


## Arte accidental: análisis visual de las panorámicas de paisaje elaboradas para la Guerra Civil Española<sup>1</sup>

Santiago Elía-García  
Universidad San Jorge  

<https://dx.doi.org/10.5209/aris.107145>

Recibido: 18 de enero de 2026 • Aceptado: 25 de febrero de 2026

**Resumen:** Tras el estallido de la guerra civil española, el territorio quedó dividido en sectores controlados por los bandos enfrentados. En pocos días, se trazaron frentes que surcaban el país y configuraban nuevas fronteras, algunas de las cuales permanecieron estables durante largos periodos. Esta situación propició que, por razones bélicas, el paisaje se convirtiera en objeto de estudio desde ambos flancos. El presente artículo analiza escenas derivadas de dicha observación, representadas mediante una metodología rigurosa orientada a registrar la información visual del territorio de combate como apoyo a la toma de decisiones estratégicas. Este proceso generó un conjunto de documentos gráficos de notable valor estético. Las conclusiones obtenidas a partir de la observación detenida de estos materiales respaldan la tesis de que el rigor técnico y la disciplina en el proceso de elaboración creativa conducen, de manera no intencionada, a resultados atractivos y conmovedores. Estos registros pueden considerarse manifestaciones de arte accidental. Asimismo, se comparan panorámicas obtenidas mediante distintas herramientas gráficas, evaluando el alcance de cada una. Se confronta el papel sintético del dibujo manual con la función totalizadora de la fotografía, técnicas muy diferentes que se complementaron para ofrecer una representación visual más completa de un mismo territorio.

**Palabras clave:** Corografía; dibujo; fotografía; perspectiva; vistas.

### EN Accidental art: visual analysis of landscape panoramas created for the Spanish Civil War

**Abstract:** Following the outbreak of the Spanish Civil War, the territory was divided into sectors controlled by the opposing factions. Within a few days, frontlines were drawn across the country, establishing new borders, some of which remained stable for extended periods. This situation led, for military reasons, to the landscape becoming an object of study from both sides. The present article examines scenes derived from such observation, represented through a rigorous methodology aimed at recording the visual information of the combat territory as support for strategic decision-making. This process generated a set of graphic documents of remarkable aesthetic value. The conclusions drawn from a close examination of these materials support the thesis that technical rigor and discipline in the creative process unintentionally lead to results that are both compelling and evocative. These records may be considered manifestations of accidental art. Furthermore, panoramic views obtained through different graphic tools are compared, assessing the scope of each. The synthetic role of hand drawing is contrasted with the comprehensive function of photography—two very different techniques that complemented each other to provide a more complete visual representation of the same territory.

**Keywords:** Chorography; drawing; photography; perspective; views.

**Sumario:** 1. Introducción, 2. Contexto documental: panorámicas del paisaje de guerra, 3. Del rigor técnico a la expresividad gráfica, 4. Dibujo frente a fotografía, 5. Conclusiones. Referencias.

**Cómo citar:** Elía-García, S. (2026). Arte accidental: análisis visual de las panorámicas de paisaje elaboradas para la Guerra Civil Española. *Arte, Individuo y Sociedad*, 38(2), 419-431. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.107145>

<sup>1</sup> Este trabajo ha sido financiado parcialmente por el Departamento de Ciencia, Universidad y Sociedad del Conocimiento, del Gobierno de Aragón, España (S04\_23R).

## 1. Introducción

Este artículo se inscribe en una investigación más amplia dedicada al estudio de los dibujos de paisaje del frente de combate realizados por militares durante la guerra civil española. Estos dibujos se interpretan como contenedores de información no escrita, cuyo análisis visual permite ampliar el conocimiento sobre uno de los periodos más relevantes de la historia reciente de España. En este caso, el trabajo se centra en las cualidades artísticas de dichos registros, así como en el examen de las herramientas y técnicas empleadas para su elaboración.

Al inicio del conflicto bélico, en julio de 1936, el país quedó segmentado en zonas enfrentadas: las controladas por el bando republicano y las dominadas por el bando sublevado (Casanova, 2013). Los frentes de guerra se conformaron rápidamente recorriendo los límites de estas zonas. Algunos de ellos se mantuvieron estables, con leves variaciones, durante largos periodos de tiempo (Maldonado, 2007). Esta situación de inmovilismo propició que los distintos grupos militares de ambos ejércitos se observaran mutuamente desde sus posiciones defensivas. Las panorámicas analizadas en este estudio son fruto de esa observación meticulosa y forman parte del material cartográfico generado para comprender la orografía del paisaje y su ocupación (Nadal y Urteaga, 2013).

Tras reunir una muestra representativa de este tipo de panorámicas, se han seleccionado aquellas que destacan por su expresividad, el acertado uso del color o la destreza del autor en la técnica gráfica empleada. Dejando a un lado su origen militar y el contexto bélico que las enmarca, estos documentos se analizan como obras gráficas cuyas cualidades merecen ser destacadas. La hipótesis que orienta este artículo sostiene que estas panorámicas, además de haber servido como herramienta de conocimiento y medio de comunicación durante la guerra, pueden admirarse hoy —casi cien años después de su ejecución— por sus cualidades estéticas y formales, fruto de una sistemática de elaboración rigurosa que no excluyó la impronta personal de cada autor.

Paralelamente a la verificación de esta hipótesis, el estudio permite valorar las razones por las que, a pesar de la disponibilidad de la fotografía, ambos bandos recurrieron a la representación manual para fijar el recuerdo de la observación del paisaje. Los ejemplares analizados confirman la capacidad del dibujo y la pintura para sintetizar la naturaleza representada y reflejar aspectos invisibles para la cámara fotográfica.

La metodología aplicada ha combinado la investigación documental y la visita en archivos militares con el trabajo de campo, orientado a recopilar y seleccionar materiales gráficos, escritos y fotográficos, que han sido analizados sistemáticamente.

