tenacidad, las fabricas harineras de Levante, con su magnífica capacidad de molturación, que tuvieron un desarrollo próspero y feliz hasta que la revolución marxista sembró los campos de España de dolor, de ruina y de sangre. Tres años de lucha victoriosa, y al recobrase la Patria por la espada luminosa del Caudillo, otra vez por obra y gracia de los misinos hombres disciplinados en los Sindicatos del Movimiento

¹⁰⁹ Vértice nº34, junio de 1940.

se alza armónica, pujante y laboriosa la obra sindical de los cereales en la provincia de Valencia”¹¹⁰.



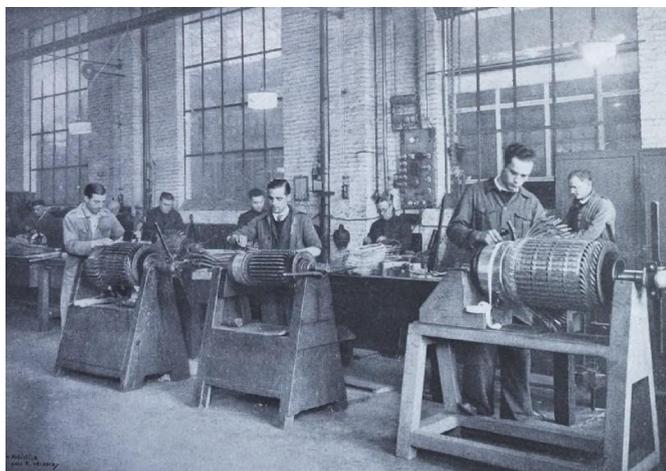
[57] y [58] Fábrica de Harina de Valencia. Fotos: autor desconocido. *Vértice*, nº 33, junio de 1940.

Es importante señalar la distinción que hace *Vértice* en la forma de representar al campesino [59] y al trabajador de la industria [60]. Se puede observar como el primero es representado de una forma humilde, con mirada bondadosa y alejado de cualquier atisbo de progreso. Sin embargo, para mostrar los avances que estaba experimentando el país gracias a la gran labor del Régimen, se mostraba una imagen del trabajador de la fábrica alejada de la pobreza, con una vestimenta adecuada que mostrara el progreso que vivía el país gracias a su gran industria.

¹¹⁰ *Vértice*, nº 33, junio de 1940.



[59] Campesina. Foto: Autor desconocido. Vértice nº39, diciembre de 1940.



[60] Trabajadores en la fábrica de Tranvías de Barcelona S. A. Foto: Luis G. Velasco, Vértice nº39, diciembre de 1940.

4.2 La política internacional en Vértice

A partir de 1936 las publicaciones gráficas tenían un gran desarrollo en el mercado con grandes tiradas semanales, los fotógrafos disponían de cámaras ligeras que les permitían ampliar su campo de trabajo y existía un público deseoso de recibir información rápida y sencilla a través de la fotografía. Por ello, no fue casual que la fotografía pasara a ser una herramienta en manos del poder usada para combatir en la guerra ideológica que se llevó a cabo en esa época. Como fue el New Deal norteamericano, dónde el Estado promovía campañas fotográficas para concienciar a la población sobre lo necesario de llevar a cabo una política social justificando, de esta forma, el intervencionismo del gobierno de



[61] Sumner Welles conversa con Hexr von Ribbentrop, Ministro de Asuntos Exteriores del Reich alemán. Foto: autor desconocido. Vértice, nº 29, febrero de 1940.

Roosevelt. Así, con la creación de la Farm Security Administration se promovió una fotografía documental que copó la mayoría de las revistas gráficas de aquel entonces.¹¹¹ Así lo recoge *Vértice* en su sección *política internacional*, con una serie de fotografías que muestran la llegada de Summer Welles [61], funcionario del gobierno estadounidense, a Europa para reunirse con los personajes más representativos de los estados que se encontraban en guerra.

En el caso español, la política exterior desarrollada por el Régimen se caracterizó por no estar apenas institucionalizada¹¹². Lo cual significa que la toma de decisiones en cuanto a las relaciones internacionales y la posterior ejecución recaía exclusivamente y, como es lógico, en las manos del General Franco y, en menor medida, en la de los Ministros de Exteriores, como Alberto Martín Artajo, Fernando María Castiella y, el más destacado,



[62] Primera entrevista realizada en Berlín entre Hitler y Serrano Súñer. Foto: Orbis. *Vértice* nº35, agosto de 1940.

Ramón Serrano Súñer.



[63] El ministro de Educación nacional, José Ibáñez Martín, acompañando al embajador de Alemania a la salida de la Inauguración del Instituto Alemán de la Cultura. Foto: Cifra. *Vértice*, nº 45, junio de 1941.

La política exterior franquista también se caracterizó por su mantenimiento en el bloque occidental, mostrando una férrea oposición a los regímenes comunistas. El hecho de que su política internacional careciera de un control parlamentario llevó a que el pueblo se convirtiera en un simple espectador, lo que no le libró de sufrir las

¹¹¹ GIL GASCÓN, F., y MATEOS-PÉREZ, J., *Qué cosas vimos con Franco... Cine, prensa y televisión de 1939 a 1975*, Madrid, Ediciones Rialp, S.A, 2012, pág. 57.

¹¹² CALDUCH R., *Dinámica de la sociedad internacional*, Madrid, edit. Ceura, 1993. pág. 4

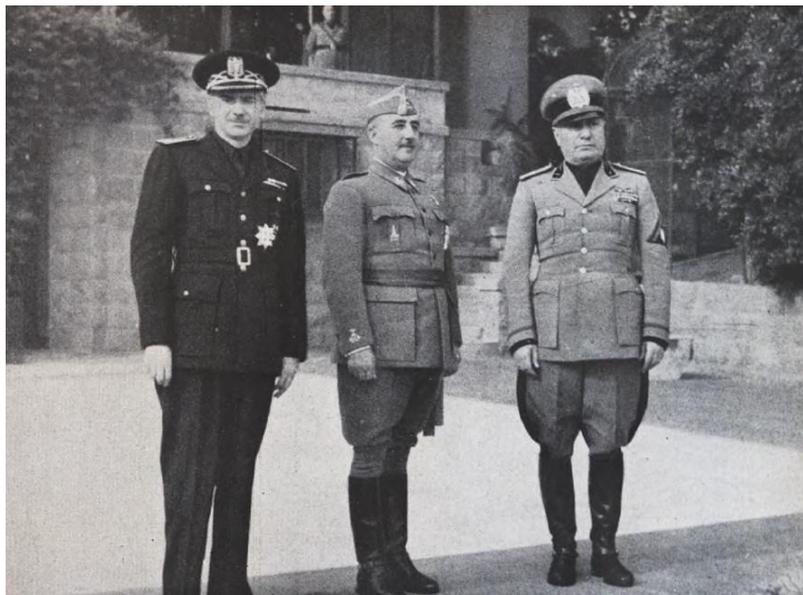
consecuencias de las acciones exteriores llevadas a cabo por el régimen, tal como fue el impacto económico del aislamiento internacional.



[64] Franco presentando sus cartas credenciales al embajador de Brasil, Mario de Pimentel. Foto: Autor desconocido. Vértice nº72, marzo de 1944.

En España, durante la posguerra, tuvo predominio un tipo de fotoperiodismo que distaba bastante del fotoperiodismo documental, el cual dominó el panorama fotográfico años atrás y se caracterizó por la claridad y el respeto por los valores fotográficos de la imagen. Es evidente, que este estilo no funcionaba en un ámbito comercial dónde lo que se pretendía era llegar a las masas para mostrar una imagen de la nación acorde con sus ideales.

Por ello, los medios de comunicación no proporcionaron una información rigurosa y libre de manipulación con lo que respecta a los acontecimientos internacionales. Así pues, la fuerte censura informativa unida al gran control de la prensa permitió al Régimen transmitir una imagen propagandística de la labor desarrollada en el exterior y del apoyo causado en las grandes potencias de la época.



[65] Franco, acompañado de Serrano Súñer, en la vista al Duce de Italia en la Villa Regina Margherita, en la Riviera Italiana. Foto: Autor desconocido. Vértice nº 41, febrero de 1941.

Así lo muestra *Vértice* en cada uno de los reportajes que dedicada a las relaciones internacionales llevadas a cabo por el Régimen. Estas se basan en transmitir una imagen grandilocuente de sus políticos, los cuales realizan un gran trabajo por el futuro de la nación, así como también exaltan la figura de los principales políticos de las naciones aliadas. El nº 43 de 1941 recoge el momento que el ministro de relaciones internacionales de Argentina llega a Barajas. [66]

“El Ministro de Relaciones Exteriores de la Argentina, Dr. Ruíz Guiñazú, a su llegada al aeródromo de Barajas, donde fue recibido por el Subsecretario de Asuntos Exteriores, el Embajador argentino y otras distinguidas personalidades. Durante su estancia en Madrid, el ilustre político argentino fue recibido por S. E. el Generalísimo y por el Ministro de Asuntos Exteriores, señor Serrano Súñer, quién ofreció una comida oficial al ilustre huésped”.



[66] Ruíz Guiñazú en su llegada a Barajas. Foto: Cifra. *Vértice*, nº 43, marzo de 1941.

4.3 El retrato

En la década de los cuarenta, se puso gran interés por parte de las autoridades del nuevo régimen en la gran labor de ocultación y poetización de la realidad que se mostraba a través de la fotografía artística para, de este modo, defender los valores políticos, morales y religiosos del gran Movimiento Nacional.

A partir de la Ley de 1938 de Serrano Súñer, la censura en el campo de la fotografía estaba a cargo de la Sección de Fotografía de la Dirección General de Prensa y Propaganda. Esta exigía continuar por el camino de la ortodoxia nacionalcatólica, haciendo especial hincapié en la moralidad. Así pues, la censura se centró en anular cualquier tímido exceso en este sentido, así como prohibir cualquier publicación que atentase contra los valores del régimen.

Así lo recoge López Mondéjar en palabras de Alonso Tejada:

“La severidad de los censores en materia de reproducciones artísticas o de simples fotografías femeninas en libros, revistas y diarios fue atroz. La tijera llegaba hasta los libros de textos y especializados. El desnudo desapareció de la historia del arte, salvo en ediciones de lujo, cuyo elevado precio las ponía fuera del alcance de la gran masa”¹¹³.

En este contexto, no sería fácil para los fotógrafos en el panorama cultural de postguerra acercarse a la fotografía moderna, es por ello por lo que la fotografía profesional se dedicó casi en exclusivo al género del retrato. Fundamentalmente porque el régimen erradicó la innovación artística, y porque era el género más demandado por el común de la población. Tanto fue así que, a finales de la década de los cuarenta, el 90% de los fotógrafos se dedicaban solo al retrato¹¹⁴.

Durante el primer franquismo, fueron abundantes los retratos sobre temas banales como los objetos cotidianos. En *Vértice* son comunes las fotografías dedicadas al mobiliario del hogar, como la silla, resaltando su importancia puesto que “[...] parece hablarnos de un breve descanso en el trabajo del hogar”¹¹⁵. También se hicieron comunes los retratos en las altas esferas del franquismo, sobre todo de Francisco Franco y de José Antonio Primo de Rivera, una forma de representar su poder en una imagen que quedaría para la posteridad. De este modo, el rostro del General se reproduce en fotografías,

¹¹³ LÓPEZ MONDÉJAR, P., *op. cit.* Pág. 19.

¹¹⁴ MARTÍNEZ RIVAS, A., *op. cit.* pág. 7.

¹¹⁵ MARTINEL CÉSAR. (1940). *Viejos muebles catalanes*. *Vértice*, nº 35.

carteles, sellos de correos, libros, prensa, pintura y escultura, así como el de los altos mandos del Régimen, para los que la revista dedica infinidad de fotografías que llenan sus páginas.



[67] Retrato del General Franco. Foto: autor desconocido. *Vértice*, nº 21, marzo de 1939.



[68] Retrato del caudillo. Foto: autor desconocido. *Vértice*, nº 4, julio de 1937.

Gracias al auge en la demanda de los retratos, proliferaron los estudios fotográficos, dónde primaba más el beneplácito del cliente que la realización de buenos trabajos. De este modo, los fotógrafos se ampararon en la estética de décadas anteriores, utilizando técnicas como la degradación de foco y atrezzo propios de la década de los treinta¹¹⁶.

Con relación a los retratos del caudillo [69], entre las características principales de su iconografía se encuentran las representaciones de a pie, las militares y las que aparece Franco a lomos de su caballo, aunque estas últimas no fueron tan abundantes en las representaciones gráficas. De este modo lo muestra la revista en los reportajes dedicados a exaltar su figura.

¹¹⁶ MARTÍNEZ RIVAS, A., *op. cit.* pág. 7.



