

## El cartel de cine en España a través de sus creadores

ROBERTO SÁNCHEZ LÓPEZ\*

### Resumen

*La historia del cartel de cine en España se remonta, como en el resto del continente europeo, a los inicios del cine como espectáculo de masas. Pronto se planteó la necesidad de su promoción comercial. Una serie de nombres propios, diseñadores, dibujantes, pintores e ilustradores jalonan su ya larga historia como forma de expresión artística autónoma pero con estrechas vinculaciones con la historia del cine y del diseño gráfico. Mediante el análisis de las trayectorias de César Fernández Ardavín (Vinfer), Josep Renau, Josep Soligó Tena, Francisco Fernández Zarza (Jano), Macario Gómez Quibus (Mac), José María Cruz Novillo, Iván Zulueta, Javier Mariscal, Carlos Vermut, Clara León e Iñaki Villuendas, demostraremos su valor artístico y comunicativo, desde los primeros años del siglo XX hasta el presente.*

### Palabras clave

*Cartel de cine, España, diseño gráfico, cine, poster, ilustración, historietista, cómic.*

### Summary

*The history of movie posters in Spain goes back, as in the rest of the European countries, to the beginning of the cinema as a popular show. There was soon the necessity of its commercial promotion. Its long history as a form of independent artistic expression is marked out by a group of people, designers, draughtsmen, painters and illustrators, who also have close connections with the history of cinema and that of graphic design. Through the analysis of the careers of César Fernández Ardavín (Vinfer), Josep Renau, Josep Soligó Tena, Francisco Fernández Zarza (Jano), Macario Gómez Quibus (Mac), José María Cruz Novillo, Iván Zulueta, Javier Mariscal, Carlos Vermut, Clara León and Iñaki Villuendas its artistic and communicative value will be proved, from the early years of the 20<sup>th</sup> century to the present.*

### Keywords:

*Movie poster, Spain, graphic design, cinema, poster, illustration, cartoon, strip cartoonist, comic.*

\* \* \* \* \*

La historia del cartel de cine en España se remonta, como en el resto del continente europeo, a los inicios del cine como espectáculo de masas. Pronto se planteó la necesidad de su promoción comercial. Esta ya larga historia está jalonada por una serie de nombres propios, diseñadores, dibujantes, pintores e ilustradores que lo utilizan como una forma de expresión artística, con características propias, pero íntimamente ligada al cine y su desarrollo.

---

\* Profesor Asociado Doctor del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Dirección de correo electrónico: roberson@unizar.es.

Para establecer un mínimo estado de la cuestión resultaría adecuado citar, a los pioneros: Pere Montanyà, pintor paisajista catalán, uno de los primeros documentados en el oficio del cartel cinematográfico; César Fernández Ardavín; J. Estrems y Carlos Ruano Llopis (1878-1950), ambos trabajando también desde el cartelismo taurino; Salvador Bartolozzi (1882-1950), historietista e ilustrador; y a Rafael de Penagos (1889-1954), dibujante e ilustrador art déco.<sup>1</sup> En los años treinta destacaría a Josep Renau, Enrique Herreros (1903-1977),<sup>2</sup> luego maestro de la ilustración humorística en La Codorniz; y a Antoni Clavé (1913-2005), con sus murales de inspiración cubista para los cines barceloneses de la empresa Cinaes.<sup>3</sup> En los años de la inmediata posguerra debe citarse, sobre todo a Rafael Raga Montesinos (1910-1985), José Peris Aragón (1907-2003), Emilio Chapí Rodríguez (1911-1949) y Josep Soligó Tena, que brilló con luz y colores propios desde finales de los años cuarenta.<sup>4</sup> En las siguientes décadas (a partir de los años cincuenta) se suman un numeroso grupo de eficientes cartelistas como el madrileño Francisco Fernández Zarza (Jano); el turiasonense Fernando Albericio, consumado maestro del color;<sup>5</sup> José Montalbán Saiz (Montalbán), pintor, ilustrador y dibujante de gran versatilidad; el Estudio Esquema y la firma MCP, que tienen detrás a Ramón Martí, Josep Clavé y Hernán Picó, equipo que trabaja en el cartel y el muralismo cinematográficos ininterrumpidamente de 1939 a 1980, un estudio publicitario del que saldrían los prestigiosos Macario Gómez Quibus (Mac), Carlos Escobar (ESC), o Enrique Mataix Román (Mataix).<sup>6</sup>

En los años sesenta y setenta también se comprueba cómo el cartel cinematográfico interesa a algunos de nuestros más afamados humoristas

<sup>1</sup> MORALES-CARRIÓN, M. T., “El retrato en los primeros cartelistas españoles de cine: De la escena costumbrista al retrato realista”, *Arte, Individuo y Sociedad*, 27, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2015, pp. 117-131. Puede consultarse en: <http://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/viewFile/44506/44662>, (fecha de consulta: 14-III-2016)

<sup>2</sup> HERREROS (hijo), E. (coord.), *Los carteles de cine de Enrique Herreros*, Madrid, EDAF, 2009. Esta publicación, coordinado por Enrique Herreros permite profundizar en la figura de Enrique Herreros, su padre, como cartelista, ilustrador y cineasta.

<sup>3</sup> SÁNCHEZ LÓPEZ, R., *El cartel de cine. Arte y publicidad*, Zaragoza, PUZ, 1997, pp. 147-148.

<sup>4</sup> FERNÁNDEZ MELLADO, R., *El cartel de cine español de posguerra (1939-1945). Modelo de tratamiento documental*, Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, Departamento de Biblioteconomía y Documentación, 2013. Véase en <http://eprints.ucm.es/24580/1/T35104.pdf>, (fecha de consulta: 1-III-2016).

<sup>5</sup> Véase el artículo de Mariano García “El cartelista fascinado por el color”, publicado en la edición digital del Heraldo de Aragón el 30-I-2011, que puede consultarse en: [http://www.heraldo.es/noticias/cultura/el\\_cartelista\\_fascinado\\_por\\_color.html](http://www.heraldo.es/noticias/cultura/el_cartelista_fascinado_por_color.html), (fecha de consulta: 12-III-2016).

<sup>6</sup> GABRIEL MARTÍN, F., *La publicidad cinematográfica en Barcelona: MCP y la empresa Esquema*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Véase en [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-publicidad-cinematografica-en-barcelona-mcp-y-la-empresa-esquema-0/html/ff8c889e-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-publicidad-cinematografica-en-barcelona-mcp-y-la-empresa-esquema-0/html/ff8c889e-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html), (fecha de consulta: 12-III-2006).

gráficos, caso de Manuel Summers (1935-1993), Antonio Mingote (1919-2012) y Antonio Fraguas “Forges” (nacido en 1942). Con la llegada de la democracia, el planteamiento publicitario parece adueñarse en buena medida de este sector, lo cual provoca algunos cambios notables, en los que participan, en mayor o menor medida, talleres, dibujantes y diseñadores como Cruz Novillo (del Grupo 13), Enric Satué, Patrick Ferron (para Clave 2), Rolando & Memelsdorf (Carlos Rolando y Frank Memelsdorf), Pere Torrent “Peret”, Stvdio Gatti (Juan Gatti) y Oscar Mariné Brandi, entre otros muchos.