## 2. Contexto documental: panorámicas del paisaje de guerra

Se ha utilizado como fuente primaria un conjunto seleccionado de perspectivas panorámicas que plasmaron gráficamente el paisaje tal como fue percibido por los combatientes desde el campo de batalla durante la guerra civil española. Para obtener reproducciones de dichas panorámicas, se ha accedido a los repositorios de dos instituciones principales: el Instituto Cartográfico de Cataluña y el Archivo General Militar de Ávila.

Por una parte, se han recopilado panorámicas elaboradas manualmente (fig. 1), en su mayoría dibujos a línea realizados con lápiz, carboncillo o tinta. También se han identificado ejemplares trabajados a color mediante distintas técnicas gráficas, como acuarela, pastel o lápices de colores. Estas representaciones sirvieron como herramienta para comprender el territorio, ya que sobre un soporte bidimensional ofrecían de forma ágil una imagen precisa en tres dimensiones que complementaba los datos aportados en memorias escritas y planos topográficos. El elevado número de panorámicas conservadas evidencia la trascendencia militar que pudieron tener durante el conflicto para la planificación bélica (Elía-García et al., 2023). Estos dibujos presentaban una síntesis de la realidad observada, incluyendo la información necesaria y haciendo comprensible aquello que podía resultar ininteligible en las fotografías en blanco y negro de la época, condicionadas por las circunstancias atmosféricas del momento de la captura. Así, mediante los recursos del dibujo y la pintura, se lograba clarificar las imprecisiones del enfoque, definir los perfiles del relieve escondidos tras la bruma o revelar zonas camufladas entre las sombras proyectadas sobre el terreno.

Por otra parte, se han incluido en la muestra de estudio composiciones fotográficas equivalentes a las panorámicas dibujadas, ya que también reflejaron los perfiles del paisaje del campo de batalla (fig. 2). Su interés radica en que ofrecen una imagen exacta del territorio en un momento concreto, tal como se mostraba a los ojos de quienes elaboraron los dibujos. Según lo señalado en la bibliografía especializada (Fernández-García, 2007; Prats, 1937), la fotografía aérea se empleó durante la guerra como fuente de información para los cartógrafos militares en la elaboración de mapas topográficos. De este modo, permitía interpolar detalles sobre la configuración general del territorio, sus hitos orográficos, el trazado de las vías de transporte y la distribución de las tropas en el terreno. En ocasiones, incluso llegó a sustituir a la planimetría en áreas que carecían de ella. De manera similar, las fotografías a vista de pájaro —igualmente tomadas por los servicios aéreos— junto con panorámicas terrestres capturadas desde el frente, probablemente ayudaron a los autores de las panorámicas dibujadas a matizar los detalles que se debían reseñarse desde el punto de vista de la perspectiva, obteniendo así documentos más completos y funcionales.

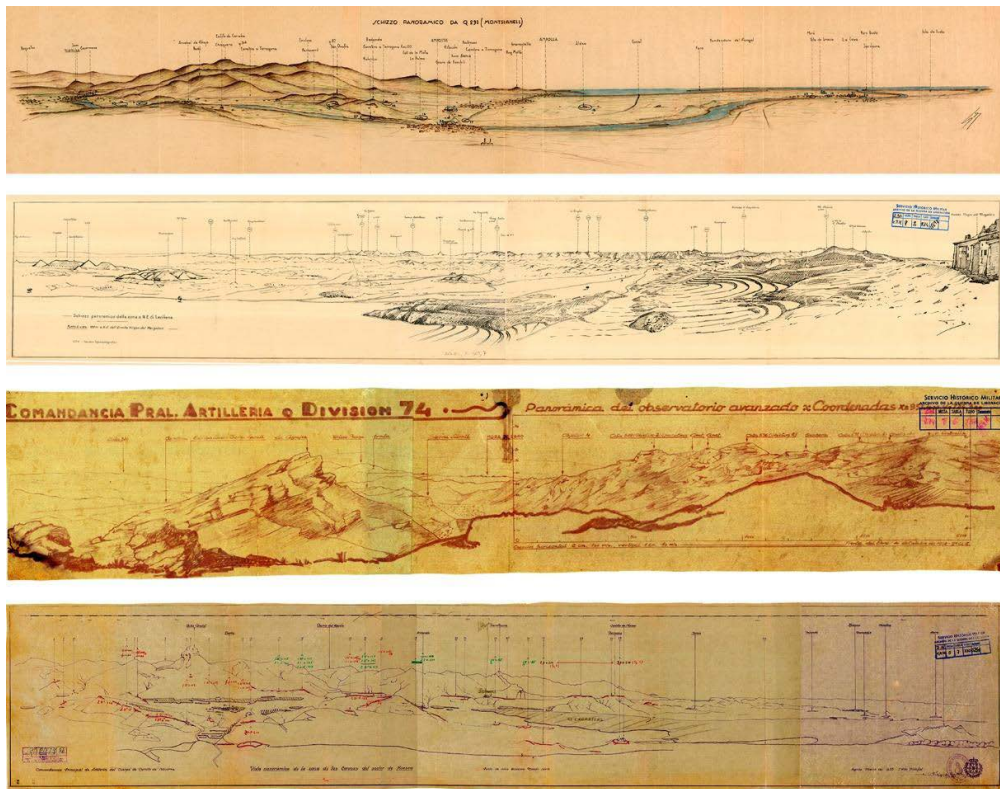


Figura 1. Muestra de panorámicas de paisaje elaboradas manualmente. De arriba a abajo: desde cota 291 (Montsianell), *Corpo Truppe Volontarie* (CTV), 1938 (1A); noreste de Leciñena, CTV, sin fecha (1B); desde observatorio en el Frente del Ebro, División 74, 1938 (1C); desde el Mondó (Huesca), Cuerpo de Ejército de Navarra, 1938 (1D). Fuentes: Instituto Cartográfico de Cataluña (1A), Archivo General Militar de Ávila (1B, 1C, 1D).