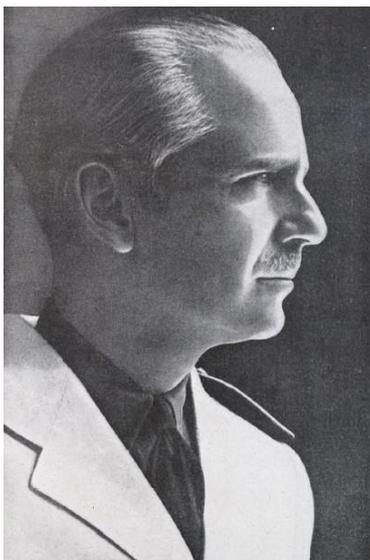
[69] Retrato del General Francisco Franco. Foto: Jalón Ángel, 1944. Archivo Fotográfico Jalón Ángel.



[70] Retrato ecuestre de Franco. Foto: autor desconocido. *Vértice*, nº 1, abril de 1937.

Bien es sabido que los intelectuales se sirven de la metáfora para enaltecer ciertos acontecimientos o personajes, y el Caudillo no sería menos. Puesto que la naturaleza no fue generosa con él, los artistas se encargaron de transformarlo convirtiéndolo en ídolo de hombres, en la personificación del propio Estado plasmando en su figura lo más grandiosos valores. De este modo aparece representado en los numerosos retratos que le dedica la revista, por lo general, se le representa a caballo [70], engrandecido, emulando a las grandes figuras del Renacimiento, así como también son comunes las representaciones en busto mitificando en todas ellas su figura.

También son abundantes en *Vértice* los retratos dedicados a personalidades importantes para el Régimen como Serrano Súñer, [71] el general Mola [72] o José Antonio Primo de Rivera, [73] así como a los generales de países aliados como Italia y Alemania [74], muchas de ellas acompañadas de breves textos donde se resalta la figura del retratado. En cuanto a estas últimas, es frecuente utilizar recursos técnicos para engrandecer la figura dando como resultado una fotografía heroica con un aura de grandilocuencia. Cabe destacar también los retratos, si bien escasos, que la revista dedica a las mujeres de Falange, concretamente a los altos mandos de la Sección Femenina [75] y [76].



[71] Retrato de Serrano Súñer.,
Foto: Orbis. Vértice, nº 35, agosto
de 1940.



[72] Retrato del General Mola. Foto:
Jalón Ángel. Vértice, nº 3, junio de
1937.



[73] Retrato de José Antonio Primo de
Rivera. Foto: autor desconocido. Vértice
nº 12, julio de 1938.



[74] Retrato de Adolf Hitler. Foto: R. D.
V. Vértice, nº 32, mayo de 1940.



[75] Retrato de Pilar Primo de Rivera, Delegada Nacional de la Sección Femenina de Falange. Foto: autor desconocido. Vértice, nº 2, mayo de 1937.



[76] Retrato de Mercedes Sanz Bachiller, Delegada de Asistencia Social. Foto: autor desconocido. Vértice, nº 2, mayo de 1937.

También fueron abundantes los retratos encargados por el Servicio Nacional de Prensa y Propaganda. Especial relevancia tuvo la fotografía de Queipo de Llano al frente de la Unión Radio S.A.¹¹⁷ [77].



[77] Retrato Queipo de Llano en Radio Unión S.A. Foto: El Plural.

Dentro del género del retrato también fue común el fotógrafo ambulante, dada la demanda de ciudadanos que buscaban en la fotografía el deseo de representar a su unidad

¹¹⁷ RAMÍREZ BENITO, P., *op. cit.* pág. 260.

familiar o, al menos, lo que quedaba de ella. Ya que muchas familias se vieron reducidas debido a las enfermedades, el exilio, la cárcel o la muerte.

Ahora bien, este deseo de representar la familia junto con la dificultad que, a veces, se encontraban para realizarlo tuvo como resultado lo que Alonso Riveiro denomina anacronismo estético. Esto es, la supervivencia de imágenes fuertemente estereotipadas, así como la consideración de la fotografía como un ritual¹¹⁸.

De este modo, la fotografía familiar en España se desmarca de las tendencias que se están desarrollando en Europa, creando una iconografía propia caracterizada por unos anacronismos que interfieren tanto en el contenido como en la estética de las fotografías. Así, en Europa se estaban desarrollando modelos estéticos más libres, aumentando el número de fotografías en diferentes emplazamientos y de forma mucho más natural, así como también se estaba dejando atrás la solemnidad con la que se representaba a las familias en ese tipo de imágenes.



[78] Retrato niña con caballito. Foto: autor desconocido. *Vértice*, nº 72, marzo de 1944.

Sin embargo, las fotografías que se venían haciendo en España durante esta época distaban mucho de esas corrientes europeas. En *Vértice* se trata a la familia con una gran solemnidad, resaltando la gran importancia que tienen los niños en el núcleo familiar, así como el gran honor del matrimonio católico.

De este modo, el nº 72 de 1944 dedica un artículo a la figura de los niños dentro de la familia, con una serie de fotografías que bien podrían pertenecer al siglo anterior, con unas fotografías de estudio poco naturales y profundamente impostadas.

¹¹⁸ ALONSO RIVEIRO, M. (2015). *La invención de la familia: Supervivencia, anacronismo, y ficción en la fotografía familiar del primer franquismo*, Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte, nº 3, pág. 166.

“[...] En el hogar, el hijo es ya una esperanza, un augurio de su marcha de mañana por la vida dura. Ilusión y, a la vez, renunciación total para sus padres de muchas ilusiones; pero, ¿de qué manera compensan ellos estas ilusiones fallidas! Con sólo echar un poco la vista atrás, todo eso tan grande que se llama hogar está presentado, en pintura excelsa, en una casa humilde que hubo en Nazaret. ¿Y queremos mejor ejemplo?”¹¹⁹.



[79] Niña, retrato de estudio. Foto: autor desconocido. Vértice, nº 72, marzo de 1944.

¹¹⁹ DE CELIS, J. L. (1944). *Los hijos sonrisa del mundo*. Vértice, nº 72.

Sin embargo, la situación en España en los años cuarenta trajo consigo la vuelta de modelos tradicionales, como por ejemplo, la vuelta a los estudios para realizar retratos, lo que conllevaba la vuelta a unas técnicas y a una estética característica del siglo XIX. Las cuales se pueden apreciar en la actitud ceremonial y litúrgica de los fotografiados.

En esta época las técnicas fotográficas ya habrían conseguido avances notables, sin embargo, las representaciones se mantenían bajo la estereotipación. Como consecuencia de ello, las fotografías se caracterizaban por el hieratismo, por el protagonismo de atributos que hacían referencia a la clase social o profesión del retratado, así como por la postura tres cuartos¹²⁰ [80].

Así pues, en la década de los cuarenta, en la fotografía de estudio aun pervivían formas propiamente decimonónicas, como los decorados que no hacían otra cosa que poner de manifiesto lo artificioso del retrato.

Por otro lado, la fotografía en las representaciones gráficas de la prensa de los años cuarenta estuvo ligada al férreo sistema de censura que se implantó en aquella época, el cual fue especialmente contundente en la prensa. Por ello, las publicaciones se vieron encorsetadas por la Ley de Prensa de 1938, dónde era el estado quien establecía la extensión de las publicaciones y el nombramiento de los cargos directivos.

Dentro de este sistema de censura, tanto los periodistas como los reporteros gráficos sufrieron las depuraciones que se venían realizando desde 1939 por parte de la Comisión Depuradora de la Cultura y Enseñanza, cuyo presidente era José María Pemán. Debido a esta situación, un gran número de reporteros gráficos tuvo que exiliarse buscando refugio en otros países mientras que en España, como bien indica Martínez



[80] Retrato de Rolindes, de la familia Alonso. Foto: Estudio Pacheco. Vigo. 1940.

¹²⁰ ALONSO RIVEIRO, M., *op. cit.* pág. 172.

Rivas, “[...] se fue creando una aristocracia del oficio basada no en los méritos profesionales, sino en la intensidad y pureza de adhesión al Movimiento Nacional”¹²¹.

Así pues, en la década de los cuarenta, mientras Europa estaba abriendo sus miras hacia nuevos caminos de modernidad en la práctica fotográfica, la fotografía española se encontraba dentro de los límites del academicismo y se regía por un pictorialismo decimonónico. Esta situación vino propiciada por la fuerte censura que se implantó en el campo de la cultura por parte del régimen dictatorial, el cual controlaba todos los contenidos de las revistas, así como también todas las representaciones gráficas. Con ello pretendía crear un relato que mantuviese el statu quo del nuevo estado español. Mediante las fotografías que se publicaron en la prensa afín al régimen, concretamente en *Vértice*, se pone de manifiesto el fuerte aparato propagandístico que se desplegó para exaltar la gran labor llevada a cabo por el general franco para la reconstrucción de la nación tras la devastación que trajo la guerra por culpa de las hordas marxistas.

4.4 El tratamiento de las ruinas

El franquismo desarrolló una pasión por las ruinas desplegada dentro de su aparato propagandístico. En este sentido, las ruinas significaron una prueba del peligro que suponía el bando republicano para la vida de sus monumentos, en especial de iglesias y abadías. Dentro de la propaganda franquista, la ruina alcanzó un lugar sagrado, era tratada como una metáfora de la destrucción de los monumentos más emblemáticos y, a través de las fotografías, cumplieron su objetivo de infundir miedo a la sociedad durante la guerra.



[81] Interior de la torre de la iglesia del Salvador, Granada. Foto: autor desconocido. *Vértice*, nº 3, junio de 1937.

¹²¹ MARTÍNEZ RIVAS, A., *op. cit.* pág. 9.

Una vez que el bando alcanzó el poder, no dejaron de engrandecer las ruinas de un modo romántico. Para ellos, la destrucción de edificios supondría un amplio programa de reconstrucción idéntica que honraba la capacidad de resurgimiento del régimen, como el caso del Alcázar de Toledo. De este modo, los edificios fueron reconstruidos en un sentido mucho más monumental y servirían para construir una realidad adulterada del pasado del país¹²².

Las ruinas simbolizan el punto de partida en la creación de un nuevo mundo, de una nueva era. Así como también, la ruptura con todo lo anterior que el régimen deseaba establecer. Sin embargo, también simbolizaban todo lo contrario, la continuidad con el pasado más inmediato, valiéndose para ello de monumentos significativos como el ya mencionado Alcázar de Toledo. El cual sería considerado como un emblema en la resistencia contra la invasión de la nación.

Desde el primer número de *Vértice* las ruinas son tratadas con un carácter simbólico, haciendo referencia a los hechos heroicos que tuvieron lugar durante los tres años que duró la guerra civil.

Fue la ciudad de Toledo la protagonista y la que más interés suscitó en las fotografías sobre los monumentos destruidos. La mayoría de imágenes y textos que versaban sobre este tema hacían referencia a la grandeza y exaltación de la ciudad toledana, así como también a sus monumentos.

El hecho de que la revista viese la luz al comienzo de la guerra supuso que en sus páginas se cubrieran buena parte de los acontecimientos bélicos, por ello se publicaron varias fotografías del estado en el que quedaban muchos de los monumentos de la ciudad. Con mayor atención se trató el Alcázar puesto que, una vez finalizada la guerra, sería considerado como el símbolo de la resistencia por antonomasia.

¹²² MICHONNEAU, S., <<Ruinas de guerra e imaginario nacional bajo el franquismo>> en NÚÑEZ SEIXAS, X. M., MICHONNEAU, S., *Imaginarios de España durante el franquismo*, Barcelona, Casa de Velázquez, 2014, pág. 30.

En los artículos dedicados a este tema, se evidenciaba un trato hacia la ruina grandilocuente, propio del romanticismo del siglo XIX, dónde ensalzaban los restos de monumentos o iglesias, ya que consideraban que eran lugares para recordar tiempos pasados y anticipar el futuro que le aguardaba tras su destrucción. Así, en la imagen [82] se recuerda una estética romántica que pone en valor la destrucción de un edificio, tanto es así que la fotografía ocupaba un lugar predominante en la página de la revista.



[82] Ruinas del Alcázar de Toledo. Foto: autor desconocido. Vértice nº 1, abril de 1937.

La imagen iba acompañada de un texto de Agustín de Foxá que hacía referencia a la destrucción de monumentos durante la guerra civil, aludiendo a la heroicidad de la arquitectura destruida.

“Así como es, queremos a España; con la fe intacta aunque ardan todas sus iglesias románicas, con la sangre heroica aunque se derrumben todos sus alcázares. Esta España empobrecida, pero gloriosa, es la nuestra. Y es que preferimos la España sin oro pero rica en espíritu, porque en cada alcoba familiar vaga un pálido fantasma ausente a la España fenicia de la guerra y de la posguerra que vendía mulas y mineral de hierro mientras caían con los ojos parados de espanto todos los rubios muchachos de Europa. Porque hemos conocido el dolor, sabemos ya de la hermosura de la ruina”¹²³.