Los nombres y los estilos se acumulan desde finales de los años setenta: José Luis López Saura (nacido en 1956), José Ramón Sánchez (nacido en 1936) y pintores como Antonio Saura (1930-1998), figurinistas como Félix Murcia (nacido en 1945), artistas polifacéticos como Luis Eduardo Aute (nacido en 1943), dibujantes de cómics como Juan Ballesta (nacido en 1935) y Ceesepe (Carlos Sánchez Pérez, nacido en 1948), fotógrafos como Ouka Leele (Bárbara Allende Gil de Biedma, nacida en 1957), o el magnífico e irrepetible Iván Zulueta.

La lista podría ser mucho más extensa. Al menos todos los referenciados merecen una atención especial. Entre ellos, deberían servir como ejemplos significativos de diferentes épocas, estilos y tendencias: César Fernández Ardavín, Josep Renau, Josep Soligó Tena (Soligó), Francisco Fernández Zarza (Jano), Macario Gómez Quibus (Mac), José María Cruz Novillo, e Iván Zulueta, entre los más veteranos; y entre los más jóvenes, que no aparecían en ese primer repaso, Javier Mariscal, Carlos Vermut, Clara León e Iñaki Villuendas.

### **Vinifer (César Fernández Ardavín, 1883-1994)**

El padre y abuelo de los cineastas Eusebio y César Fernández Ardavín, respectivamente, fue el propietario de la Litografía Fernández. Y un hermano de Eusebio, César Fernández Ardavín —padre del realizador del mismo nombre— el creador gráfico de la mayor parte de los abundantes carteles que la litografía editó en esos años, incluidos los que anunciaron las películas de su hermano Eusebio. En un principio, firmó algunos trabajos con su nombre completo, César Fdez. Ardavín y más tarde los haría bajo el seudónimo de “Vinifer”. Se trató de un excelente pintor, alumno del célebre artista valenciano Cecilio Plà. Destaca, por su capacidad de síntesis —muy próximo a las tendencias modernistas—, uno de sus carteles para *La bejarana* (1926), dirigida por su hermano Eusebio Fernández Ardavín, que tuvo toda una serie de anuncios y programas promocionales.



Fig. 1. *El negro que tenía el alma blanca*, Vinfer, 1927.

que las protagonizaban, no estaban tan alejados de la concepción que Hollywood tenía del retrato de sus grandes estrellas cinematográficas a través del *star-system* a finales de esta misma década. “Vinfer” y otros cartelistas españoles, ya estaban haciendo uso de ese recurso, aunque sin las estridencias de Hollywood ni con la disposición tan equilibrada de los diversos componentes del mismo. Así encontramos retratos de bustos de los personajes, ocupando todo el espacio del cartel, como el del actor Raymond de Sarda, en el cartel [fig. 1] que Ardaín hace para *El negro que tenía el alma blanca* (1927), de Benito Perojo.

### Renau (Josep Renau, 1907-1982)

Renau tuvo una facilidad innata para el dibujo. En la Escuela de Bellas Artes de Valencia entre 1919 y 1925 y en la litografía Ortega, donde trabajó desde la adolescencia, aprendió los oficios de pintor y litógrafo. Ello le permitió crear una serie de acuarelas, de estilo art déco, que en la exposición que celebró en Madrid en diciembre de 1928 causaron una impresión excelente entre las autoridades del arte oficial y la política. Entre 1919 y 1925 estudió Bellas Artes en Valencia. Ganó su primer concurso de carteles con 18 años. Trabajó también como fotógrafo y muralista y

Encontramos en su trayectoria diseños con tratamientos claramente pictóricos, junto a otros donde se percibe una asimilación plena de las técnicas del cartel. El dominio del color, utilizándolo como elemento dramático y como mancha que reemplaza los diferentes términos espaciales; la reinterpretación estilizada de los motivos fotográficos. A todo habría que añadir lo que él consideraba uno de sus principales hallazgos: hacer del rostro humano motivo central del cartel y trabajarlo a gran escala de manera que se convierta en su principal baza interpretativa. En este sentido, cabe resaltar que, aunque los carteles españoles de los años veinte hiciesen referencia casi en exclusiva a las películas nacionales y a los actores

sus carteles cinematográficos terminaron por ser admirados en todo el mundo. Militante del Partido Comunista de España desde 1931 y fundador de la Unión de Escritores y Artistas Proletarios (1932), inició el despegue de su obra con carteles editados para apoyar a la República durante la Guerra Civil Española. Fue profesor de Bellas Artes en la Universidad de Valencia. Posteriormente se le nombró Director General de Bellas Artes en 1936, fue él quien encargó a Pablo Ruiz Picasso la realización del *Guernica* en 1937 para la Exposición Internacional de Artes y Técnicas de París (donde realizó los fotomontajes expuestos en el Pabellón de la República Española) y quien decidió el traslado a las Torres de Serranos de Valencia de una parte de las obras del Museo del Prado, para salvarlas de los bombardeos de Madrid, organizando con posterioridad su traslado a Suiza (las celebérrimas Cajas del Prado). Ocupó el cargo hasta el final de la contienda en 1939. Al terminar la guerra, pasó a Francia y fue internado en el campo de concentración de Argelès-sur-Mer. Consiguió, en ese mismo año, un visado para trasladarse a México, donde trabajó para revistas españolas en el exilio, desarrollando allí una amplia actividad en el cartel de cine y colaborando con el conocido muralista mexicano David Alfaro Siqueiros.

Durante el periodo republicano ya había colaborado de modo muy activo con el cine. Durante dos años trabajó para la revista *Nuestro Cinema* (1932-1935), realizando a partir de esas fechas carteles de cine para la distribuidora valenciana CIFESA, para la que seguiría elaborando carteles incluso desde el exilio mexicano. Destacan algunos encargos para filmes soviéticos que difunde el Ministerio de Instrucción Pública, entre ellos: *Tchapaïeff, el guerrillero rojo* (*Chapaeu*, 1934), de Georgi Vasyliiev y Sergei Vasyliiev, y *Los marinos de Cronstadt* (*My iz Kronshadtta*, 1936), de Efim Dzigan, aplicando, especialmente en el segundo, unos criterios sustentados en una concepción depurada y geométrica que tiene su origen, en cuanto al diseño, en los carteles de la vanguardia artística rusa. Lo que pretende, y con éxito, es alejarse de toda manifestación antropomorfa que pueda conducirnos a demostraciones de patetismo, o tender a personalismos que serán corrientes durante la guerra civil en otros carteles comprometidos con las causas políticas.<sup>7</sup>