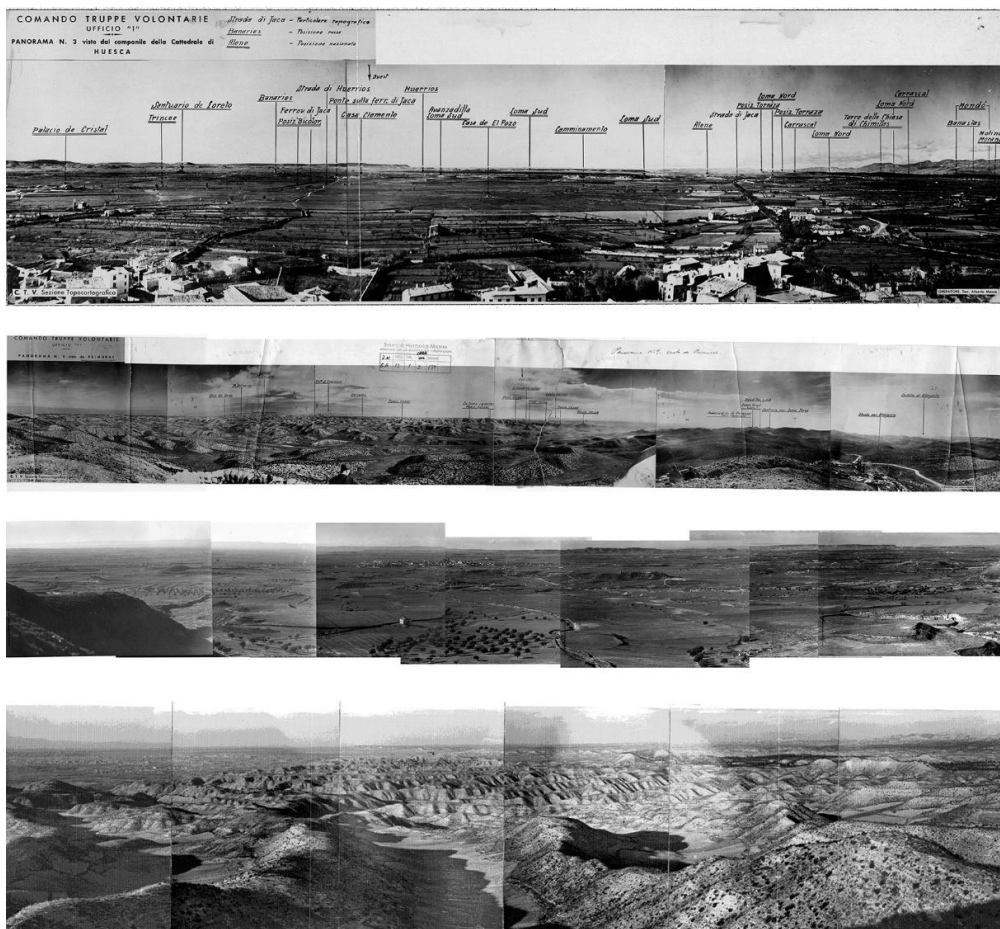


Figura 2. Muestra de panorámicas de paisaje fotografiadas. De arriba abajo: panorama fotográfico desde el campanario de la catedral de Huesca, CTV, sin fecha (2A); panorama fotográfico desde Primural (Zaragoza), CTV, sin fecha (2B); panorama fotográfico desde el Manicomio hasta Alerre (Huesca), Ejército Popular, 1938 (2C); panorama fotográfico desde El Calvario en la sierra de Alcubierre, Cuerpo de Ejército de Galicia, sin fecha (2D). Fuente: Archivo General Militar de Ávila.

### 3. Del rigor técnico a la expresividad gráfica

Las panorámicas representadas manualmente no fueron concebidas como un fin en sí mismas, sino como un medio para comunicar información visual del territorio, dentro de un proceso más amplio que no comenzaba ni terminaba en ellas (Elía-García et al., 2025). No obstante, la disciplina y la búsqueda de eficacia impuestas por el contexto militar se tradujeron en rigor técnico y metodología sistemática que, aunque de forma accidental, produjo resultados que hoy se admiran por su alto nivel de expresividad gráfica.

Estudios que analizan en profundidad la actividad técnica de ciertos grupos militares especializados en la elaboración de este tipo de representaciones evidencian que fueron producto de una práctica definida que, al igual que otras facetas propias del ejército, se aprendía y ejercitaba de manera sistemática durante la formación militar (Elía-García et al., 2022). Cada panorámica debía trazarse siguiendo las pautas de un método contrastado, basado en la observación atenta del paisaje, que facilitaba la adquisición de destrezas para trasladar al papel las medidas y proporciones percibidas por el ojo humano. Este método presenta coincidencias tanto con las indicaciones propias de los servicios de artillería para la práctica de tiro (Gómez de Salazar, 1911) como con las recomendaciones para la enseñanza del dibujo del natural en la formación pictórica (González de la Vera, 1912). Desde su origen, las panorámicas combinaron los propósitos técnicos, asociados al rigor y la objetividad, con recursos artísticos, vinculados a la emoción y la interpretación personal del autor.

El objetivo de plasmar escenas de manera sintética y precisa, utilizando herramientas concretas y disponiendo de un tiempo limitado para su ejecución, favoreció el uso del dibujo a línea como código de representación principal. Así, la suma de volúmenes, texturas y atmósferas que conformaban la visión de la realidad fue interpretada mediante una serie de líneas que se identificaban con los contornos de las formas naturales. El trazado de estos límites era el resultado de la interpretación individual de cada autor, dado que las líneas que construían las panorámicas no existían en la realidad que se procuraba reflejar (Báez Mezquita, 2010).