¹²³ DE FOXÁ, A. (1937). *Arquitectura hermosa de las ruinas*. Vértice, nº 1.

De este modo, fue Foxá quien creó una nueva corriente denominada la “Arquitectura de las ruinas”, realizando una oda a los monumentos destruidos interpretándolos como una resurrección después de una necesaria purificación.

Vértice prestaba atención al estado en el que se encontraban los monumentos debido a los bombardeos del bando republicano [83]. Ante esta destrucción, la postura tomada por la revista fue el optimismo puesto en la guerra como un proceso necesario para el renacer de una nueva nación más fuerte. Unida a la postura contrapuesta, a lamentar la destrucción de numerosos monumentos españoles, acusando a las hordas marxistas de los únicos causantes de la destrucción del patrimonio español.



[83] Ruinas del monasterio de San Pedro de Orlanza en Burgos. Foto: autor desconocido. *Vértice* n° 67, 1943.

Esta teoría de la belleza de las ruinas también formaba parte del aparato propagandístico del régimen franquista. De este modo, la teoría de las ruinas servía de un modo tanto aleccionador como estético para poner de manifiesto la grandeza de las mismas.

En este sentido, la revista centra la atención de algunos números a reportajes sobre el monumento insignia de la resistencia, el Alcázar de Toledo. Este fue utilizado por parte del aparato propagandístico como escenario de las visitas del Caudillo a la ciudad, así como también de otros actos e incluso para rodajes de películas.

Tal es así que en el número 65 del año 1943 se recoge la visita de Franco a la ciudad por el homenaje a la XIV promoción de infantería. El artículo muestra una

fotografía del Caudillo con las ruinas del Alcázar de fondo [84], dónde se acentúa la monumentalidad del edificio gracias al encuadre de la misma, dando como resultado una imagen llena de simbología.

De este modo, las ruinas del Alcázar sirvieron de escenario para multitud de actos conmemorativos franquistas convirtiéndose así en un hito propagandístico. Es por ello, por lo que se mantuvo hasta los años 60 en estado ruinoso, para contribuir con esta imagen de la destrucción al recuerdo de los hechos acontecidos.

Dejando a un lado la ciudad toledana, *Vértice* también dedicó numerosos números a las ruinas de muchos lugares de España con el objetivo de difundir entre la población una imagen de miedo y barbarie hacia el bando republicano. Muchas son las fotografías que incorpora la revista para apoyar esta idea, formando parte, todas ellas, del aparato propagandístico llevado a cabo por el Régimen.



[84] Franco en las ruinas del Alcázar de Toledo en el homenaje a la XIV promoción de infantería. Foto: autor desconocido. *Vértice* n°65, 1943.



[85] Torre de la Catedral de Sigüenza. Foto: autor desconocido. *Vértice*, n° 4, julio de 1937.

4.5 El patrimonio y el paisaje en la Nueva Nación

El régimen puso especial interés en mostrar la grandiosidad de España y de su historia pasada, concretamente de los siglos XVI y XVII, a través de los monumentos y fortalezas. Las imágenes de estos, difundidos en los medios de comunicación por parte del aparato propagandístico, eran mostradas desde una perspectiva que manifestara el resurgimiento de la nación gracias a la labor del gobierno franquista. Al mismo tiempo, los monumentos también eran utilizados como escenario de conmemoraciones y actos políticos y militares, creándose una atmósfera de simbología que apuntaba a una única dirección, la demostración del poder del Nuevo Estado Español.



[86] Fortaleza de Simancas. Foto: autor desconocido, *Vértice*, nº 67, 1943.

En este sentido, una vez finalizada la guerra, el único objetivo era reconstruir el país y recuperar su integridad física y, sobre todo, moral. Para ello algunas de las revistas que prestaban servicio al régimen pusieron toda su atención en demostrar este hecho a través de sus

publicaciones.

Tal es el caso de *Vértice* que trataría en exclusiva esta temática, dedicando secciones enteras al alarde de la grandiosidad de castillos y monumentos, así como también de ciudades como Toledo, símbolo de la resistencia. Ciudad también elegida para los actos conmemorativos que tenían lugar por parte del régimen para desplegar todo su aparato propagandístico y su demostración de poder.

Tal es así, que en el número 80 publicado en 1945 la revista realiza un reportaje sobre la “Fundación Duque de Lerma en el Hospital de Tavera” [87]. En él se mostraban una gran cantidad de fotografías sobre el edificio, aludiendo a la grandiosidad del mismo como paradigma del Nuevo Estado Español.



[87] Hospital de Tavera, Toledo. Foto: autor desconocido. Vértice nº80, 1945.

Otro de los temas favoritos dentro de la estética conformada por la propaganda franquista fue el homenaje a Castilla. Se hacía siempre referencia a un pasado grandioso y heroico cuyo protagonista siempre fue Castilla. Todo un despliegue de alabanzas para poner de manifiesto el sentimiento castizo y patriótico que tenía el régimen por su nación. De este modo, *Vértice* dedicó, en el número 67 de 1943 [88], una sección entera al milenario de Castilla, con un sinfín de fotografías de sus castillos y monumentos que llenaban páginas enteras.



[88] Alcázar de Segovia. Foto: autor desconocido. Vértice nº67, 1943.

También en el número 28 de 1940 [89] se dedicó una sección entera en homenaje a los Castillo de España. El artículo incluía un texto dónde expresaba el gran valor de los castillos como testigos del pasado y se hacía un recorrido por los más paradigmáticos.

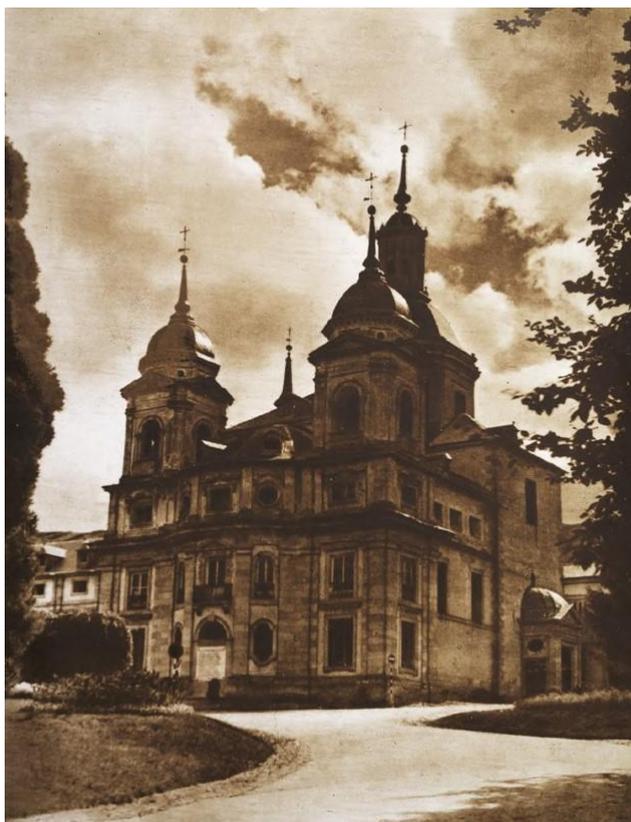


[89] Castillo de Manzanares el Real. Foto: autor desconocido. Vértice, nº28, 1940.



[90] Castillo de Coca, Segovia. Foto: autor desconocido. Vértice, nº 28, 1940.

También fueron numerosos los artículos dedicados al patrimonio arquitectónico que se extendía por todo el territorio español, todos ellos plagados de imágenes que daban cuenta de la grandiosidad de los monumentos que componían el país. Con ello se pretendía crear una imagen identitaria del país basada en la grandeza de una nación que ha resurgido gracias a la gran labor llevada a cabo por su Caudillo.



[91] La Granja de San Ildefonso. Foto: Joaquín Martínez de Velasco. Vértice nº72, marzo de 1944.



[92] Torre de la Catedral Del Salvador de Zaragoza. Foto: Autor desconocido. Vértice nº 63, 1943.



[93] Pórtico de la Gloria, Catedral de Santiago de Compostela. Foto: Autor desconocido. Vértice nº69, noviembre de 1943.



[94] Catedral de Jaén. Foto: Pez. Vértice, nº 36, septiembre de 1940.

Cabe destacar la importancia que tiene el paisaje, el cual constituye otro elemento de gran calado dentro de la imagen preciosista que se pretende mostrar de la nación. En este sentido, son muy recurrentes las descripciones idealizadas de los variados y pintorescos paisajes de España.

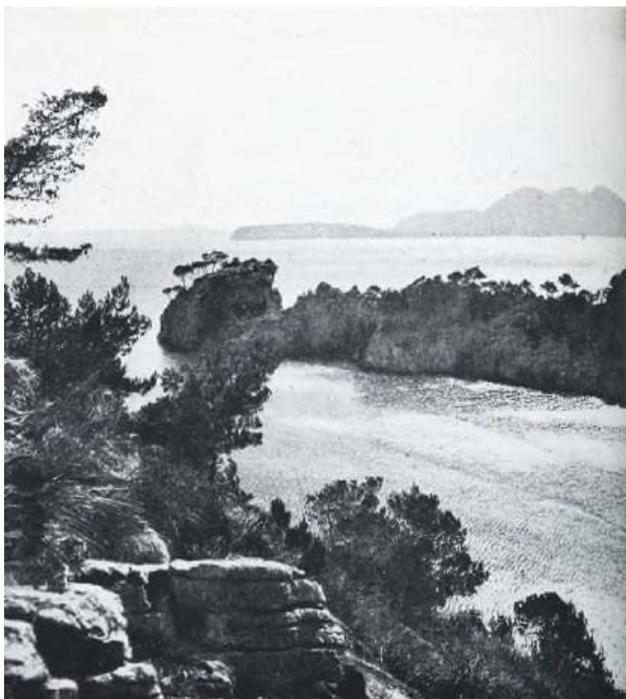
A lo largo de la historia el paisaje ha adquirido un significado histórico y nacional de gran calado, en él se expresan simbólicamente las características del pasado y de la identidad de los pueblos. A través del estudio del paisaje, se ha percibido una voluntad de promover el patriotismo, de fomentar la conciencia de identidad nacional, puesto que con el



[95] Paisaje. Foto: Autor desconocido. Vértice nº67, 1943.

acercamiento a este se posibilita la oportunidad de cultivar un patriotismo que se apoya en un mejor conocimiento de las características de un país¹²⁴.

En consecuencia, se ha mostrado un gran interés por parte de políticos e



[96] Cala D'ors. Foto: Autor desconocido. Vértice nº66, 1943.

intelectuales de tendencia nacionalista hacia el paisaje. En él han buscado rasgos y cualidades que les han servido para justificar y legitimar sus proyectos políticos. De esta manera, el paisaje puede verse como una expresión de las ideas que esas iniciativas políticas promueven. Así pues, ese modo de ver el paisaje da como resultado que pueda llegar a convertirse en un símbolo nacional.

125

¹²⁴ ORTEGA CANTERO, N. (2009). *Paisaje e identidad: la visión de Castilla como paisaje nacional (1876-1936)*. Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles, nº 51.

¹²⁵ ORTEGA CANTERO, N. *op. cit.* pág. 28.

Como muestra de ello, se encuentra el artículo que Eugenio Montes dedica a los cinco ríos más significativos de España, en el nº 28 de 1940.

“Haces bien, Dionisio, en preguntarle a los ríos el secreto de la vida y de la patria, y si yo fuese como tú. Poeta—‘solo aprendiz de rui señor fui, en tiempos’,—, bajo los arcos de mi voz pasaran Miño, Duero, Tago y Tago, confidentes. Cantaría su heroica cuna en piedra fría; sus desnudos pies de pilluelo, sangre en la verde esperanza de las huertas; su ronda alegre a mozas y colinas; sus furtivos robos de ramos y de sombras; su silencio, si los enamorados abedules les piden que se callen y no lo cuenten, y su risa en la barba cuando las lavanderas espuman chismes sobre la alcaldesa guapa; su danza en el molino con la luna; su ayuda de labrador, llevándole en acequia ‘ y Canal fresco consuelo; su glosa, su rumor, su romería; su mirada a los pueblos’ de altas torres, y ese modo católico que tienen de humillar su indomable furia ibérica bajo los puentes de la Roma antigua”¹²⁶.



[97] Paisaje. Foto: autor anónimo. Vértice, nº 28, enero de 1940.

¹²⁶ MONTES E. (1940). *Romances de frontera. Balada de los cinco ríos*. Vértice, nº 28, enero de 1940.



[98] Paisaje.
Foto: autor
anónimo.
Vértice, nº 28,
enero de 1940.