Durante el periodo mexicano, sus numerosos diseños (muchos de ellos, productos de su taller) siempre se caracterizaron por su ironía y capacidad de experimentación, no perdiendo nunca su eficacia. Quizás en su aplicación a la promoción cinematográfica tuvo que someterse más a una serie de normas que no eran de su agrado, pero se las arregló como en el

---

<sup>7</sup> GRIMAU, C., *El cartel republicano en la guerra civil*, Madrid, Cátedra, 1979, p. 139.

caso de *Don Quijote de la Mancha* (1947) [fig. 2], de Rafael Gil, un encargo más de CIFESA, para introducir conceptos cubistas en la construcción y el modelado del conocido personaje cervantino, arremetiendo contra los molinos; o bien, como en la producción mexicana, *La mulata de Córdoba* (1945) [fig. 3], de A. Fernández Bustamante, su inteligencia y socarronería le permitieron introducir los colores de la bandera republicana en los cielos que sirven como fondo a un bello dibujo con un marcado simbolismo, en el que el elemento de lucha racial se representa en esa mano central blanca y negra, con sangre en medio, que podría ser perfectamente una alusión al enfrentamiento bélico de la cercana guerra civil.

En 1958 dejó México para instalarse en la República Democrática Alemana, concretamente en su capital, Berlín Oriental. Allí realizó murales y fotomontajes (*Fata Morgana USA*, en 1967, y *The American Way of Life*, en 1977). Beneficiado por la amnistía general de 1976 regresó a España, pero sólo ocasionalmente para volver más tarde de nuevo a Berlín, donde falleció en 1982.

### Soligó (Josep Soligó Tena, 1910-1994)

Josep Soligó Tena nació en Barcelona un 4 de Noviembre de 1910 en el seno de una familia humilde. A edad muy temprana ya se podía vislumbrar su facilidad para las artes plásticas. Se matriculó en la Escuela de Bellas Artes de San Jorge, donde obtiene sobresalientes en las asignaturas de escultura, dibujo y pintura. Y obtiene también una Matrícula de Honor, galardonada con Medalla de Oro al concluir su licenciatura.

Tras sus inicios incipientes como pintor, en 1935 la casa Estudio Arte Fox le invita a producir carteles litográficos. Los primeros años fueron difíciles. Tuvo que alternar los carteles de la Fox y algunas otras distribuidoras; pero, para su suerte, en 1943 la casa Hispano Foxfilms renueva con inusitado vigor su red de distribución y le hace un contrato exclusivo, aunque el maestro no olvidará su faceta de pintor ajeno al mundo del cine. Sea gracias a esa tranquilidad económica que le da su nuevo contrato, o gracias a la evolución natural que da la edad y la experiencia, fue en esos años cuando explotó en él su enorme imaginación y empezó a plasmar en sus carteles un cromatismo explosivo y un *glamour* hasta entonces desconocido [figs. 4 y 5]. Causaron muchísima impresión sus carteles con los rostros coloridos de los actores principales. Algunos dirigentes de la Casa Hispano Foxfilms protestaron, pero por suerte solo se quedó en eso, en protestas. Su éxito fue incuestionable. A partir de 1951 y hasta 1956, el ilustrador trabaja también para la casa Rosa Films produciendo una cuarentena de carteles. Soligó ha logrado el éxito, pero una ley del





Fig. 2. *Don Quijote de la Mancha*, Renau, 1947.



Fig. 3. *La mulata de Córdoba*, Renau, 1945.

gobierno español a mediados de los cincuenta, reduciendo la entrada de films extranjeros y obligando a las salas a exhibir películas de producción nacional, lleva como consecuencia la crisis de las distribuidoras principales, como la Hispano Foxfilms y, por ende la crisis también le afecta al maestro, el cual ante la disminución de encargos, se ve obligado a tocar otras distribuidoras: Balart, ACE, Capitolio, CIC, E. Simó, etc.

En 1961, Hispano Foxfilms renace de nuevo, pero apostando decididamente por la técnica del offset. Ello conlleva la funesta consecuencia de la desaparición de las maravillosas litografías y Soligó no está por la labor de utilizar la nueva técnica. Desde esa fecha y hasta 1970, el maestro solo realizará algunos trabajos con las casas CIC y ACE. Después de su retirada del cartel, se dedicó al mundo del caballete hasta su inesperada muerte en 1994. Pero, por suerte, su obra pervive y el famoso cartelista de la Fox perdurará, gracias a los numerosos coleccionistas y a muchísimos enamorados de su arte, que lo consideran uno de los mejores cartelistas de cine de todos los tiempos. Muchos de esos carteles, se transformaron en programas de mano y prospectos, y siguen siendo muy apreciados por los coleccionistas.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> BAENA, F., *Soligó. Más allá del Technicolor*, Barcelona, Paco Baena, 2001. Este libro resulta de consulta imprescindible. Su autor, Francisco Baena Palma es seguramente uno de los mayores espe-



Fig. 4. *Infierno en la tierra*, Soligó, 1943.



Fig. 5. *El telón de acero*, Soligó, 1949.

### Jano (Francisco Fernández Zarza, 1922-1992)

Inició su trabajo como cartelista en los años 40. Ya a los 14 años ilustraba portadas para cómics, actividad que nunca dejó del todo. Pueden detectarse portadas suyas durante los años 50 y 60, para las ediciones españolas de *Supermán* o *El Príncipe Valiente* de la colección Novelas Gráficas de la Editorial Dólar. Tomó el seudónimo —Jano— del nombre del personaje central (un pintor de vida bohemia) de un serial para el cómic que el mismo dibujó durante los años 40, aunque parece también muy evidente la referencia a Janus/Ianus, el dios bifronte de la mitología romana.

Con certeza fue el más polivalente de los cartelistas cinematográficos españoles. A él se deben más de 5000 carteles, que salieron de su estudio de la Calle Bordadores de Madrid. En él llegó, en su mejor época, a

---

cialistas en cartel cinematográfico. Francisco Baena Palma tiene unas cuantas publicaciones autoeditadas, entre las que destacamos *El cartel de cine en España* (2000); y ahora, además, puede consultarse su blog personal en el que ha seguido construyendo su visión de la publicidad cinematográfica en España: <http://pacobaenacine.blogspot.com.es>, (fecha de consulta: 9-II-2016).



recibir encargos de 20 distribuidores simultáneamente. Reconocía su pasión por los retratos del ilustrador italiano Ceselon, y tenía gran admiración por Josep Renau, Peris Aragó y Josep Soligó, tres de los grandes maestros del cartel de cine en España.

Fue uno de los mejores retratistas del star-system español y norteamericano, y, en ocasiones, tuvo problemas con la censura franquista. En especial con el cartel de *Surcos* (1952) [fig. 6], de José Antonio Nieves Conde, que, curiosamente, —y esto según declaraciones del propio Jano— acabó en poder del mismo personaje que actuaba como censor y que había ordenado su secuestro.