Siguiendo este razonamiento sobre la inexistencia de la línea en los límites de la naturaleza, algunos autores recurren a la mancha para representar la realidad en un formato bidimensional, evitando así delinear las siluetas de los volúmenes. Este procedimiento se vincula más estrechamente con la pintura y las representaciones artísticas. El empleo exclusivo de la línea o de la mancha se situaría en los extremos de una hipotética balanza entre los cuales se ubicarían otros lenguajes de representación. Según los propósitos del autor, el dibujo podría aproximarse a uno u otro extremo, o mantenerse en la exclusividad de cada recurso (Báez Mezquita, 2010). Aunque en las panorámicas de paisaje elaboradas durante el conflicto esta balanza se inclina claramente hacia el extremo del dibujo a línea, existen ejemplos en los que la mancha se utiliza como recurso protagonista. Estos casos destacan por su singular expresividad gráfica, aportando valores propios de las representaciones artísticas del paisaje. Entre tanto rigor metodológico, se reconocen en ellas aspectos subjetivos y emocionales de los autores, quienes imprimieron un estilo personal en cada composición.

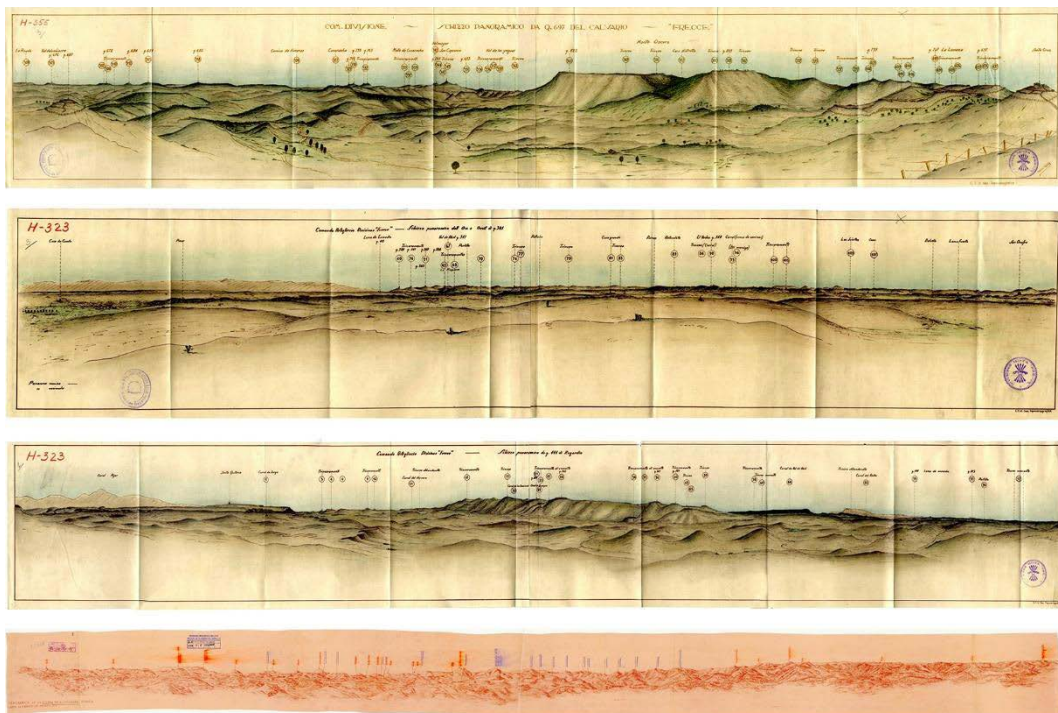


Figura 3. Panorámicas de paisaje elaboradas manualmente. De arriba abajo: desde El Calvario en la sierra de Alcubierre, CTV, sin fecha (3A); desde cota 381 en Zaragoza, CTV, sin fecha (3B); desde cota 444 en Regordín, Huesca, CTV, sin fecha (3C); sierra de Alcubierre desde ermita de Magallón, 5° Cuerpo del Ejército, sin fecha (3D). Fuente: Archivo General Militar de Ávila.

Muchas de las panorámicas de paisaje elaboradas durante la guerra se ejecutaban con el propósito de ser fotocopiadas mediante la tecnología reprográfica disponible en la época, lo que condicionaba drásticamente la manera de dibujar (Elía-García et al., 2025). Por esta razón, se priorizaba el uso del dibujo a línea

para trazar las siluetas de la escena, cualificadas mediante técnicas de rayado. No obstante, en ocasiones se añadieron manchas de color sobre el duplicado de los originales, obteniendo panoramas enriquecidos con nuevos matices del paisaje. En los ejemplares de la figura 3 (3A-3C), se emplearon lápices de color sobre la fotocopia del dibujo, aplicados de tal manera que las manchas se muestran totalmente uniformes, sin evidenciar las huellas del trazo que las generó. Estas imágenes se ambientaron con sutileza, coloreando suavemente las superficies para informar sobre la materialidad del terreno y la naturaleza árida de un lugar con escasa vegetación. Las tres composiciones se caracterizaron por un cielo hábilmente coloreado con un degradado azul, lo que permite reconocer con mayor claridad la silueta del horizonte lejano. Las manchas aplicadas se adecuaron al dibujo a línea original, manteniendo inalterada la información a comunicar y el papel protagonista del paisaje. Estas obras fueron realizadas por el ejército italiano, que disponía de una estructura altamente competente y organizada para la producción gráfica de material cartográfico (Montaner y Urteaga, 2013).

En la panorámica mostrada en la figura 3D, el autor delineó a lápiz las siluetas y los contornos principales del relieve característico de la sierra aragonesa de Alcubierre, singularizada por la repetición de lomas redondeadas que se prolongan en una vasta superficie ondulada. Lo hizo sin modificar el grosor ni la intensidad del trazo, probablemente porque la escena no requería enfatizar el efecto de profundidad al tratarse de una cordillera alargada que impedía divisar más allá de su cumbre. Sin embargo, incorporó una gran variedad de manchas aprovechando las oportunidades expresivas del carboncillo. Esta herramienta blanda permite reflejar las variaciones de intensidad y de inclinación en la aplicación sobre el papel, lo que se tradujo en texturas que marcaban luces y sombras, acentuando el efecto de las formas y el volumen, así como otros registros que evidencian las características de un terreno seco con vegetación escasa y discontinua.