No todo fueron castillos, fortalezas y paisajes, *Vértice* también tuvo gran interés por mostrar el rico patrimonio que poseía España, de ese modo continuaba en la línea del discurso que el Régimen implantó en cuanto a la grandeza patrimonial del país. En un país sumido en la más profunda de las ruinas, el gobierno de Franco se volcó en llevar a cabo una política que servía para mostrar una imagen de recuperación fuera de nuestras fronteras y, a su vez, como modo de evasión dentro de las mismas. En este fan, y siguiendo en la línea de su discurso, el Régimen siempre puso especial atención en poner en valor la obra de los pintores del siglo de oro español, con ello volvía las miras a un pasado glorioso que devolviera los valores que hagan grande de nuevo a la nación española.

En este sentido, *Vértice* se hizo eco de nuevo de ese propósito dedicando numerosos artículos a alabar las obras de los grandes pintores españoles, así como también hacia alarde de que algunas de pinturas españolas más importantes se encontraran expuestas en museos de todo el mundo. Así lo muestra el artículo del nº 73 de 1944 dedicado a las obras de artistas españoles en el Museo de Bellas Artes de Budapest.

“Las bellas artes españolas fueron igualmente estimadas en Hungría. Los duques de Eszterházy adquirieron numerosas obras del arte ibérico en una época en que los aficionados al arte

del resto de Europa ni siquiera se habían dado cuenta de la importancia mundial del arte español”¹²⁷.



[99] La aguadora, Goya. Foto: Autor anónimo. Vértice, nº73, marzo de 1944.



[100] Santa Magdalena, El Greco. Foto: Autor anónimo. Vértice nº73, marzo de 1944.



[101] EL martirio de San Andrés, Rivera. Foto: Autor anónimo. Vértice nº73, marzo de 1944.



[102] En la Mesa, Diego de Velázquez. Foto: Autor anónimo. Vértice nº73, marzo de 1944.

También fueron muchos los reportajes que cubrían a personalidades importantes del Régimen en la visita de exposiciones [103], haciendo alarde de gran tesoro artístico

¹²⁷ Vértice, nº 73, abril de 1944.

que poseía el país. Así como también fueron asiduos los números que dedicaban artículos íntegros a artistas nacionales.



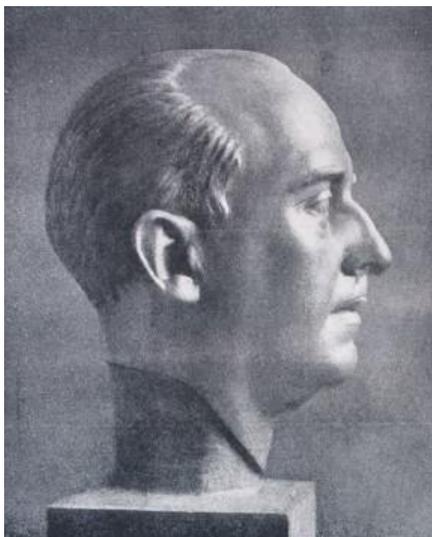
[103] José Ibañez Martín, Ministro de Educación Nacional en la inauguración de la exposición del pintor Benito, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Foto: autor desconocido. Vértice, nº 73, marzo de 1944.



[104] Visita del Caudillo y su esposa a la exposición de lienzos antiguos en el Monasterio de las Huelgas. Foto: Autor desconocido. Vértice nº67, 1943.

Cabe destacar el nº 73 de 1944, el cual muestra un reportaje al escultor, afín al Régimen, Emilio Aladren. La importancia reside en los bustos que ha realizado en honor a personalidades tan importantes como el Caudillo, José Antonio Primo de Rivera o Pilar

Primo de Rivera. Así, Joaquín Domínguez dedica un texto en memoria de este escultor alabando su gran trabajo.



[105] Busto del Caudillo, Emilio Aladrén.
Foto: autor desconocido. *Vértice*, nº73,
abril de 1944.



[106] Emilio Aladrén modelando el busto
de Pilar Primo de Rivera. Foto: autor
desconocido. *Vértice*, nº 73, abril de 1944.

Tal fue la importancia que desde el Régimen se le dio al rico patrimonio artístico que tenía España que *Vértice* incluyó una nueva sección titulada *Exposiciones* dónde se recogían las numerosas exposiciones que se inauguraban, generalmente, en la capital Madrileña.

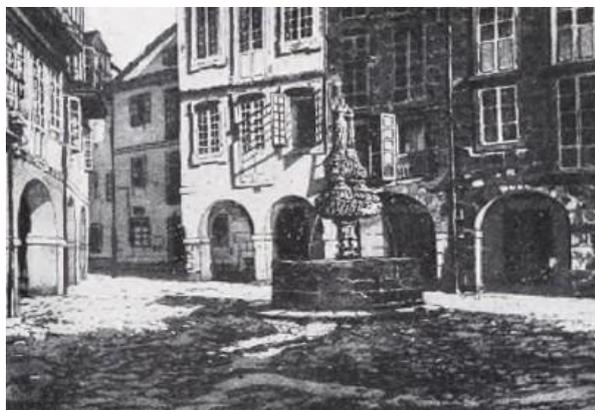
Como ejemplo característico, el nº 43 de 1941 dedica entre sus páginas un artículo a las diferentes exposiciones inauguradas durante la primavera en Madrid. De ese modo, se pone en valor la obra de variados artistas españoles.

“El comienzo de la primavera ha traído consigo un mayor movimiento artístico reflejado en la gran cantidad de Exposiciones que han tenido lugar durante el mes de abril en nuestra capital. Un gran pintor catalán, Vila-Puig, exhibió en los Salones del Círculo de Bellas Artes paisajes de una gran belleza, demostrando su singular maestría y dominio de la técnica en obras como “Rincón del Maresma”. En el Salón Cano se ha celebrado una obra póstuma de las obras del insigne pintor Carlos Lezcano.

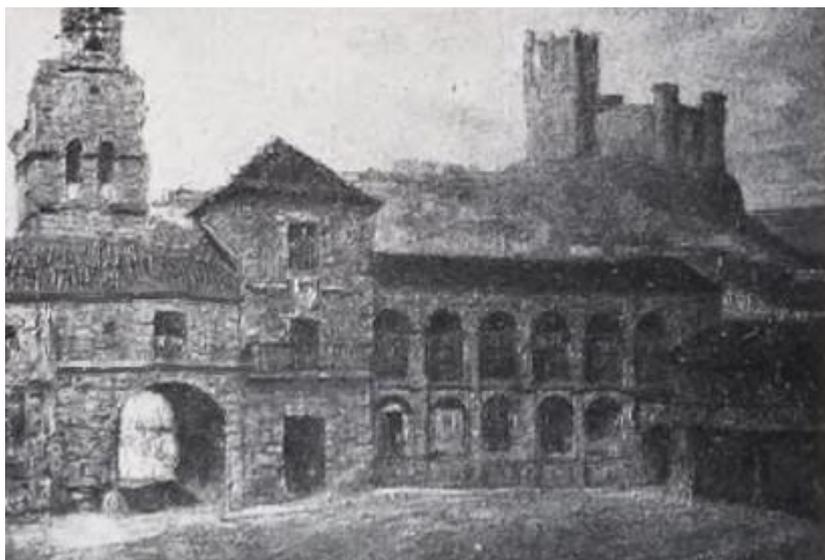
También se celebró la magnífica exposición del aguafuertista gallego Castro-Gil¹²⁸.



[107] Vila-Puig. Foto: autor desconocido.
Vértice, nº 43, abril de 1941.



[108] Castro Gil. Foto: autor desconocido,
Vértice, nº 43, abril de 1941.



[109] Carlos Lezcano. Foto: autor
desconocido. Vértice, nº 43, abril de 1941.

¹²⁸ Vértice, nº43, abril de 1941.

4.6 La demostración de poder

Por otro lado, con el objetivo de reconstruir la integridad moral de la nación, el régimen ideó una serie de actos conmemorativos y de demostración de poder para exaltar la gran labor que se estaba realizando por el Nuevo Estado Español. Así pues, todas estas manifestaciones patrióticas, militares y conmemorativas fueron muy significativas durante los primeros años de posguerra con el objetivo de exaltar el entusiasmo político de las masas y mostrar la gran labor que realiza el régimen, así como la grandilocuencia de España y su pasado heroico. Para la celebración de estos actos también se valían del arte, concretamente de la arquitectura, utilizado para potenciar la tradición nacional y como instrumento político con un sentido propagandístico que debía servir a la nueva nación, la cual se constituía como arquetipo del heroico pasado español¹²⁹.

Así pues, este gusto por las celebraciones conmemorativas, las ceremonias y los actos de masas durante la guerra civil y los primeros años de autarquía son recogidas también por *Vértice* que ya en sus primeros números lo dejaba latente.

“[...] Surge esta estética de modelar efectos con grandes masas de hombres, unidos, enmarcados, sometidos a disciplinas fuertes de buen grado, ilusionados por un ideal de grandeza, apretados contra el peligro, conscientes y solemnes de la expresión plástica de su formación indestructible como cartel contra las falsas teorías demoledoras de pueblos débiles y desunidos. [...] se crea un arte, una estética de las muchedumbres que se cuida y se regula como síntesis de toda propaganda”¹³⁰.

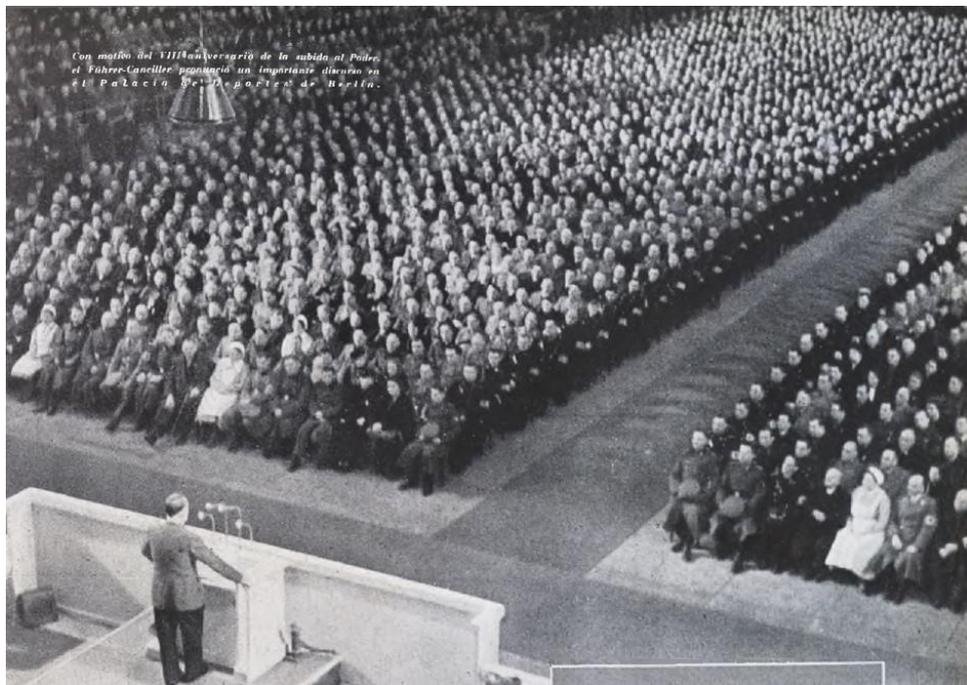
De este modo, los actos públicos buscaban propiciar la participación de la muchedumbre y favorecer la voluntad colectiva frente a la individual, con el propósito de conseguir una nación fuerte y unida. Estas ceremonias tienen su origen en el pasado

¹²⁹ VÁZQUEZ ASTORGA, M. (2004). *Celebraciones de masas con significado político: los ceremoniales proyectados desde el departamento de plástica en los años de la guerra civil española*, Artigrama: revista del departamento de Historia del arte de la Universidad de Zaragoza, núm. 19, pág. 198.