Su calidad como ilustrador, dibujante y caricaturista es indiscutible. Ninguna técnica o estilo tuvieron secretos para él. Aunque con un estilo algo menos sofisticado y, en muchos casos, realizado por trabajadores de su taller (se sospecha que él se limitaba a rubricarlos) su firma aparece en carteles y carátulas de video hasta finales de los 80.

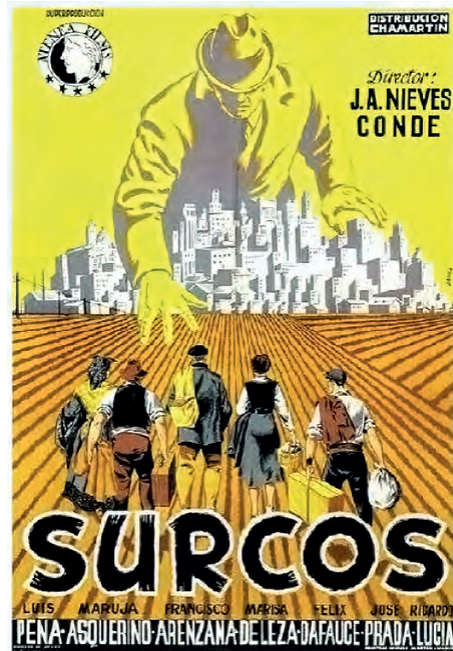


Fig. 6. *Surcos*, Jano, 1952.

### Mac (Macario Gómez Quibus, 1926)

Nacido en Reus (Tarragona), fue junto a Jano, el más destacado de lo que podríamos llamar “La Vieja Escuela”. Fiel a los modelos norteamericanos de los 40 y 50, ha realizado más de 6.000 reclamos, contando carteles y “plumas” para la prensa.

Siempre que pudo, empleó el mínimo posible de elementos temáticos —sólo uno, si se lo permitían los distribuidores—, y una rotulación armonizada, de visión fácil hasta los 50 metros de distancia.

Llegó a Barcelona en los años 40 con catorce años. En 1947 empezó a trabajar en varias agencias publicitarias, y pronto su pasión por el Séptimo Arte le hizo recalcar en el Estudio Esquema de Martí/Clavé/Picó (la célebre firma MCP), donde llevaban ya varios años especializados en el cartel de cine. Para ellos diseñó grandes murales para colo-



Fig. 7. *El cochecito*, Mac, 1960.

Hough, en principio sólo hecho para la exhibición española, gustó tanto que acabó usándose para la campaña internacional. En su cartel para *El cochecito* (1960) [fig. 7], de Marco Ferreri, logró un tratamiento pictórico de tientes expresionistas y un remarcable poder simbólico, poco corriente. Su actividad ha sido constante hasta los años 80, realizando también numerosos diseños para carátulas de video.

### Cruz Novillo (José María Cruz Novillo, 1936)

Natural de Cuenca, se inclinó desde su infancia hacia las artes plásticas, principalmente la pintura, pero también la escultura. Cursó estudios en la Escuela de Artes y Oficios de su ciudad natal, donde tuvo como maestro al escultor Fausto Culebras y al imaginero José Navarro Gabaldón.

Desde 1968 se instala en Madrid y desarrolla una constante actividad como pintor y escultor dentro de una tendencia constructiva o cinética. Sin abandonar estos campos, su visión del arte como una actividad integradora, dentro de una línea de pensamiento próxima al racionalismo de la Bauhaus, aunque al margen de la profesión arquitectónica, le llevará a interesarse por el mundo del diseño gráfico, al que aplicará

car en las fachadas, y numerosos carteles de encargo de la Fox, Paramount, Metro-Goldwyn-Mayer y Universal. Sus proyectos para películas como *Quo Vadis* (1951), de Mervyn LeRoy, o *Ivanhoe* (1952), de Richard Thorpe, gustaron tanto que el jefe de publicidad de la Metro Goldwyn Mayer se desplazó a Barcelona para conocer al autor. Después de unos diez años, se estableció por su cuenta y no le faltó trabajo. Sus carteles apuestan decididamente por lo pictórico, frente al montaje fotográfico, aunque en los primeros tiempos los combinara con regularidad, en muchos casos por imposición, ya que los distribuidores querían que la estrella fuera identificada con rapidez.

Su cartel para *Objetivo: Patton* (*Brass Target*, 1978), de John

su conocimiento y su experiencia creadora. José María Cruz Novillo destaca especialmente por su gran producción de logotipos, algunos tan emblemáticos como el puño y la rosa del PSOE, el escudo y la bandera de la Comunidad de Madrid, Correos, Repsol, Antena 3 (Radio y Televisión), el diario El Mundo, Renfe o el Tesoro Público, entre otros.

Cruz Novillo no ha limitado su carrera al diseño. Desde los años 90 del siglo XX, ha estado desarrollando el concepto “Diafragma” en diferentes obras, en las que combina elementos monocromáticos, sonoros, fotográficos o tridimensionales.<sup>9</sup>

Además, como escultor ha participado en las citas más importantes del sector: la Bienal de Sao Paulo, la Feria Mundial de Nueva York y en las Ferias de Arte FIAC de París, Bassel Art, Art Cologne y en ARCO desde 1985.

Como cartelista de cine tiene una trayectoria relativamente restringida si lo comparamos con la producción de talleres que se especializaron únicamente en ello, pero que alcanza, con todo, una cifra que supera ampliamente la centena de obras.

Para José Luis Borau hizo los carteles de *Brandy* (1964) y *Crimen de doble filo* (1965). La distribución utilizó luego otros diseños más tradicionales. Sí se empleó en cambio el de *Hay que matar a B.* (1974) [fig. 8], que es uno de los más conocidos y logrados de toda su carrera. Estamos ante una interpretación radical del viejo tema de “la máquina de matar”, es decir, del hombre manejado que se ve obligado a asesinar sin motivación alguna individual. Cruz Novillo lo alegoriza sabiamente como un autómatata, como una marioneta, como un muñeco de resorte que se



Fig. 8. *Hay que matar a B.*, Cruz Novillo, 1974.

<sup>9</sup> Véase [www.cruznovilloopus14.com](http://www.cruznovilloopus14.com), aquí se puede seguir su obra *Diafragma dodecafónico 8.916.100.448.256, opus 14*, estrenada en Arco 2010 y que tiene una duración de 3.392.732 años. Esta obra puede ser manipulada por el autor desde la web o por los propietarios de una de las siete únicas piezas a la venta; de modo que pueda verse la aceleración de cada uno de los doce movimientos, correspondientes a diferentes tonos cromáticos.

desplaza, con un ritmo mecánico armado de un fusil con mira telescópica, hacia un blanco prefijado por otros. Es una víctima del poder que lo domina como a un títere. Concebido en elegantes colores fríos —verde brillante, turquesa y azul grisáceo— desarrolla secuencialmente la idea de un movimiento sincopado, repitiendo las siluetas de las distintas fases al modo de los futuristas italianos y en la tradición de algunos buenos carteles españoles de la Guerra Civil, pero con un tratamiento más normativo, sin tintas degradadas, sin diagonalizar la composición, con un rigor sin concesiones, extraordinariamente elegante con su fondo blanco y la sencilla tipografía versal.