La panorámica representada en la figura 4A se distingue por haber sido capturada desde un punto de vista elevado, lo que permite mostrar en profundidad el territorio situado al oeste de la ciudad de Teruel. Asimismo, destaca por el cromatismo empleado para definir los antiguos campos de cultivo, hoy transformados en el emplazamiento del actual aeropuerto turolense. La ilustración fue elaborada mediante una amplia gama de lápices de color, recurso que contribuyó a organizar la composición y a plasmar con eficacia la materialidad del territorio y la disposición de los elementos sobre él.

En la panorámica se aprecian unas líneas suaves, verticales y equidistantes, trazadas a lápiz y distribuidas por toda la superficie del dibujo. Estas marcas corresponden a la cuadrícula preliminar empleada para ajustar la perspectiva (fig. 4B). Se advierte que la totalidad del contorno fue delineada en grafito, cuya tonalidad gris permitió definir el relieve, los caminos, la disposición de los cultivos y las edificaciones. Asimismo, mediante áreas sombreadas también en lápiz, se generó una sensación de volumen en el terreno, intensificando las depresiones longitudinales del primer plano y acentuando las formas de las elevaciones que conforman el horizonte. Sobre esta base, que ya sugería volumetría y profundidad, se incorporó posteriormente la variada gama cromática aportada por los lápices de color.

El uso del color permitió reforzar la sensación de profundidad en la perspectiva, aplicando mayor intensidad cromática en el primer plano. Esta saturación se fue reduciendo gradualmente hacia las áreas más distantes. Los marcados trazos paralelos en tonos naranjas, ocres y amarillos que caracterizaban los campos próximos al observador se transformaron en manchas suaves y uniformes de tonalidades grisáceas y azuladas en las zonas alejadas. Para acentuar la percepción de lejanía, tanto los perfiles de las montañas del horizonte como el cielo se dejaron sin color. Asimismo, la disposición de las líneas divisorias de los cultivos y la variedad de rayados cromáticos que los conformaban reforzaron el efecto perspectivo al mantener coherencia con las líneas de fuga.

La panorámica representó con claridad la ubicación relativa de los núcleos urbanos situados al oeste de la capital turolense, esquematizados como conjuntos de edificaciones con cubiertas rojas, dibujadas de manera sintética, pero con trazo firme y convincente. En la perspectiva se incorporaron las vías de comunicación que enlazaban estas poblaciones, así como los montes que las resguardaban por el norte. En el centro de la escena se destaca la alineación montañosa que se extiende desde el alto de Celadas hasta el Muletón, sobre la cual se señalaron en rojo las posiciones enemigas. Para diferenciar los distintos tipos de infraestructuras, se recurrió a signos convencionales de la topografía que distinguen caminos, carreteras y vías de ferrocarril. Además, la inclusión de marcas kilométricas en la carretera principal contribuyó a otorgar escala al conjunto.

La vista mostrada en la figura 4C reproduce con precisión un amplio territorio turolense de relieve irregular. Aunque se concibió como una representación detallada de la realidad, con un resultado más cercano a un panorama fotográfico, conserva rasgos característicos de las panorámicas dibujadas. La composición se organizó dentro de una cuadrícula que dividía el dibujo en intervalos horizontales y verticales de 100 milésimas, unidad angular empleada para ajustar el trazado (Elía-García et al., 2023). Esta retícula, delineada en tinta sobre el dibujo una vez concluido, presentaba los dos ejes centrales reforzados como referencia para la graduación. Ello indica que, además de facilitar el encaje perspectivo, la cuadrícula cumplía una función interpretativa en el documento final, permitiendo ubicar cada elemento en relación con dichos ejes. También en tinta se marcaron los hitos más relevantes del paisaje, situados en una franja intermedia del territorio. La zona más alejada, carente de elementos significativos, se representó con menor detalle e intensidad, reforzando así la sensación de profundidad. Todo este planteamiento parece vinculado al propósito del documento dentro del servicio de artillería que lo suscribió, actuando como apoyo a la observación directa del terreno e indicando la localización de distintos objetivos.

En esta perspectiva no se optó por una síntesis de lo observado, como era habitual, sino por una reproducción lo más precisa posible en cuanto a forma, volumen y color de una escena específica. Se privilegió

la visión integral del conjunto frente a la simplificación gráfica de elementos aislados. En este sentido, resulta significativo el nivel de detalle otorgado al primer plano, ausente en la mayoría de las panorámicas conservadas.