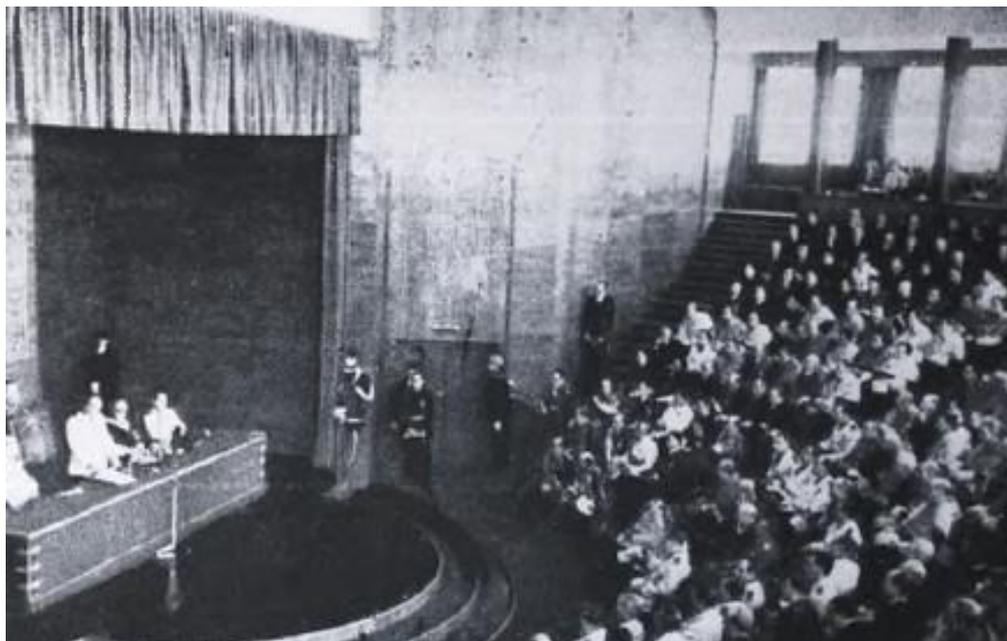
¹³⁰ *Vértice*, Revista Nacional de Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S., nº 3, junio de 1937 en <<estética de las muchedumbres>>, pág. 33.

histórico del país ya que tienen como objetivo definir una nueva estética recurriendo a elementos del pasado imperial. Así como también se encuentran en sintonía con los valores propugnados por el Estado y con su aparato propagandístico.

Toda esta estética de los actos de masas sigue el patrón de lo establecido anteriormente por Alemania e Italia [110], por las cuales se derrochaba una admiración excesiva y así se ponía de manifiesto también en *Vértice*. A este respecto, fueron los actos de masas de la Alemania nazi y la Italia fascista los que más influyeron en el aparato de propaganda que se creó en el Nuevo Estado Español por parte de la Delegación de Prensa y Propaganda [111].

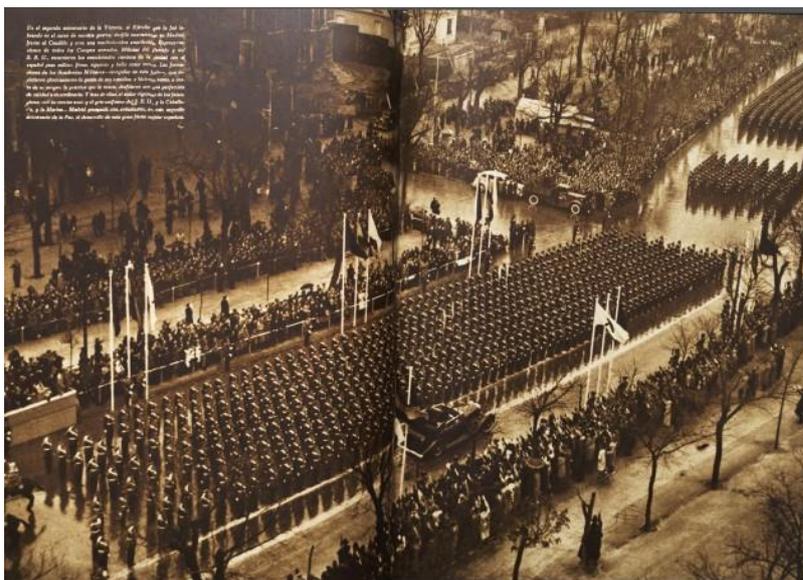


[110] Discurso del VIII aniversario de la subida al poder del Führer.
Foto: autor desconocido. *Vértice* n°41, febrero de 1941.



[111] Discurso del General Franco en la inauguración de la ciudad universitaria. Foto: autor desconocido. Vértice nº68, 1943.

Los actos de masas llevados a cabo por el régimen se convirtieron en citas usuales y repartidas estratégicamente, las cuales venían a reafirmar los valores del nuevo sistema. En todas ellas se buscaba exaltar la figura del General Franco y el importante papel que desempeñó en la victoria de la guerra, para ello se creaba todo un aparato iconográfico que convertía cada acto en un gran escenario teatral. Entre estas celebraciones se encontraban las que conmemoraban aniversarios, como el Alzamiento Nacional, o los desfiles militares.



[112] Segundo Aniversario de la Victoria. Foto: autor desconocido, Vértice, nº 43, abril de 1941.

Estos desfiles militares consistían en una celebración con un fuerte carácter patriótico, dónde las fuerzas militares desfilaban por la avenida del Generalísimo, ahora Paseo de la Castellana¹³¹, bajo la atenta mirada del Caudillo [113]. Para ello, el Departamento de Plástica llevaba a cabo con una gran labor para la organización del evento, el cual comprendían un gran programa festivo que albergaba a todas las personalidades diplomáticas del país. Con todo ello se hacía alarde del poder del régimen y de la reconstrucción de una nueva nación más unida y fuerte que nunca.



[113] Franco en el desfile militar del primer aniversario de la Victoria. Foto: autor desconocido. Vértice nº 29, febrero de 1940.

Así *Vértice* en sus páginas, mostrando las numerosas fotografías que cubrían este tipo de eventos. En este sentido, el desfile militar que se llevó a cabo para la celebración de la victoria que puso a Franco en el poder [114], fue objeto de un importante reportaje en las páginas de la revista.



[114] Desfile militar en el aniversario de la Victoria. Foto: autor desconocido. Vértice nº 29, febrero de 1940.

¹³¹ VÁZQUEZ ASTORGA, M., *op. cit.* pág. 209.



[115] La comitiva de Falange en el homenaje a Primo de Rivera. Foto: autor desconocido. *Vértice* nº 44, 1944.

Entre los actos conmemorativos llevados a cabo por el régimen también se encontraban el recibimiento a personalidades importantes o los homenajes póstumos a personajes importantes como José Antonio Primo de Rivera. Para este último, en número 44 de 1944 [115] se recogió el acto conmemorativo por parte de Falange que se hizo en homenaje a Primo de Rivera en la localidad de Mota del Cuervo, dónde este había dado un mitin en 1935¹³². En la fotografía puede observarse a toda la comitiva encabezada por Serrano Súñer dónde

cobra gran protagonismo el símbolo por antonomasia de la formación falangista, el yugo y las flechas.

Vértice, dentro de la sección *actualidad nacional*, recogía todas estas ceremonias conmemorativas, las cuales no dejaban de ser actos propagandísticos dónde se ponían de manifiesto su demostración de poder. Para ello se valía de imágenes fotográficas que ocupaban la mayor parte de la página, lo que supone un hecho significativo ya que pone de manifiesto la importancia de la fotografía como elemento visual que, usado como arma propagandística, se convierte en un potente transmisor del mensaje.

4.7 La mujer en *Vértice*

Como ya es sabido, con la victoria del bando sublevado se inició una época dominada por un régimen totalitario que bebía de las fuentes del fascismo en lo que a su estética y a su ideario se refiere. Su objetivo último era llevar a cabo un control absoluto de la sociedad en todos sus ámbitos, así como de los medios de comunicación a través de

¹³² ALCÁZAR GARCÍA, S., *op. cit.* pág. 99.

los cuales se pretendía crear una imagen de la nación que a todas luces distaba mucho de la realidad que se vivió durante los crudos años cuarenta.

El Régimen franquista llevó a cabo una política de género que se basó en convertir a la mujer en el eje que reeducaría a la sociedad¹³³, aunque sin que esta tuviera decisión propia. Junto con la Iglesia, conformaron un tándem perfecto que pretendía mostrar una sociedad paternalista, basada en unos valores tradicionales. De esta manera, la mujer quedó relegada al ámbito doméstico careciendo de cualquier dimensión social o política. Sin embargo, eran consideradas como el eje principal de la renovación de la Nueva Nación, siendo su única función la de la maternidad y el cuidado del hogar y de la familia.

En este contexto, la mayor parte de la prensa escrita presenta la imagen de una mujer que responde al modelo que el Régimen pretende crear una vez instaurado en el poder. El cual se basa en el servicio y la sumisión hacia su esposo, sus hijos y su patria¹³⁴. Así lo muestra un artículo dedicado a la vida en el hogar, en el número 70 de 1943 [116] y [117].

“Que la vida hogareña tiene sus encantos, esto, en primer término no lo dudan ni los solteros. Se vive en los hijos y para ellos; y cuando la vida apremia, los hijos son una dulce prolongación. [...] Los hijos son seguridad y alegría; y cuando el hogar está santificado por el amor, mirarse en los ojos de un hijo es la imagen de la satisfacción y el espejo más perfecto”¹³⁵.

¹³³ Pinilla García, A. (2006). *La mujer en la posguerra franquista a través de la revista Medina (1940-1945)*. Arenal, revista de historia de mujeres, Vol. 13, n°1.

¹³⁴ Pinilla García, A. (2006). *Op. cit.* pág.135.

¹³⁵ Vértice n°70, diciembre de 1943.



[116] y [117] Mujeres con sus hijos. Fotos: autor desconocido. *Vértice* n°70, 1943.

Por ello, la mujer se encontraría en inferioridad con respecto a la figura predominante del hombre. Sin embargo, en una sociedad que se encontraba sumida en la más absoluta de las pobreza y su realidad se encontraba silenciada desde las más altas esferas, la imagen transmitida a través de las fotografías de *Vértice* muestra una mujer espléndida, glamurosa y sofisticada, si bien queda encasillada en temáticas que desde tiempos inmemoriales han sido destinadas a ellas, como son el hogar o la moda.

A este respecto, dentro de las páginas de la revista se introduce una dinámica de relaciones entre el hombre y la mujer que se basan en la sumisión de esta, de tal manera que la mujer se encuentra sometida al entender del hombre en todos los niveles, desde la familia al hogar, pasando por la política, ocupando este los cargos con más responsabilidad. Siguiendo este argumento, se pone de manifiesto esta idea a través de las fotografías que muestra *Vértice* en sus páginas, dónde en los acontecimientos más representativos del Régimen los protagonistas son únicamente hombres [118].

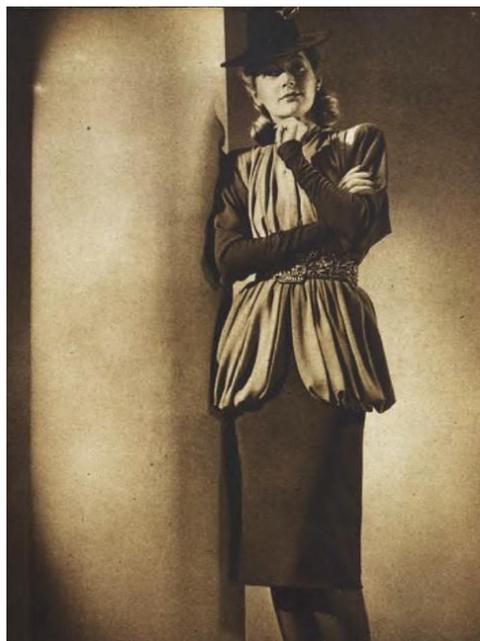


[118] Eduardo Aunós, ministro de Justicia, con los magistrados en el acto de apertura de los tribunales. Foto: autor desconocido. Vértice, nº68, 1943.

Generalmente la mujer española durante la etapa de la autarquía muestra una imagen decorosa y delicada y su dedicación se centra únicamente en el cuidado del hogar. Estos valores de prudencia y recato también se encuentran presentes en la moda, dónde evitar la insinuación se convirtió en una máxima en lo que al comportamiento femenino durante estos años se refiere.

De esta forma lo muestra la revista en su sección fija dedicada a la moda, dónde una vez más se pone de manifiesto el carácter elitista de la misma, dedicada a un público, por lo general, pudiente que podía permitirse los lujos que aparecían en sus páginas.

El modelo de mujer que aparecía en cada una de las fotografías que aparecen en esta sección distaba mucho de la realidad de la mujer de a pie. Se trataba más bien de modelos impostados que pretendían dar a conocer una imagen de normalidad, en cuanto que la única preocupación de la mujer durante esta época fuese únicamente ir a la última moda [119] y [120].



[119] y [120] Modelos presentando lo último en la moda de primavera. Fotos: autor desconocido. *Vértice* n° 30, 1940.

Esta artificialidad en la que se basa la revista a la hora de mostrar las fotografías de la mujer en la moda también aparece en otra vertiente de la misma, la moda deportiva. Las imágenes que se presentan a continuación contrastan bastante con la situación real por la que estaba pasando el país durante esta época, puesto que se encontraba sumergido en una gran crisis social y económica.

En este sentido, parece evidente que fueron pocas las mujeres que durante los años cuarenta se podían permitir, por ejemplo, ir a esquiar. Esta imagen artificiosa de la mujer que muestra *Vértice* en sus páginas no es más que un método evasivo frente a una realidad cotidiana complicada. Así pues, la imagen identitaria que se pretende difundir en cuanto al papel de la mujer también alcanza ámbitos como el deporte, el cual aparece íntimamente unido con la moda y la belleza. Así lo recoge una sección especial de la revista en su número 29 del año 1940 [121] y [122].