Más adelante trabajó para Luis García Berlanga y su trilogía sobre la familia Leguineche. La serie se inició con la trilogía de *La escopeta nacional* (1978), en él, consiguió que cada uno de los muñecos sea todo un arquetipo caricaturizado de los nobles terratenientes y demás caciques de una España anclada en el pasado, y a la que tanto partido jocoso sabe sacarle Berlanga. Y, por fin, para Elías Querejeta, para el que trabajará siempre plenamente integrado en el equipo de producción, diseñando desde los títulos de crédito a los carteles. En *La madriguera* (1969), *La prima Angélica* (1973) y *Los ojos vendados* (1973), logró que la aparente simplicidad de sus diseños aludiera, dialécticamente, a la complejidad psicológica de los ricos retratos individuales que Carlos Saura nos desvela en su cine. La relación de Cruz Novillo con Querejeta se remonta a los inicios profesionales de este personal y peculiar productor vasco fallecido en 2013 y ha continuado, de algún modo, con su hija Gracia Querejeta. Exceptuando *La caza* (1965), de Carlos Saura, siempre ha diseñado los carteles de sus producciones, como en *Las cartas de Alou* (1990), de Montxo Armendáriz, o *Una estación de paso* (1992), de la ya mencionada Gracia Querejeta, dos muestras más del juego intelectual que propician todos sus diseños, logrando siempre ganar la partida al potencial espectador.<sup>10</sup>

### **Iván Zulueta (1943-2009)**

Durante el 19 Festival de Cine de Alcalá de Henares (año 1989) se celebró una memorable exposición denominada “Pausas de papel. Carteles de cine de Iván Zulueta”. Poco después la Filmoteca de la Generalitat Valenciana recogía la muestra con excelente criterio. El 24 de enero de 1992, el que firma este escrito, leía su tesis doctoral, “El cartel de cine: El

---

<sup>10</sup> Pueden verse muchos de los carteles de cine de Cruz Novillo en este enlace: <http://www.domestika.org/es/projects/170963-carteles-de-peliculas>, (fecha de consulta: 13-III-2016).

cartel de cine como medio publicitario y modo de expresión artística”. En ese trabajo, una de las estrellas era, sin duda, Iván Zulueta. Sus carteles de cine habían dado sentido a todo el esfuerzo de investigación sobre el cartel de cine español de las últimas décadas del siglo XX. Supuso una de las razones de peso para aseverar, no sólo con palabras y teorías, que el cartel de cine era una expresión artística madura, consecuente y de calidad indiscutible.<sup>11</sup>

Zulueta era un joven vasco afincado en Madrid que pronto mostró una gran afición por el dibujo. Esta se consolidó tras su paso por el Centro Español de Nuevas Profesiones. En los años 60 trabajó durante un corto periodo de tiempo en el taller de Jano, uno de nuestros más prolíficos cartelistas de cine. Tan corta fue esa etapa que no puede hablarse de influencias del maestro madrileño. Zulueta prefirió como modelos, en sus primeros años, a Mac y sus preciosos modelados, o al maestro de los títulos de crédito y de la publicidad cinematográfica: Saul Bass.<sup>12</sup> Ya en 1962 diseñó una página publicitaria para el n° 1121 de la revista *Primer Plano*. Se trataba de la publicidad de la película franco-italo-española *Madame Sans Gene (Madame Sans-Gêne, 1961)*, de Christian-Jaque. Fue su primer encargo profesional para el cine. Poco después se desplazó a los Estados Unidos, donde se matriculó en la prestigiosa Arts Students League de Nueva York. En sus aulas recibe clases de pintura al óleo y de dibujo publicitario, éstas últimas impartidas por Robert Peak, quizás, después de Saul Bass, el mejor ilustrador y dibujante norteamericano al servicio del cartel de cine en las últimas décadas.<sup>13</sup>

De vuelta a Madrid, ingresa en la Escuela Oficial de Cinematografía, iniciando también su labor como cartelista. Desarrollará una extensa labor creando carteles, y diseñando portadas de discos.

En 1969 realizó *Un, dos, tres al escondite inglés*, su primer largometraje. Una película marcada por la estética “pop-psicodélica” —“ye-ye”, dirían otros— que imperaba en amplios sectores jóvenes del mundo exterior, pero que, ciertamente, resultaba exótica y novedosa para la España de ese periodo. En el cartel está claramente influenciado por Heinz Edelmann, un diseñador alemán, responsable de las campañas publicitarias de los Beatles. Zulueta reinterpreta y juega con unos símbolos y colores que, aún hoy, resultan reconocibles. Desde luego este cartel está lejos

---

<sup>11</sup> SÁNCHEZ LÓPEZ, R., *El cartel de cine. Arte y publicidad*, op. cit., pp. 178-183.

<sup>12</sup> Saul Bass (1920-1996) fue uno de los mejores diseñadores gráficos de todos los tiempos. Sus títulos de crédito y carteles para las películas de Otto Preminger, Billy Wilder, o Alfred Hitchcock, entre otros, ya son legendarios.

<sup>13</sup> Robert Peake (1927-1992), o Bob Peake, destacó por carteles tan bellos como los de *My Fair Lady* (1964), de George Cukor, *Camelot* (1967), de Joshua Logan o *Apocalypse Now* (1979), de Francis F. Coppola.



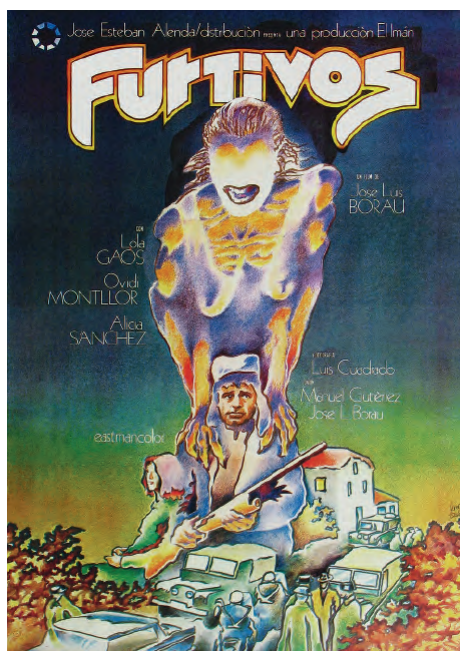


Fig. 9. *Furtivos*, Iván Zulueta, 1975.