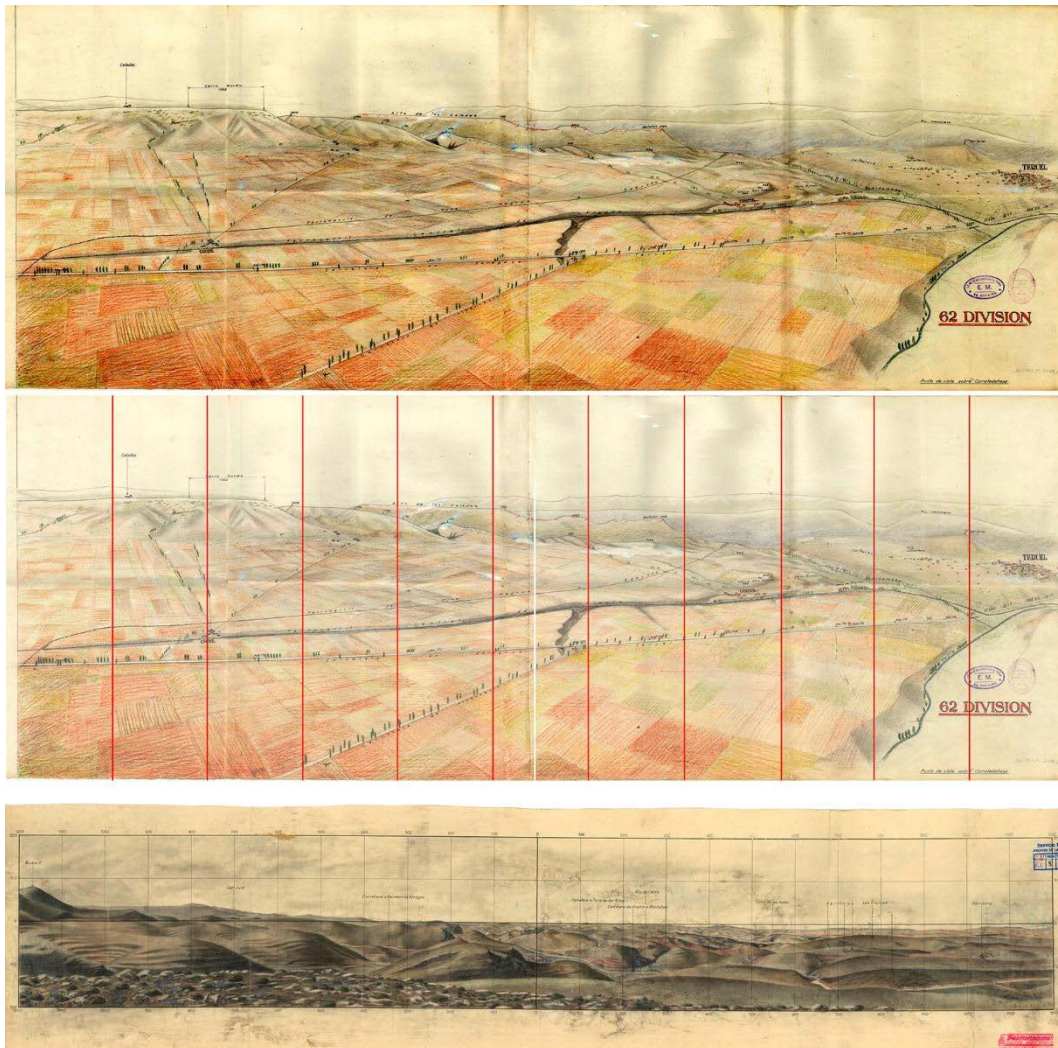


Figura 4. Muestra de panorámicas de paisaje elaboradas manualmente. De arriba abajo: desde punto de vista sobre “Corraladehesa” (Teruel), Cuerpo de Ejército de Castilla, sin fecha, panorámica completa (4A), destacando líneas auxiliares para la construcción del dibujo (4B); sector Maestrazgo (Teruel), Ejército de Levante, sin fecha (4C). Fuentes: Archivo General Militar de Ávila

Asimismo, constituye la única representación en la que se eliminó por completo el dibujo a línea, característico de los documentos puramente técnicos, en favor de la construcción de la imagen mediante manchas, recurso propio de enfoques pictóricos (Báez Mezquita, 2010). La aplicación de la técnica del pastel llevó al autor a cubrir toda la superficie del papel destinada al terreno, difuminando las áreas y fusionando los colores para priorizar masa, luz y espacio por encima de la línea. El resultado es una panorámica dibujada que se percibe de manera distinta al resto. Es probable que se buscara generar un documento con las ventajas de los panoramas fotográficos —capaces de ofrecer una visión totalizadora de la realidad—, pero incorporando el color y el gran formato que la técnica fotográfica de la época no podía proporcionar.

La panorámica correspondiente a la figura 5A sobresale tanto por la aplicación de la técnica de acuarela para aportar color a la perspectiva como por la habilidad del autor en el dibujo y el empleo del pincel, moldeando la morfología del terreno y detallando sus matices. Por sus características, la acuarela se asocia con espontaneidad, rapidez y pericia del dibujante (Báez Mezquita, 2009). El acuarelista debe dominar, en un tiempo finito y sin posibilidad de borrar lo hecho, los movimientos del agua, las mezclas cromáticas y las texturas imprevistas que se generan al desplazarse sobre el papel.

A partir del resultado obtenido y las condiciones particulares de la guerra, que requerían máxima eficacia, se confirma el acierto en la técnica gráfica seleccionada. Este tipo de representación resultaba apropiado para combinar línea y mancha (Báez Mezquita, 2010), además de ofrecer una relación favorable entre el tiempo invertido y la calidad alcanzada. Pese a las ventajas de la acuarela, este es el único ejemplar identificado que empleó dicha técnica. Probablemente ello se deba a la pericia indispensable del autor, la necesidad de contar con material especializado —como papel resistente al agua de gran formato y las propias acuarelas—, así como a la dificultad para duplicar el documento.

El examen visual de la panorámica permite reconocer las distintas fases del proceso de dibujo. Aunque muy sutiles, se identifican vestigios de una etapa inicial realizada a lápiz, posteriormente borrada, que incluía

los contornos principales y algunas líneas auxiliares verticales equidistantes para organizar la escena (fig. 5B). La presencia de finas líneas verticales vacías, sin color, atravesando las superficies coloreadas, confirma que el grafito fue borrado al concluir el croquis. El carboncillo actuó como una barrera impermeable, evitando que el papel se impregnara con la aguada (fig. 5C).

La segunda fase del proceso consistió en perfilar con tinta las siluetas previamente trazadas a lápiz, utilizando tinta marrón en las áreas destinadas a recibir acuarela y tinta negra en los perfiles más lejanos que permanecerían sin color (fig. 5D). Esta variación cromática en el delineado buscaba disimular el dibujo lineal en favor del trabajo por manchas propio de la acuarela, ambos en tonalidades marrones.