[121] y [122] Modelos presentando lo último en moda deportiva de nieve. Fotos: autor desconocido. *Vértice* n° 29, 1940.

De este modo *Vértice* construye un modelo de mujer que dista mucho de la realidad que se vive durante este periodo autárquico. Mientras la mujer común española, por lo general, lleva una vida llena de penurias, la revista presenta una mujer deslumbrante en cada una de las facetas en que la sitúan (cine, moda, decoración, deporte, ocio), vistiendo a la moda y practicando deportes de lujo como el esquí. Se presenta un modelo femenino culto y elegante que dedica la mayor parte de su tiempo a decorar con elegancia y suntuosidad su hogar, así como a elegir un vestuario adecuado para cada época del año, poniendo de manifiesto una realidad artificial que dista mucho de lo vivido durante los crudos años cuarenta.

Por otro lado, en 1934 se crea la Sección Femenina de Falange, para prestar ayuda a los presos de Falange detenidos por mostrar oposición violenta al gobierno de la República. De ese modo, las mujeres llevan a cabo una gran cantidad de trabajos al servicio de la organización hasta convertirse en un pilar fundamental.

Para completar el proceso de anulación de la mujer, la dictadura franquista usó a la Iglesia, puesto que era un vehículo eficaz con una gran influencia en la sociedad de la época, así como a la Sección Femenina de Falange, la cual participó en la formación

ideológica de las mujeres¹³⁶. Mediante sus discursos, se justificaba la superioridad del hombre y, en consecuencia, la sumisión con respecto a la figura masculina. Así se mostró en *Vértice*. La revista da muestra del importante papel que representan estas mujeres de falange para el Régimen. Así, las mujeres que aquí aparecen representan la imagen de una fémina sacrificada y fiel a la obra construida por el Régimen, cuidadora del hogar y perfecta madre y esposa sumisa, un modelo de mujer que cualquier dictadura totalitaria desea [123].



[123] La Sección Femenina en el V Consejo Nacional. Foto: autor desconocido. *Vértice* n° 40, 1940.

El papel de mujer sumisa y servil que representan las mujeres de la Sección Femenina se hace patente en un artículo que le dedica la revista por la celebración del V Consejo Nacional de la Sección Femenina, dónde se pone de manifiesto que esta sección era el último eslabón en la jerarquía del Régimen, quedando controladas por las altas esferas masculinas.

“Las delegadas de la S. F. escuchan en silencio, pensativas, concentradas, y rompen en aplausos, con la sala y la calle y la ciudad y España. Cuando el Ministro acaba su discurso

¹³⁶ RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, D. (2017). *La Sección Femenina de Falange como guía adoctrinadora de la mujer durante el franquismo*. Asparka: investigación feminista, n°30.

se canta el *Cara al Sol* y una seguridad alegre y falangista galopa por la sangre de los espectadores”¹³⁷.

El modelo de mujer que propone la Sección Femenina se basa en extrapolar los valores de servicio, obediencia y sacrificio de épocas anteriores. De ese modo, el discurso de la Sección Femenina durante la década de los cuarenta defiende una imagen de la mujer al servicio de la causa del régimen, defensora de la patria y cuidadora del hogar y la familia [124].



[124] Pilar Primo de Rivera lee el discurso del acto inaugural, presidido por Carmen Polo, Serrano Súñer y el general Muñoz Grande. Foto: autor desconocido. Vértice nº 28, 1940.

La Sección Femenina tampoco está a salvo de las relaciones de sumisión que se establecen en cuanto al hombre, de tal manera que la mujer se encuentra sometida a la voluntad del hombre. Así pues, la participación de la mujer en la política quedaba bastante reducida, la única representación femenina en la vida pública se centraba en los cargos que determinadas mujeres tenían en la Sección Femenina. Sin embargo, estos cargos se encontraban controlados por los altos mandos del Régimen, los cuales estaba destinados a hombres. Por lo tanto, el papel de la mujer en una sección que estaba precisamente creada para ellas también se encontraba subordinada al hombre.

¹³⁷ ESCOHOTADO, R. (1940). V Congreso de la Sección Femenina, Vértice nº40.

CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo se ha analizado el papel que juega la fotografía como vehículo de transmisión propagandística dentro de la prensa gráfica afín al Régimen dictatorial, más concretamente de la revista falangista *Vértice*. Así como también se ha realizado una revisión, sirviendo de contexto, del panorama cultural inmediatamente anterior a la guerra civil, para entender los cambios que se produjeron con el inicio de la guerra y la posterior dictadura en todos los estratos de la sociedad española de la época.

Ahora bien, del mencionado análisis se desprenden diferentes ideas concluyentes que deben ser reseñadas a lo largo de estas líneas. La situación cultural en España posterior al estallido de la guerra civil dista bastante de sus precedentes más inmediatos. De ese modo, una vez instaurado el Régimen dictatorial, la cultura se ve absolutamente diezmada y sesgada respecto a los años anteriores al conflicto bélico.

Así pues, cabe destacar que en el breve periodo de tiempo que existió el gobierno de la República se activó la vida cultural, recibiendo esta un gran impulso por parte del gobierno. Además, durante este tiempo se pretendió tomar distancia con un pasado castizo, intentando llevar a cabo una apertura y una modernización en un país donde había grandes desigualdades e injusticias sociales. Para ello, se crearon algunas iniciativas que alentaban a una regeneración, como fue el caso de las Misiones Pedagógicas o los grupos de teatro como La Barraca, las cuales pretendían situar la cultura española en un lugar destacado. Así, en la España de esa época empezaron a emerger creaciones artísticas tendentes a la modernidad y conectadas con el arte que se estaba desarrollando en Europa, en contraposición con otras, también existentes, más academicistas y ancladas en el pasado.

Una vez que se instaura el Régimen franquista, el arte que se desarrolla durante ese periodo de tiempo supuso un cambio considerable en el devenir de la historia del arte de finales del XIX y principios del XX. De ese modo, se concluye que el eje central en torno al cual gira la gran parte de las manifestaciones artísticas es la propaganda, puesto que se llevó a cabo una conversión deliberada de la cultura y del arte afín a su pensamiento, produciéndose una omisión de los movimientos más renovadores del arte de vanguardia, dando preferencia a los artistas anclados en el academicismo. Si bien es cierto que se siguieron desarrollando aspectos de esos movimientos renovadores de los años veinte y treinta, los cuales fueron reinterpretados acorde con el nuevo pensamiento.

A ese respecto, la nueva situación cultural que plantea el régimen remite a aquel periodo de tiempo dónde el cristianismo mantuvo la supremacía y dónde se originó y se consolidó la tradición imperial española, es decir, el medievo, la reconquista y la cruzada y, por último, los siglos XVI y XVII, los cuales suponen el momento culminante de la expansión del Imperio. A su vez, interpretaban que la cultura resurgiría a través de nacional-catolicismo. En definitiva, llevaron a cabo un discurso identitario que busca en el pasado español para encontrar los valores que salven a la nación, los cuales se encontrarían en el catolicismo y en el tradicionalismo que se expresa a través del folklore y del costumbrismo.

Es en este contexto, donde el Régimen implanta un enorme aparato propagandístico que se consolida con la Ley de Prensa del 22 de Abril de 1938. Con ella, la prensa quedó supeditada por completo al Estado, controlando el trabajo de los periodistas y presentando máxima atención a la información que estos transmiten. A su vez, se pretendía que esta profesión pudiera llegar a ser una institución más del Régimen. Por tanto, fue Falange quien dirigió la prensa y la propaganda del Estado, dado que tenía gran representación en el Ministerio del Interior. De este modo, las revistas culturales como *Vértice* publicadas por FET y las JONS se presentan como vías indispensables para la propaganda directa por parte del Régimen. Se produjo un control absoluto de la información y se mostraba, a través de los artículos, las ilustraciones y las fotografías, una España que convivía en paz, unida por la fe y bajo el mando del Caudillo.

Dentro de esta propaganda institucional, el arte ocupa un papel importante. De esta forma, tanto los contenidos como los aspectos formales del arte con planteamientos ideológico-político aparecían, generalmente, en los medios susceptibles de reproducción masiva, a través de los medios de comunicación de masas como la prensa. Si bien es cierto, que desde los servicios de prensa y propaganda se controlaban todos los contenidos que aparecerían en la prensa.

Así pues, se ha podido constatar cómo *Vértice* se usó de canal para difundir la ideología del Régimen. A través de la multitud de fotografías que aparecen entre sus páginas, puesto que se trata de una revista eminentemente gráfica, se puede observar cómo en los años siguientes al fin de la contienda el Estado impuso los estilos fotográficos imperantes.

Esto se desprende del análisis pormenorizado de la revista, dónde se deja patente que los estilos fotográficos protagonistas en la España de la época fueron el academicismo y el tardopictorialismo. De este modo, la revista *Vértice*, lejos plasmar la realidad de la sociedad entre sus páginas, se dedicó a canalizar el ideario estético e ideológico que implantó el Régimen, basándose en plasmar el folklorismo, el pintoresquismo, la actividad política, la exaltación de la tradición, de la raza y de un pasado heroico imperial. Así pues, las manifestaciones gráficas en la revista *Vértice* caracterizaron por una exaltación patriótica y una autarquía impuesta por el régimen. Todo ello plasmado a través de fotografía e ilustraciones que se incluyen dentro del catálogo del tardopictorialismo español, poniendo sus miras en la exaltación de la raza, la tradición y el carácter católico, así como en la unidad y gloria de España.

Tras el análisis de *Vértice*, se llega a la conclusión de que se mostraba más atención a temas tradicionales, folklóricos y al preciosismo decorativista, algo que casaba a la perfección con la voluntad férrea por parte del régimen de ocultar la realidad que vivía la nación, mostrando una imagen edulcorada y censurada para distorsionar la memoria del pasado. De este modo, utilizaba la fotografía con fines claramente propagandísticos para conseguir sus objetivos.

Por otro lado, cabe destacar que también tuvieron relevancia los temas como el teatro, el cine, la moda o la decoración, lo cual es un claro indicador de que la revista busca un tipo de lector elitista, con un nivel sociocultural determinado, el cual tiene unos gustos culturales que se encuentran en consonancia con un estilo de vida holgado y que poco tienen que ver con la triste realidad que vivía la mayor parte de la población española durante los primeros años de la autarquía.

Así pues, las fotografías en *Vértice* adquieren un papel vital, llegando a ocupar páginas completas y relegando el texto a un segundo plano. Además, tras su análisis, se observa que se encuentran enmarcadas dentro de los valores que pretende implantar la dictadura franquista, ya que en cada una de las temáticas en que se despliegan sus álbumes fotográficos se desprende un alarde de la propaganda más castiza del régimen. Cada una de ellas pretende establecerse como definidora de un sentimiento y una estética franquista de cara a sus lectores.

En conclusión, Vértice fue una revista eminentemente visual, la cual se sirvió de la fotografía para canalizar la estética y la ideología que pretendía establecer el régimen a través de sus páginas.

BIBLIOGRAFÍA

MONOGRÁFICOS

- ALBERRUCHE RICO, M., << La fotografía pauperista durante el primer franquismo. El caso de Carlos Saura>> en BARRAL RIVADULLA, M. D., FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS E., FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ B., y MONTERROSO MONTERO J. M., *el arte español reflejo de su historia: actas del XVII Congreso del CEHA*, Santiago de Compostela, 2010.
- ALCÁZAR GARCÍA, S., <<El patrimonio artístico y documental de Castilla-La Mancha en las fotografías de la revista Vértice (1937-1946)>> en ESPINOSA VILLENA, R., y TORÁN LÓPEZ, J. M., *Fotografía y patrimonio cultural, V, VI y VII encuentros en Castilla-La Mancha*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2018.
- BELMONTE, F., *Los mecanismos de difusión del discurso oficial en la prensa cultural del primer franquismo (1937-1946)*, Université Paul Valery – Montpellier III, 2006.
- BERTHOLD HINZ., <<Dos tipos de pintura en el siglo XX>> en *Arte e ideología del nazismo*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1978.
- *Boletín oficial del Estado*. Núm. 1. 2 de Octubre de 1936.
- *Boletín Oficial de la Junta de Defensa Nacional de España*. Núm. 5. Orden de 5 de Agosto de 1936.
- *Boletín Oficial de la Junta de Defensa Nacional de España*. Núm. 11. Orden de 24 de Agosto de 1936.
- *Boletín Oficial del Estado*. Núm. 89. Decreto núm. 180. 17 de enero de 1937.
- BOZAL FERNÁNDEZ, V., *El arte durante la República*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2017.
- CABRERA GARCÍA, M^a. I., HENARES CUÉLLAR, I, director, *Tradición y vanguardia en el pensamiento artístico español (1936-1951)*, Granada, Universidad de Granada, 1993.
- CALDUCH R., *Dinámica de la sociedad internacional*, Madrid, edit. Ceura, 1993.
- CALVO SERER, R., *Una nueva generación española*, Arbor, Tomo VII, 1947.