de las angustias y contradicciones de sus trabajos posteriores como guionista, realizador o cartelista. Sus carteles dieron un rendimiento excelente al servicio de José Luis Borau (*Furtivos*, de 1975), Pedro Almodóvar (sirva como ejemplo el de *¿Qué hecho yo para merecer esto?*, de 1984) o para las reposiciones en 1977 (estrenos, en algunos casos), distribuidas por Esteban Alenda, de películas de Luis Buñuel como *La Edad de Oro* (*L'Âge d'Or*, 1930) y *Viridiana* (1961), una serie de diseños de gran calidad, belleza y eficiencia. Si en el cartel de *Furtivos* [fig. 9] su estilo ya puede definirse como “surrealismo tremendista”, en los hechos para la obra de Buñuel, prefiere atemperar su lado más agresivo. Estos encargos, al no ser estrenos convencionales, estaban algo más libres de las duras presiones de los que pagan. Esto le permitió afinar en la búsqueda de ese símbolo visual, al estilo de los mejores diseñadores polacos, síntesis de las complejas referencias presentes en el cine del maestro calandino. En *Viridiana*, sobre un apabullante fondo negro, resaltan los letreros blancos —tíbeantes y entrecomillados en el título—, y la efigie, surgida de la pesadilla, del sonriente mendigo tocado con el velo nupcial. Esta interpretación tuvo un gran éxito, y numerosas publicaciones, al hablar del director aragonés o su película, aluden a esta representación en papel, del negro humor buñuelesco.

En 1979 Zulueta estrena *Arrebato*, obra maldita donde las haya, pero que destila riesgo y acierto en proporciones iguales. Se inspiraba en la idea minimalista de un individuo que se filma mientras duerme, dotando a la cámara de un poder vampírico... Su cartel fue una perfecta cristalización gráfica de las ideas clave. Necesitaba sintetizar, y para ello escogió una escena de la película, que manipuló, como si se tratara de un remontaje o refilmado, hasta lograr el efecto deseado. Los protagonistas son agredidos, sumergidos, en la sombra de una sala oscura que ocupa la totalidad del campo, son atacados por la luz de un proyector que no vemos, y arrastrados hacia una superficie clara —que sin duda es una

pantalla de cine—, sobre las que se proyectan sus sombras. Esta imagen misteriosa podría ser todo un emblema del cine clásico de terror, cuyo protagonista máximo es lo que no se ve, la amenaza pura, sin añadidos, lo que queda fuera de campo. La tipografía de los créditos es pequeña, discreta y convencional, contrastando con el título de diseño orgánico, inquietante, de un color rojo chisporroteante y agrietado.

Desde hace unos años resulta difícil encontrarse con diseños imaginativos, carismáticos o que marquen tendencias. La vulgaridad se ha apoderado de la publicidad cinematográfica mundial y española de manera inadvertida, ante la indiferencia general. Sin embargo, esporádicamente, hay algunas excepciones que protagonizan algunos diseñadores desde puntos de partida muy diversos que pasan por el cómic, la ilustración, el diseño publicitario o el más puro oficio cinematográfico.

### **Mariscal (Javier Mariscal, 1950)**

Se formó en el campo del diseño en la escuela Elisava de Barcelona, pero pronto lo dejó para aprender directamente del entorno y para seguir sus propios impulsos creativos. Sus primeros pasos fueron en el mundo del cómic underground en publicaciones como *El Rollo enmascarado* o *Star*.<sup>14</sup>

En sus primeros tebeos, el estilo de sus historietas parece influenciado por el del mítico dibujante norteamericano Robert Crumb, extremo que el valenciano siempre ha negado, alegando que su gusto por la caricatura naif debe mucho más a las Fallas, tan características de su Valencia natal, que a cualquier creador foráneo. Francisca Lladó Pol en su clasificación de dibujantes y guionistas del denominado boom del cómic adulto en España, que se produce en la década de los años 80 del siglo pasado, lo considera un caso aislado dentro de la Nueva escuela valenciana a la que también pertenecen Mique Beltrán, Micharmut (Juan Enrique Bosch Quevedo), Sento (Vicent Josep Llobell Bisbal) y Daniel Torres.<sup>15</sup>

Mariscal pronto armonizará su trabajo en el mundo de la historieta (en la que destaca su serie *Los garriris*, creada en 1974) con la ilustración, la escultura, el diseño gráfico y el interiorismo. A partir de 1979 diseña logotipos y mobiliarios para distintos locales de moda. En 1987 expone en el Centro Georges Pompidou de París y participa en la Documenta de

---

<sup>14</sup> Junto a los que ya son legendarios dibujantes Farry, Nazario y Pepichek, respectivamente: Miguel Farriol Vidal, Nazario Luque Vera y Josep Farriol Vidal.

<sup>15</sup> Francisca Lladó Pol, historiadora del arte de la Universitat de les Illes Balears tiene un valioso conjunto de artículos dedicados al cómic, véase: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=793854>, (fecha de consulta: 7-III-2016).

Kassel. A lo largo de la década de los ochenta diseña varias colecciones de textil para las firmas Marieta y Tráfico de Modas y expone en la sala Vinçon de Barcelona. En 1989 Cobi es elegido como mascota para los Juegos Olímpicos de Barcelona 1992. La mascota fue acogida con gran polémica, al principio, por su imagen rupturista, aunque el tiempo le dio la razón a su creador y terminó por ser reconocida y aceptada.

Crea el Estudio Mariscal en 1989 y colabora en diversos proyectos con diseñadores y arquitectos como Arata Isozaki, Alfredo Arribas, Fernando Salas, Fernando Amat o Pepe Cortés.

En 2002, su trayectoria multidisciplinar culmina con el diseño integral del Gran Hotel Domine Bilbao, asomado al Museo Guggenheim de la ciudad y a la ría, cuyo concepto creativo pretende ser un reflejo de la Historia del diseño del siglo XX. El interiorismo de este gran edificio lo plantea junto a Fernando Salas, quien también colaborará con él en Calle 54 Club, un proyecto ideado originalmente por el cineasta Fernando Trueba y que aporta a Madrid un espacio para el jazz latino, en el que brillarán, entre otros, Bebo Valdés o Paquito d’Rivera. Trueba realiza un largometraje documental titulado *Calle 54* (2000), en el que los protagonistas son, precisamente esos músicos. El dinamismo, musical en este caso, es reflejado por el cartel de Mariscal, repleto de manchas de color sobre un intenso fondo rosáceo, y divertidos grafitis, trazos en negro que recuerdan a esos músicos en su intenso paroxismo interpretativo.

En 2010 publicó la novela gráfica *Chico & Rita*, editada por Sins Entido y tuvo una implicación directa (junto a su hermano Tono Errando y Fernando Trueba) en la película de animación del mismo título. Su cartel, es una consecuencia directa de los dibujos para el cómic, diseños luego reconstruidos para la animación de la película, y transmite, al igual que el filme, la sensualidad y el erotismo esenciales para entender y disfrutar del mejor jazz latino.