Una vez definidos los contornos, el autor aplicó la acuarela utilizando una paleta restringida a tonos terrosos. Las marcas del proceso quedaron registradas, lo que permite interpretar el movimiento del pincel sobre el papel. La superposición de manchas revela que las últimas intervenciones se orientaron a destacar, mediante pinceladas grises continuas, el volumen de los bancales que estructuraban los cultivos y, con breves pinceladas negras, la presencia del arbolado (fig. 5E).

La decisión del autor de no aplicar acuarela en toda la superficie, aprovechando el tono original del papel en determinadas áreas, contribuyó a definir las masas del terreno y a aportar luminosidad y sensación de profundidad a la escena. Además, en coherencia con los objetivos militares, se representaron únicamente los elementos estables del territorio, omitiendo las sombras proyectadas.

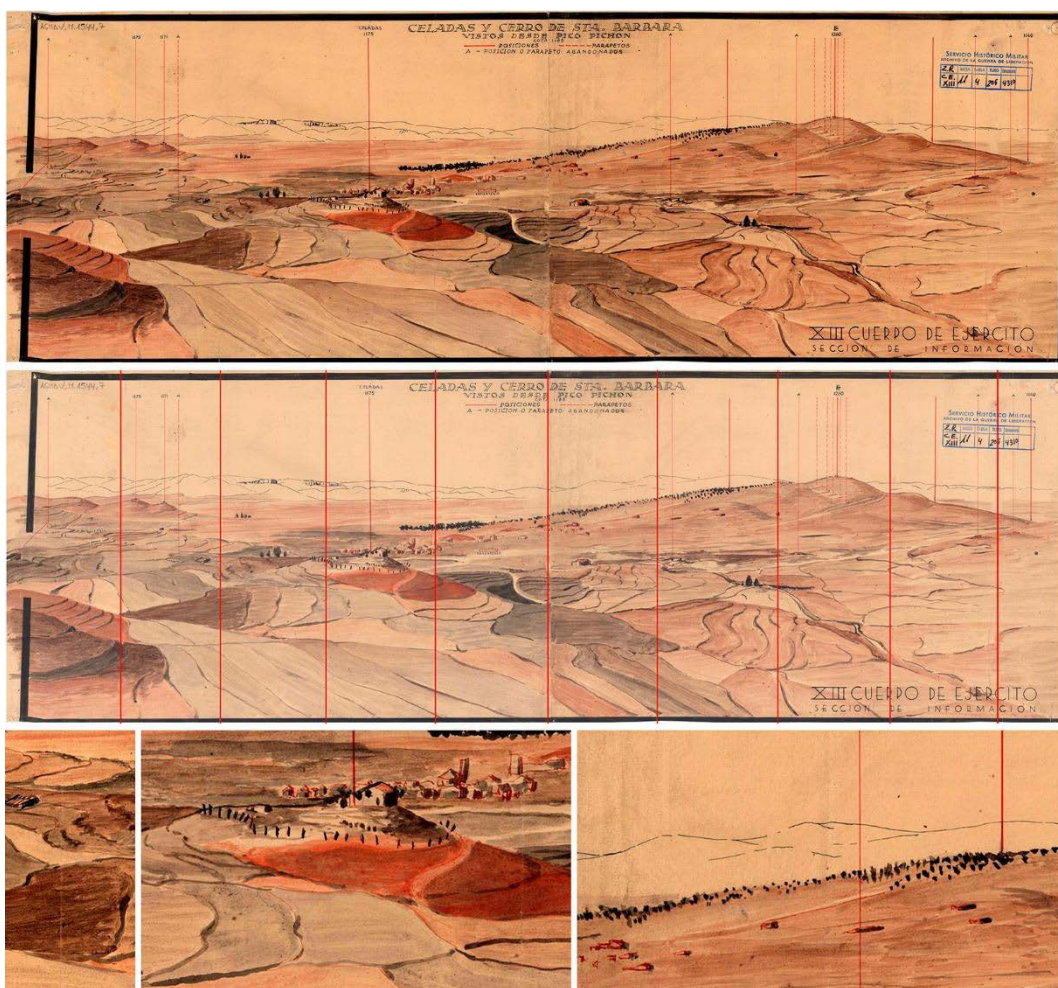


Figura 5. Panorámica desde Celadas hasta el cerro de Santa Bárbara desde Pico Pichón (Teruel). XIII Cuerpo de Ejército del Ejército Popular. Sin fecha. De arriba a abajo, y de izquierda a derecha: Panorámica completa (5A); destacando líneas auxiliares para la construcción del dibujo (5B); fragmentos (5C, 5D y 5E). Fuente: Archivo General Militar de Ávila.

Esta panorámica se distingue entre las demás analizadas por conservar el lenguaje técnico y sintético característico de los dibujos de paisaje militares, al tiempo que fue ejecutada con destreza mediante una técnica que aportó cualidades adicionales a la escena. El ejemplar resultante no solo transmitió la información visual del territorio, incluyendo la localización de posiciones y barreras defensivas, sino que lo hizo mediante una gráfica expresiva y estéticamente atractiva.

En estas panorámicas analizadas, los autores, cumpliendo la misión de reflejar sintéticamente aquellos aspectos de la realidad necesarios para la planificación bélica, trascendieron la representación estrictamente técnica para concebir y plasmar una impronta personal del paisaje (Maderuelo, 2005). Objetivos estratégicos militares y técnicas gráficas artísticas se combinan en documentos que demuestran que, incluso en un contexto de pura supervivencia, el ser humano no renuncia a su dimensión creativa.