- CALVO SERER, R., *Valoración europea de la Historia Española*, Arbor, Tomo III, 1945.
- DOMÈNEC FONT., *Del azul al verde. El cine español durante el franquismo*, Barcelona, editorial Avance S. A., 1976.
- ESPINOSA VILLENA, R., y TORÁN LÓPEZ, J. M., *Fotografía y patrimonio cultural, V, VI y VII encuentros en Castilla-La Mancha*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2018.
- GAMONAL TORRES, M., <<Algunas creaciones gráficas del primer franquismo>> en HENARES CUÉLLAR, I., *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*, Granada, Proyecto Sur, 2001.
- GIL GASCÓN, F., y MATEOS-PÉREZ, J., *Qué cosas vimos con Franco... Cine, prensa y televisión de 1939 a 1975*, Madrid, Ediciones Rialp, S.A, 2012.
- GIMÉNEZ CABALLERO, E., *Arte y Estado*, Madrid, Gráfica Universal, 1935.
- HENARES CUÉLLAR, I., *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*, Granada, Proyecto Sur, 2001.
- GONZÁLEZ MANRIQUE, M. J., <<Sociedad, ocio y comunicación de masas en el franquismo (1939-1956)>> en HENARES CUÉLLAR, I., *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*, Granada, Proyecto Sur, 2001.
- LLORENTE HERNÁNDEZ, A., en *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Madrid, Visor, 1995.
- LÓPEZ MONDÉJAR, P., *Fotografía y sociedad en la España de Franco. Las fuentes de la memoria III*, Barcelona, Lunweg Editores, 1996.
- LÓPEZ MONDÉJAR, P., *Historia de la fotografía en España*, Barcelona, Lunweg Editores, 1999.
- MAINER, J. C., *Literatura y pequeña burguesía en España (Notas 1890-1950)*, Madrid, Cuadernos del diálogo S. A., 1972.
- MARCHÁN FIZ, S., *La estética en la cultura moderna*”, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.
- MENDELSON. J., JULIBERT. E. & MARTÍNEZ-LAGE. M., tr. *DOCUMENTAR ESPAÑA. Los artistas, la cultura expositiva y la nación moderna, 1929-1939*, Madrid, La Central, Museo Nacional Centro de arte Reina Sofía, 2012.

- MICHONNEAU, S., <<Ruinas de guerra e imaginario nacional bajo el franquismo>> en NÚÑEZ SEIXAS, X. M., MICHONNEAU, S., *Imaginarios de España durante el franquismo*, Barcelona, Casa de Velázquez, 2014.
- PAYNE, Stanley G., *Falange. Historia del fascismo espanyol*. Madrid, SARPE, 1985.
- PURCET GREGORI, A., y ALONSO FERNÁNDEZ, J., *Fascismo, guerra y fotografía: la mirada de la nueva España*, Girona, Archivos e Industrias Culturales, 2014.
- RAMÍREZ, J.A., *Historia y crítica del Arte: Fallas (y fallos)*, Lanzarote, 1998.
- RIDRUEJO, D., *Con fuego y con raíces. Casi unas memorias*. Barcelona, Planeta, 1976.
- SANTONJA, G., *De un ayer no tan lejano. Cultura y propaganda en la España de Franco durante la guerra y los primeros años del Nuevo Estado*. Madrid, Noesis, 1996.

ARTÍCULOS DE PRENSA Y REVISTAS

- AGUIAR, J. (1940). *Carta a los artistas españoles sobre un estilo*, Vértice, nº 36, IX.
- ALONSO RIVEIRO, M. (2015). *La invención de la familia: Supervivencia, anacronismo, y ficción en la fotografía familiar del primer franquismo*, Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte, nº 3.
- ANGULO POMBO, M. (1940). *Haz*, nº 18.
- BARBERÁN, C. (1943). *Arte y artistas en 1942*, ABC.
- BARBERÁN, C. (1943). *Nuestro arte ante el signo de la nueva España*, ABC.
- BEATRIZ DE LAS HERAS HERRERO. (2009). *Fotógrafos de guerra: la cobertura fotográfica de la Guerra Civil Española en Madrid (1936-1939)*. Discursos fotográficos, Londrina, v5, nº. 6.
- BLANCO ESPAÑA. (1943). *Artesanía. Hierro, arte, historia. Maese Calvo y su retablo de Castilla*. Vértice nº 67, 1943.

- BRIHUEGA SIERRA, J. (1995). *1933: meridiano crucial de la cultura artística en el estado español*, 3ZU: revista d'arquitectura, Nº4.
- CABRERA GARCÍA, M^a I. (2012). *Enrique Azcoaga: La crítica de arte y la `reconstrucción de la razón` durante el franquismo*, Asociación Aragonesa de Críticos de Arte, Nº 19.
- CORONADO E HIJÓN, D. (2001). *Arte, fotografía e ideología, el falso legado pictorialista*. ZER: Revista de Estudios de Comunicación, Vol. 6, Núm. 10.
- DE CELIS, J. L. (1944). *Los hijos sonrisa del mundo*. Vértice, nº 72.
- DE ENTRAMBASAGUAS, J. (1938). *Barbarie roja*. Vértice nº 11.
- DE FOXÁ, A. (1937). *Arquitectura hermosa de las ruinas*. Vértice, nº 1.
- DE HOYOS SANCHO, N. (1940). *La mantilla en el tocado tradicional español*. Vértice nº 30.
- ESCOHOTADO, R. (1940). V Congreso de la Sección Femenina, Vértice nº40.
- FEENSTRA, R., y BROSETA, S. (2006). *Fotografía, censura, franquismo, la revista Mundo y la Segunda Guerra Mundial (1939-1945)*. Cuartas Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología (4º, 2005, Getafe, Madrid). Pilar Amador Carretero, Jesús Robledano Arillo y Rosario Ruiz Franco (eds.). Madrid: Universidad Carlos III, Editorial Archiviana.
- GARCÍA ESPINA, G. (1940). *El cine y América*, Vértice, nº 28.
- GIL FILLOL, L., (1939). *Pintura contemporánea*, Domingo, nº. 131.
- GONZÁLEZ SIERRA, A. (2007). *La memoria històrica y la ciudanía cultural de la II República*, Cuadernos del Ateneo, Nº 23.
- LAFUENTE, FERRARI, A. (1940). *El año 40 y el arte español*, Vértice, nº 39.
- LAÍN ENTRALGO, P. (1937). *Meditación apasionada sobre el estilo de la falange*, Jerarquía, nº 2.
- MARTINEL CÉSAR. (1940). *Viejos muebles catalanes*. Vértice, nº 35.
- MARTÍNEZ RIVAS, A. (2009). *La fotografía durante el franquismo*, Revista de Clasehistoria, Núm. 60.
- MARQUÉS DE SANTA MARÍA DEL VILLAR. (1938). *El verano del ganado en la montaña*. Vértice, nº 13.

- MENDEZ DOMÍNGUEZ, L. (1940). *Semana Santa en el año de la Victoria*. Vértice, nº 30.
- MIQUELARENA, J. (1939). *Madrid ocupado*. Vértice, nº21.
- MONTES E. (1940). *Romances de frontera. Balada de los cinco ríos*. Vértice, nº 28, enero de 1940.
- ORTEGA CANTERO, N. (2009). *Paisaje e identidad: la visión de Castilla como paisaje nacional (1876-1936)*. Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles, nº 51.
- Pinilla García, A. (2006). *La mujer en la posguerra franquista a través de la revista Medina (1940-1945)*. Arenal, revista de historia de mujeres, Vol. 13, nº1.
- POMBO ANGULO, P. (1939). *De arte y de España*, El alcázar.
- PULPILLO LEIVA, C. (2014). *La configuración de la propaganda en la España Nacional (1936-1941)*. La Albolafia: Revista De humanidades y Cultura, Instituto de Humanidades de la Universidad Rey Juan Carlos, Madrid.
- RAMÍREZ BENITO, P. (2010). *A golpe de retina: formación y concienciación del 'nuevo estado' a través de la imagen*, Brocar: Cuadernos de investigación histórica, nº 34.
- RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, D. (2017). *La Sección Femenina de Falange como guía adoctrinadora de la mujer durante el franquismo*. Asparka: investigación feminista, nº30.
- SÁNCHEZ MAZA, R. (1949). *Confesión a los pintores*, Madrid, Arriba 1 y 5.
- SUEIRO SEOANE, S. (2009). *La configuración del nuevo Estado franquista en las imágenes publicitarias*. Madrid, UNED. Espacio, Tiempo y Forma. Serie V, Historia Contemporánea, t. 21.
- VÁZQUEZ ASTORGA, M. (2004). *Celebraciones de masas con significado político: los ceremoniales proyectados desde el departamento de plástica en los años de la guerra civil española*, Artigrama: revista del departamento de Historia del arte de la Universidad de Zaragoza, núm. 19.
- VIVANCO, L. F. (1940). *El arte humano*, Escorial.

- VIVANCO, L. F., (1938). *En torno a la Biennale de Venecia. Diálogo breve de la forma y la imagen*, Vértice, nº 12.

WEBGRAFÍA

- Archivo Fotográfico Jalón Ángel.
<https://jalonangel.com/>
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/bilbao-mayo-1937>
- National Geographic.
<https://www.nationalgeographic.es/historia/2018/06/queipo-de-llano-terrorismo-radiofonico-al-servicio-de-franco>

ANEXO GRÁFICO

- [1] Mujeres artesanas cosiendo. Fuente: Vértice nº35, 1940.
- [2] Mujeres artesanas cosiendo. Fuente: Vértice nº35, 1940.
- [3] Fotografía del film Un Caudillo recogida en la sección Cinema. Fuente: Vértice, nº28, 1940.
- [4] Decoración de la casa de los Señores Infantes de Baviera. Fuente: Vértice nº 70, 1943.
- [5] La sección Moda dedica un artículo a las pieles, alagando sus cualidades para la coquetería femenina. Fuente: Vértice nº49, 1941.
- [6] Teodoro Delgado. "LA aviación". Fuente: Vértice nº 4, julio de 1937.
- [7] Carlos Sáenz de Tejada, "La Falange". Fuente: Vértice nº4, julio de 1937.
- [8] Bilbao, mayo de 1937. Robert Capa. Fuente: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/bilbao-mayo-1937> (Consultado: 22/ 05/ 2020).
- [9] Frente de Aragón, 7 de Noviembre de 1938. Robert Capa. Fuente: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/rio-segre-cerca-fragas-frente-aragon-7-noviembre-1938-2> (Consultado: 22/ 05/ 2020).
- [10] Bombardeo en Lleida, 3 de Noviembre de 1937. Agustí Centelles. Fuente: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/bombardeo-lleida> (Consultado: 22/ 05/ 2020).
- [11] Piloto alemán caído. Agustí Centelles. 1937. Fuente: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/piloto-aleman-caido> (Consultado: 22/ 05/ 2020).
- [12] Desfile del ejército nacional en Madrid. Ángel Jalón. Fuente: Archivo Fotográfico Jalón Ángel. <https://jalonangel.com/> (Consultado: 13/ 04/ 2020).
- [13] Construcción de un puente con barcazas en Bilbao, Campúa. Fuente: Vértice nº 3, Junio de 1937.

- [14] Trinchera abandonada en Vizcaya, autor anónimo. Fuente: Vértice nº2, mayo de 1937.
- [15] Portada del seminario de Teruel. Marqués de Santa María del Villar. Fuente: Vértice nº11, junio de 1938.
- [16] Portada del seminario de Teruel después del bombardeo. Marqués de Santa María del Villar. Fuente: Vértice nº11, junio de 1938.
- [17] Ruinas del seminario de Teruel. Marqués de Santa María del Villar. Fuente: Vértice, nº 11, junio de 1938.
- [18] Ruinas del seminario de Teruel. Marqués de Santa María del Villar. Fuente: Vértice, nº 11, junio de 1938.
- [19] El pregonero de Elorrio anunciando la llegada del ejército nacional, autor desconocido. Fuente: Vértice nº2, mayo de 1937.
- [20] Puente reconstruido por los ingenieros nacionales. Fuente: Vértice, nº4, 1937.
- [21] Puente reconstruido por los ingenieros nacionales. Fuente: Vértice, nº4, 1937.
- [22] Primer puente tendido por los ingenieros de Bilbao. Fuente: Vértice, nº4, 1937.
- [23] Construcción de un puente en Bilbao. Fuente: Vértice nº 4, 1937.
- [24] Tercios de requetés portando las banderas. Calvache. Fuente: Vértice, nº 20, 1939.
- [25] Desfile del ejército nacional en Barcelona. Calvache. Fuente: Vértice, nº20, 1939.
- [26] Recibimiento a las tropas nacionales en su llegada a Madrid. Autor anónimo. Fuente: Vértice nº 21, 1939.
- [27] La Sección Femenina entregando alimentos en Madrid. Autor anónimo. Fuente: Vértice nº21, 1939.
- [28] Portada nº18, Compte. Fuente: Vértice, 1939.
- [29] Portada nº19. Compte. Fuente: Vértice, 1939.
- [30] Fotografía de guerra. Compte. Fuente: Vértice nº 17, diciembre 1938.