Para el cine ha seguido trabajando en carteles como *El artista y la modelo* (2012), de Fernando Trueba, o para la película de Pedro Almodóvar *Los amantes pasajeros* (2013) [fig. 10], que supone haber sustituido, aunque sea momentáneamente, a Juan Gatti (nacido en 1950), el habitual diseñador de las campañas publicitarias (y de los títulos de crédito) de Almodóvar en los últimos años. Conviene echarle una mirada detenida a sus elaborados y significativos títulos de crédito de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), así como a su cartel, ya que ambos han indicado una línea a seguir en la mayoría de los reclamos de las películas almodovarianas. De hecho, este cartel de Mariscal recuerda bastante la línea de este diseñador argentino asentado en Madrid desde 1979, que conecta con

el desenfadado colorista de las primeras etapas de la llamada “Movida” madrileña. Por otro lado, Mariscal y Almodóvar ya habían coincidido en ese ambiente en 1982 y colaborado, aunque no en el cine, en la novela gráfica *Fuego en las entrañas*, de Ediciones La Cúpula.

Mariscal ha seguido siendo reclamado para ponerse al servicio del cine. Por ejemplo algunos importantes eventos cinematográficos, como los Premios Platino de Cine Iberoamericano de Marbella, con tan solo dos ediciones, utilizan sus diseños para los carteles e imágenes promocionales; igualmente lo ha hecho el Festival Internacional de Cine de Gijón, en su edición número 50.<sup>16</sup>



Fig. 10. *Los amantes pasajeros*, Mariscal, 2013.

### Carlos Vermut (Carlos López del Rey, 1980)

Carlos Vermut estudió Ilustración en la Escuela de Arte Número Diez de Madrid, realizando sus primeros trabajos como ilustrador para el diario *El Mundo*. Ganó el premio Injuve de cómic en el 2006, y publicó su primer cómic en solitario, *El banyán rojo*. En los años siguientes completó *Psicosoda*, un recopilatorio de historias cortas y *Plutón BRB Nero, la venganza de Maripili*, cómic basado en la serie de televisión homónima de Álex de la Iglesia, realizada entre 2008 y 2009.

En 2008, precisamente, lo encontramos trabajando para la televisión, como creador de la serie *Jelly Jamm* (de TVE). Después de realizar dos cortometrajes, en 2010 comenzó a escribir el guión de su primer largometraje *Diamond flash* que se estrenó directamente online el 8 de junio en la plataforma de cine Filmin. Fue todo un éxito en España y la más vista en ese portal de cine online durante dos semanas. En 2012 escribe y dirige el cortometraje de humor negro *Don Pepe Popi* y publica *Cosmic Dragon*, cómic donde se homenajea y se da una vuelta de tuerca a la mítica

<sup>16</sup> Véase para todo lo referente a Mariscal: <http://www.mariscal.com/es/home>, (fecha de consulta: 1-II-2016).

serie japonesa *Dragon Ball*, de la cual Vermut se ha confesado en varias ocasiones gran seguidor.

Su segundo largometraje, *Magical Girl* (2014), supuso una auténtica sorpresa. En ella nos encontramos con Luis (Luis Bermejo), un profesor de literatura en paro, que trata de hacer realidad el último deseo de su hija Alicia (Lucía Pollán), una niña de doce años, que padece un cáncer terminal: tener el vestido oficial de la serie japonesa de dibujos animados *Mágical Girl Yukiko*. El elevado precio del vestido llevará a Luis a poner en marcha una insólita y oscura cadena de chantajes. El azar le hace conocer a Bárbara (Bárbara Lennie), una atractiva joven que, aparentemente, sufre trastornos mentales, y a Damián (José Sacristán), un profesor retirado con un tormentoso pasado relacionado con Bárbara que, en su momento, le llevó a la cárcel. Carlos Vermut ha construido una película que oculta, tras su aparente fachada del absurdo, un profundo análisis del clima moral y ético en el que se mueve nuestra sociedad. Ni los personajes más inocentes (pienso, sobre todo, en Alicia) escapan al sin sentido. Carlos Vermut firma en *Magical Girl* su segundo largometraje y se aproxima a los incómodos territorios de realizadores como David Lynch o de un Carlos Saura (en los sesenta y setenta). Imágenes depuradas de sentimientos superfluos, personajes perdidos en la lógica de la desesperación y la perversión, un sentido del humor que sólo nos permite esbozar una ligera sonrisa, más cercana al cinismo que a la diversión inocente. Vermut se transfigura en un creador completo y él mismo propone para el cartel una ilustración del rostro de Barbara Lennie atravesado por un reguero de sangre en forma de lagarto, que pone en marcha todo el poder metafórico de la película [fig. 11]. Hubo otras propuestas [fig. 12] que reflejaban gráficamente la afinidad del cine de Vermut con el de autores como Lynch o Saura —de hecho el cartel final remite al de *La Prima Angélica* (1974) [fig. 13], del director español, diseñado por Cruz Novillo—, aunque la opción del lagarto pareció en principio la más adecuada. Sin embargo, la película amplió sus posibilidades al triunfar en el Festival de Cine de San Sebastián, lo que provocó una segunda gráfica promocional, pensada para atraer a un público más amplio, con caras de actores identificables caladas en un corazón roto (basado también en una ilustración de Vermut). El resultado es una fusión de elementos que utiliza el personal universo gráfico del autor, haciendo una mínima concesión a las leyes del marketing.

### **Clara León (Clara León, 1978)**

Estudió Bellas Artes desde 1997 hasta 2001 en la Universidad Complutense de Madrid. Llegó a la facultad tras dar un curso con Antonio





Fig. 11. *Magical Girl*, Carlos Vermut, 2014. Primera versión.



Fig. 12. *Magical Girl*, Carlos Vermut, 2014. Segunda versión.

Zarco (destacado pintor y grabador madrileño nacido en 1930) que fue su bautismo como pintora.

Pintora obsesiva, tiene sin embargo otra pasión: el cine. De hecho ejerció como Segunda de Dirección de la argentina Victoria Galardi en *Pensé que iba a haber fiesta* (2013), que contó con Elena Anaya como actriz protagonista; y también se ha ocupado de los storyboards de *La buena vida* (1996) y *Obra maestra* (2000), de David Trueba; *La niña de tus ojos* (1998) y *El embrujo de Shanghai* (2002), de Fernando Trueba, 2002); *Poniente* (2002), de Chus Gutiérrez, y otros muchos títulos. Destaca igualmente como dibujante de los figurines para los vestuarios firmados por Lala Huete,



Fig. 13. *La prima Angélica*, Cruz Novillo, 1974.



Fig. 14. *Los exiliados románticos*, Clara León, 2015.

premiada con varios Goyas y prestigiosos premios internacionales por películas como *El laberinto del fauno* (2006), de Guillermo del Toro, *El Greco* (2007), de Yannis Smaragdis, o *Belle Époque* (1992), de Fernando Trueba.