- [31] Fotografía de guerra. Compte. Fuente: Vértice nº 17, diciembre 1938.
- [32] Fotografía de guerra. Compte. Fuente: Vértice nº 17, diciembre 1938.
- [33] Flamenca. Foto: autor desconocido. Vértice, nº 30, marzo de 1940.
- [34] Espectáculo de flamenco. Foto: autor desconocido. Vértice, nº 30, marzo de 1940.
- [35] Guadix, trajes accitanos. Foto: autor desconocido. Vértice, nº 83, febrero de 1946.
- [36] Dama con mantilla. Foto: Vernacci. Vértice, nº 30, marzo de 1940.
- [37] Maese Calvo. Foto: Autor desconocido, Vértice nº67, 1943.
- [38] Cáliz de Maese Calvo. Foto: Autor desconocido, Vértice nº67, 1943.
- [39] Rodela de Fernán González, Maese Calvo. Foto: Autor desconocido, Vértice nº67, 1943.
- [40] Franco, acompañado de su familia, en la Semana Santa sevillana. Foto: Vallmitjana. Vértice, nº 30, marzo de 1940.
- [41] Semana Santa en Sevilla. Foto: Vallmitjana. Vértice, nº 30, marzo de 1940.
- [42] Luis Ortega. Foto: autor desconocido. Vértice, nº 46, julio de 1941.
- [43] Traje de luces. Foto: autor desconocido. Vértice, nº 46, julio de 1941.
- [44] Plaza de toros de Ronda. Foto: autor desconocido. Vértice, nº 46, julio de 1941.
- [45] Coralito negro, ganadería Miura. Foto: autor desconocido. Vértice nº 46, julio de 1941.
- [46] El pueblo a la llegada de Auxilio Social. Foto: Dumas. Vértice, nº13, agosto de 1938.
- [47] El Jefe del Estado en la visita a las nuevas dependencias del nuevo hogar infantil. Foto: Autor desconocido. Vértice nº60, octubre de 1942.
- [48] “Jardines Maternales y Guarderías Infantiles, donde los niños reciben cuidado amoroso y ríen y juegan alegres al sol de la nueva España que amanece”. Foto A. V. Vértice, nº 3, junio de 1937.
- [49] Campesinos. Foto: autor desconocido. Vértice nº 39, diciembre de 1940.

[50] Pastores en la cabaña. Foto: Marqués de Santa María del Villar. Vértice, nº13, agosto de 1938.

[51] Campesinos. Foto: Autor desconocido. Vértice nº66, 1943.

[52] Segador. Foto: Autor desconocido. Vértice nº66, 1943.

[53] Sala de máquinas de las manufacturas Antonio Gassols, S. A., Mataró. Foto: autor desconocido. Vértice, nº 45, junio de 1941.

[54] Inauguración de la reconstrucción de la fábrica Sociedad Anónimo GROBER. Foto: Autor desconocido. Vértice nº41, febrero de 1941.

[55] Fábrica textil de Gerona. Foto: Autor desconocido. Vértice nº41, febrero de 1941.

[56] Fábrica de trigo de Valencia. Foto: Vidal Corella. Vértice nº34, junio de 1940.

[57] Fábrica de Harina de Valencia. Foto: autor desconocido. Vértice, nº 33, junio de 1940.

[58] Fábrica de Harina de Valencia. Foto: autor desconocido. Vértice, nº 33, junio de 1940.

[59] Campesina. Foto: Autor desconocido. Vértice nº39, diciembre de 1940.

[60] Trabajadores en la fábrica de Tranvías de Barcelona S. A. Foto: Luis G. Velasco, Vértice nº39, diciembre de 1940.

[61] Sumner Welles conversa con Hexr von Ribbentrop, Ministro de Asuntos Exteriores del Reich alemán. Foto: autor desconocido. Vértice, nº 29, febrero de 1940.

[62] Primera entrevista realizada en Berlín entre Hitler y Serrano Súñer. Foto: Orbis. Vértice nº35, agosto de 1940.

[63] El ministro de Educación nacional, José Ibáñez Martín, acompañando al embajador de Alemania a la salida de la Inauguración del Instituto Alemán de la Cultura. Foto: Cifra. Vértice, nº 45, junio de 1941.

[64] Franco presentando sus cartas credenciales al embajador de Brasil, Mario de Pimentel. Foto: Autor desconocido. Vértice nº72, marzo de 1944.

- [65] Franco, acompañado de Serrano Súñer, en la vista al Duce de Italia en la Villa Regina Margherita, en la Riviera Italiana. Foto: Autor desconocido. Vértice nº 41, febrero de 1941.
- [66] Ruíz Guiñazú en su llegada a Barajas. Foto: Cifra. Vértice, nº 43, marzo de 1941.
- [67] Retrato del General Franco. Foto: autor desconocido. Vértice, nº 21, marzo de 1939.
- [68] Retrato del caudillo. Foto: autor desconocido. Vértice, nº 4, julio de 1937.
- [69] Retrato del General Francisco Franco. Foto: Jalón Ángel, 1944. Archivo Fotográfico Jalón Ángel. <https://jalonangel.com/> (Consultado: 13/ 04/ 2020).
- [70] Retrato ecuestre de Franco. Foto: autor desconocido. Vértice, nº 1, abril de 1937.
- [71] Retrato de Serrano Súñer,. Foto: Orbis. Vértice, nº 35, agosto de 1940.
- [72] Retrato del General Mola. Foto: Jalón Ángel. Vértice, nº 3, junio de 1937.
- [73] Retrato de José Antonio Primo de Rivera. Foto: autor desconocido. Vértice nº 12, julio de 1938.
- [74] Retrato de Adolf Hitler. Foto: R. D. V. Vértice, nº 32, mayo de 1940.
- [75] Retrato de Pilar Primo de Rivera, Delegada Nacional de la Sección Femenina de Falange. Foto: autor desconocido. Vértice, nº 2, mayo de 1937.
- [76] Retrato de Mercedes Sanz Bachiller, Delegada de Asistencia Social. Foto: autor desconocido. Vértice, nº 2, mayo de 1937.
- [77] Retrato Queipo de Llano en Radio Unión S.A. National Geographic. <https://www.nationalgeographic.es/historia/2018/06/queipo-de-llano-terrorismo-radiofonico-al-servicio-de-franco> (Consultado: 25/ 09/ 2020).
- [78] Retrato niña con caballito. Foto: autor desconocido. Vértice, nº 72, marzo de 1944.
- [79] Niña, retrato de estudio. Foto: autor desconocido. Vértice, nº 72, marzo de 1944.
- [80] Retrato de Rolindes, de la familia Alonso. Foto: Estudio Pacheco. Vigo. 1940.

- [81] Interior de la torre de la iglesia del Salvador, Granada. Foto: autor desconocido. Vértice, nº 3, junio de 1937.
- [82] Ruinas del Alcázar de Toledo. Foto: autor desconocido. Vértice nº 1, abril de 1937.
- [83] Ruinas del monasterio de San Pedro de Orlanza en Burgos. Foto: autor desconocido. Vértice nº 67, 1943.
- [84] Franco en las ruinas del Alcázar de Toledo en el homenaje a la XIV promoción de infantería. Foto: autor desconocido. Vértice nº65, 1943.
- [85] Torre de la Catedral de Sigüenza. Foto: autor desconocido. Vértice, nº 4, julio de 1937.
- [86] Fortaleza de Simancas. Foto: autor desconocido, Vértice, nº 67, 1943.
- [87] Hospital de Tavera, Toledo. Foto: autor desconocido. Vértice nº80, 1945.
- [88] Alcázar de Segovia. Foto: autor desconocido. Vértice nº67, 1943.
- [89] Castillo de Manzanares el Real. Foto: autor desconocido. Vértice, nº28, 1940.
- [90] Castillo de Coca, Segovia. Foto: autor desconocido. Vértice, nº 28, 1940.
- [91] La Granja de San Ildefonso. Foto: Joaquín Martínez de Velasco. Vértice nº72, marzo de 1944.
- [92] Torre de la Catedral Del Salvador de Zaragoza. Foto: Autor desconocido. Vértice nº 63, 1943.
- [93] Pórtico de la Gloria, Catedral de Santiago de Compostela. Foto: Autor desconocido. Vértice nº69, noviembre de 1943.
- [94] Catedral de Jaén. Foto: Pez. Vértice, nº 36, septiembre de 1940.
- [95] Paisaje. Foto: Autor desconocido. Vértice nº67, 1943.
- [96] Cala D'ors. Foto: Autor desconocido. Vértice nº66, 1943.
- [97] Paisaje. Foto: autor anónimo. Vértice, nº 28, enero de 1940.
- [98] Paisaje. Foto: autor anónimo. Vértice, nº 28, enero de 1940.

- [99] La aguadora, Goya. Foto: Autor anónimo. Vértice, nº73, marzo de 1944.
- [100] Santa Magdalena, El Greco. Foto: Autor anónimo. Vértice nº73, marzo de 1944.
- [101] EL martirio de San Andrés, Rivera. Foto: Autor anónimo. Vértice nº73, marzo de 1944.
- [102] En la Mesa, Diego de Velázquez. Foto: Autor anónimo. Vértice nº73, marzo de 1944.
- [103] José Ibañez Martín, Ministro de Educación Nacional en la inauguración de la exposición del pintor Benito, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Foto: autor desconocido. Vértice, nº 73, marzo de 1944.
- [104] Visita del Caudillo y su esposa a la exposición de lienzos antiguos en el Monasterio de las Huelgas. Foto: Autor desconocido. Vértice nº67, 1943.
- [105] Busto del Caudillo, Emilio Aladrén. Foto: autor desconocido. Vértice, nº73, abril de 1944.
- [106] Emilio Aladrén modelando el busto de Pilar Primo de Rivera. Foto: autor desconocido. Vértice, nº 73, abril de 1944.
- [107] Vila-Puig. Foto: autor desconocido. Vértice, nº 43, abril de 1941.
- [108] Castro Gil. Foto: autor desconocido, Vértice, nº 43, abril de 1941.
- [109] Carlos Lezcano. Foto: autor desconocido. Vértice, nº 43, abril de 1941.
- [110] Discurso del VIII aniversario de la subida al poder del Führer. Foto: autor desconocido. Vértice nº41, febrero de 1941.
- [111] Discurso del General Franco en la inauguración de la ciudad universitaria. Foto: autor desconocido. Vértice nº68, 1943.
- [112] Segundo Aniversario de la Victoria. Foto: autor desconocido, Vértice, nº 43, abril de 1941.
- [113] Franco en el desfile militar del primer aniversario de la Victoria. Foto: autor desconocido. Vértice nº 29, febrero de 1940.

[114] Desfile militar en el aniversario de la Victoria. Foto: autor desconocido. Vértice nº 29, febrero de 1940.

[115] La comitiva de Falange en el homenaje a Primo de Rivera. Foto: autor desconocido. Vértice nº 44, 1944.

[116] Mujeres con sus hijos. Foto: autor desconocido. Vértice nº70, 1943.

[117] Mujeres con sus hijos. Foto: autor desconocido. Vértice nº70, 1943.

[118] Eduardo Aunós, ministro de Justicia, con los magistrados en el acto de apertura de los tribunales. Foto: autor desconocido. Vértice, nº68, 1943.

[119] Modelos presentando lo último en la moda de primavera. Foto: autor desconocido. Vértice nº 30, 1940.

[120] Modelos presentando lo último en la moda de primavera. Foto: autor desconocido. Vértice nº 30, 1940.

[121] Modelos presentando lo último en moda deportiva de nieve. Foto: autor desconocido. Vértice nº 29, 1940.

[122] Modelos presentando lo último en moda deportiva de nieve. Foto: autor desconocido. Vértice nº 29, 1940.

[123] La Sección Femenina en el V Consejo Nacional. Foto: autor desconocido. Vértice nº 40, 1940.

[124] Pilar Primo de Rivera lee el discurso del acto inaugural, presidido por Carmen Polo, Serrano Súñer y el general Muñoz Grande. Foto: autor desconocido. Vértice nº 28, 1940.