Vuelve a colaborar con la saga de los Trueba en *Los exiliados románticos* (2015) [fig. 14], de Jonás Trueba, cuyo estilo pictórico entre naif y fresco parece ilustrar perfectamente la historia de un grupo de jóvenes chicos universitarios españoles, en viaje a Francia, de Toulouse a París. Se trata de amores de juventud, jalonados con citas románticas de filósofos, versos, cartas y las canciones de Miren Iza (Tulsa), que parecen acompañarles a lo largo de este viaje iniciático. Jonás Trueba y Clara León, el director y la responsable del *story-board* y el cartel del film, se suman a ese grupo de “exiliados”, aportando su minimalista reflexión sobre el romanticismo y como lo está viviendo una generación privilegiada de jóvenes españoles —que ya no lo son tanto—, quizá algo perdida y deprimida ante la falta de horizontes.<sup>17</sup>

### **Iñaki Villuendas (Villuti Creative Studio) (Iñaki Villuendas, 1973)**

Iñaki Villuendas es un zaragozano que ya lleva más de 15 años en el mundo del diseño gráfico y, ahora mismo, se encuentra en un momento dulce de su carrera. Tenía vocación como pintor, pero buscando nuevas salidas profesionales aprendió diseño, se preocupó por formarse igualmente en cuestiones como la animación y el desarrollo de las nuevas herramientas que ofrece al diseñador publicitario el mundo de la informática.

<sup>17</sup> Clara León también ha realizando ilustraciones para libros de las editoriales: Plot, Xordica y Ediciones Alfabet. Y además dos de sus obras han sido portadas de la revista literaria *Letras Libres* (en 2011, la n° 119, y en 2014, la n° 155).

Fue maquetador en *Diario 16*, montó Render Zone junto a Iñaki Lacosta y Jaime Cebrián (los propietarios, ahora, de Entropy Studio) y empezó a consolidar un estilo que se ha reflejado en encargos tan diversos como los logotipos de Muebles Rey o la Sala López de Zaragoza, portadas de discos para grupos como La Costa Brava, un anuncio para Coca-Cola, la tarjeta Fluvi de Ibercaja para la Expo, el cartel de las fiestas del Pilar de 2009, o el diseño de etiquetas para las bodegas Aylés. Por citar algunos de una carrera que parece imparable.

Parece que su aproximación al mundo del cine se hizo de la mano de Miguel Ángel Lamata, otro zaragozano de proyección nacional, cuando todavía hacía cortometrajes en vídeo. Lamata le fue fiel y contó con él para sus tres largometrajes hasta la fecha: *Una de zombis* (2003), *Isi/Disi. Alto voltaje* (2006) y *Tensión sexual no resuelta* (2010). Esos trabajos pronto llamaron la atención de Santiago Segura que le propuso elaborar todo el diseño promocional de *Torrente 4* (2011). Quería una superproducción, aunque fuera a la española, y hubo que diseñar mil cosas: carteles, camisetas, gafas 3D, invitaciones, la aplicación web... Santiago Segura debió de quedar satisfecho de la eficacia de sus conceptos creativos y repitió con él en *Torrente 5. Operación Eurovegas* (2014). Gracias a la buena relación de Segura con Nacho Vigalondo, Villuendas ha diseñado también los carteles de las dos últimas películas del peculiar guionista y director cántabro: *Extraterrestre* (2011) y *Open Windows* (2014).

Para elaborar sus diseños suele ver con antelación las películas. Luego se elaboran unos bocetos previos que se envían al director y que este analiza con los distribuidores, que serán quienes tomen las decisiones finales. Pocas veces puede permitirse soluciones más conceptuales ya que la política de las distribuidoras (sobre todo las multinacionales) es potenciar la venta con los recursos más directos (una estrella conocida, por ejemplo). Sólo en casos aislados como *Gernika* (2016) [fig. 15], de Koldo Serra, logra imponer criterios de gran impacto mediante esa bomba fotocompuesta con fragmentos de recortes de prensa, sobre fondo rojo; en otras ocasiones, tiene que buscar soluciones, bastante acertadas, de compromiso entre lo puramente comercial y la metáfora visual arriesgada como en la inquietante *Enemy* (2013), film de Denis Villeneuve, una sugerente interpretación de la novela de José Saramago *El hombre duplicado* para la que buscó y encontró diferentes opciones gráficas que juegan con la deformación del rostro de su protagonista Jake Gyllenhaal, y una inquietante araña, todo un leitmotiv del film que asaltará nuestra memoria durante mucho tiempo, sin duda.

Algunos de sus diseños que no son encargos cinematográficos se tiñen también de cinefilia. Sólo hay que contemplar toda la línea utiliza-



Fig. 15. *Gernika*, Iñaki Villuendas, 2016.



Fig. 16. Cartel del 15 Festival de Cine de Zaragoza, Iñaki Villuendas, 2010.

da para la Sala López (local de copas y sala de conciertos de Zaragoza), con referencias continuas a *Cabaret* (1972), de Bob Fosse, o *La naranja mecánica* (*A Clockwork Orange*, 1971), de Stanley Kubrick, cuyos diseños, firmados por el británico Philip Castle, siguen teniendo un poderoso impacto, más allá de la película.

Iñaki Villuendas también encontró una solución directa y sugerente para publicitar el Festival de Cine de Zaragoza en su edición número 15 (año 2010). Su cartel [fig. 16] apuesta por colocarle unas gafas 3D a un espléndido león y con esos elementos tan básicos publicita este Festival de Cine que ya ha cumplido veinte años.<sup>18</sup>

Con relación al cartel cinematográfico en España hay otra línea de investigación importante que tiene que ver con toda la gráfica empleada por los numerosos festivales de cine que hay en nuestro país. En ese

<sup>18</sup> El peso que en su estudio tienen los diseños para el cine queda manifiesto en la presentación de su página en internet dominada casi por completo por los carteles de cine. Ver <http://villuti.com/>; además para completar información sobre el diseñador y su trayectoria conviene consultar también los dos siguientes enlaces: [www.heraldo.es/noticias/cultura/un\\_ilustrador\\_zaragozano\\_película.html](http://www.heraldo.es/noticias/cultura/un_ilustrador_zaragozano_película.html) y <https://vimeo.com/74441819>, (fecha de consulta: 22-II-2016).



sentido, puedo anunciar la próxima publicación de dos trabajos sobre los carteles de los festivales de cine con los que tengo una relación muy directa. Uno de ellos se centrará en los carteles del Festival de Cine de Huesca y el otro hace un extenso recorrido gráfico por toda la geografía española y sus festivales, muestras y certámenes cinematográficos.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> El primero se titulará *Papeles de cine. Los carteles del Festival de Cine de Huesca*, refleja un trabajo previo de investigación patrocinado por el Instituto de Estudios Altoaragones que ya está comprometido con Rolde Editorial; y el segundo *La Primera Ventana. Carteles de Festivales de Cine Españoles*, de Miguel Ángel Escudero, cineasta, promotor y divulgador cinematográfico, tiene una extensa introducción también realizada por mí. Las dos publicaciones muestran el resurgir del cartel de cine en los últimos años. En este terreno de los festivales no hay tantas restricciones comerciales y muchos creadores han podido dar lo mejor de sí mismos.