#### 4. Dibujo frente a fotografía

Otra fuente de información visual del territorio que complementó las vistas representadas manualmente durante la Guerra Civil fue la fotografía. Los registros conservados del conflicto evidencian que en aquel contexto se favoreció la coexistencia entre la imagen fotográfica y el dibujo. El dibujo de paisaje, por un lado, constituía un recurso consolidado, presente en la formación militar previa y con aplicaciones específicas en las estrategias bélicas (Elía-García et al., 2023; González de la Vera, 1912). La fotografía, por otro lado, se encontraba adecuadamente desarrollada e integrada en las estructuras militares, que le asignaban diversas funciones (Prats, 1937). Sin embargo, la escasez de recursos y las dificultades de abastecimiento propias de la guerra, junto con la singularidad de las herramientas necesarias para capturar y revelar imágenes, así como las limitaciones en cuanto a color, tamaño y escala, hicieron que el dibujo de paisaje, por su flexibilidad y menor coste, continuara siendo un recurso accesible y de ejecución sencilla para los militares.

Cuando se inició la Guerra Civil española, la tecnología de reproducción fotográfica ya estaba ampliamente desarrollada y el ejército disponía incluso de servicios especializados. Al igual que en la Primera Guerra Mundial, uno de los principales cometidos de las fuerzas aéreas de ambos bandos fue obtener información sobre el territorio enemigo y su ocupación mediante fotografías aéreas (Prats, 1937).

En este contexto, los planos topográficos coexistieron con las imágenes captadas desde el aire, mientras que las perspectivas dibujadas se complementaron con fotografías oblicuas y panoramas fotográficos tomados desde el campo de batalla. No obstante, la cantidad y el tipo de registros conservados sugieren que se priorizó el uso militar de la fotografía desde la aviación, mientras que en las posiciones terrestres de la línea de combate la fotografía no llegó a sustituir al dibujo a mano.

Tanto la fotografía como el dibujo panorámico sirvieron para fijar la impresión visual de los escenarios bélicos, y ambas técnicas fueron ampliamente utilizadas durante el conflicto para obtener información precisa del adversario y suplir la ausencia o insuficiencia de cartografía existente (Fernández-García, 2007). Dadas las características complementarias de cada técnica, su combinación permitió potenciar la eficacia, aprovechando las fortalezas de una para compensar las limitaciones de la otra.

El análisis visual de las panorámicas en este apartado se orienta a determinar las razones por las que, a pesar de las ventajas que se presuponen a la cámara fotográfica frente al lápiz, se recurrió mayoritariamente a herramientas de dibujo manual para fijar el recuerdo del paisaje tal como se observaba desde posiciones estratégicas.

Para ello se confrontan dibujos y fotografías realizados durante el conflicto desde un mismo punto de vista, lo que permite comparar una panorámica trazada a mano con una imagen real del territorio tal como se presentó ante los ojos de su autor. El examen de la relación entre el dibujo y la fotografía posibilita evaluar la calidad y precisión de las panorámicas, así como comprender las decisiones adoptadas por el dibujante. Con criterios comunes, cada autor seleccionó determinados elementos de la escena y omitió otros, con el propósito de transmitir de manera eficaz el conocimiento del territorio como base para la planificación militar.

La importante posición de Punta del Calvario, en la sierra de Alcubierre, cambió varias veces de mano durante el conflicto (Maldonado, 2007). Dadas sus características como observatorio del territorio circundante, fue punto de observación de algunas de las panorámicas que han llegado hasta nuestros días. Por un lado, un fotógrafo del Cuerpo de Ejército de Galicia captó una instantánea en blanco y negro del perfil de monte Oscuro, que se alza frente a ella (figura 6A). Por otro lado, un dibujante del servicio cartográfico del Ejército Italiano plasmó una escena equivalente mediante líneas y rayados de tinta negra (figura 6B).

Este dibujo y la fotografía no guardaban relación entre sí; fueron documentos independientes, elaborados por autores distintos en periodos diferentes de la guerra. El dibujo no solo debía señalar e identificar posiciones y construcciones militares, sino también ofrecer una representación lo más precisa posible del paisaje. Para ello, el dibujante utilizó recursos gráficos como la modulación de la intensidad de la línea según la distancia y el empleo de rayados de distinta densidad según la zona, con el fin de reflejar la profundidad de la panorámica y matizar las formas del relieve.

La fotografía permite identificar ciertos elementos presentes en la realidad que no fueron trasladados al dibujo por diversas razones. La atención del autor se centró en la línea de frente enemiga, situada en la lejanía, lo que llevó a omitir la representación del primer plano, incluida la cordillera donde se ubicaba el observador, repleta de fortificaciones y trincheras. El interés por mostrar una superficie ondulada que facilitara la localización del adversario hizo más eficaz evitar un exceso de detalle en las texturas del terreno y prescindir de las sombras proyectadas por el relieve. Las áreas oscurecidas en el croquis no responden a una lógica uniforme de soleamiento, sino a la intención de aportar sensación de volumen a la panorámica y resaltar zonas con mayor densidad de vegetación (fig. 6C-6D).

La panorámica dibujada demostró su capacidad para incluir detalles difíciles de captar en una fotografía en blanco y negro. Aunque la fotografía podía realizarse con mayor rapidez, dependía de factores como la destreza del fotógrafo, la calidad del equipo y las condiciones atmosféricas y lumínicas en el momento de la toma (de las Heras, 2017). Según los ejemplos analizados, estas variables podían afectar la nitidez de las áreas más alejadas del observador. Así ocurrió en la panorámica fotográfica, cuya silueta difusa en la distancia contrastó con la definición precisa del perfil del horizonte en la panorámica dibujada, donde incluso un hito paisajístico relevante en la sierra de Alcubierre, como la altura de San Caprasio, resultaba invisible en la primera pero claramente identificable en la segunda (figs. 6E-6F). Además, la posibilidad de incorporar color distinguió ambas técnicas, ya que el uso de lápices rojos para resaltar las posiciones permitió que el dibujo mostrara con mayor claridad la distribución de los dos ejércitos sobre el territorio.

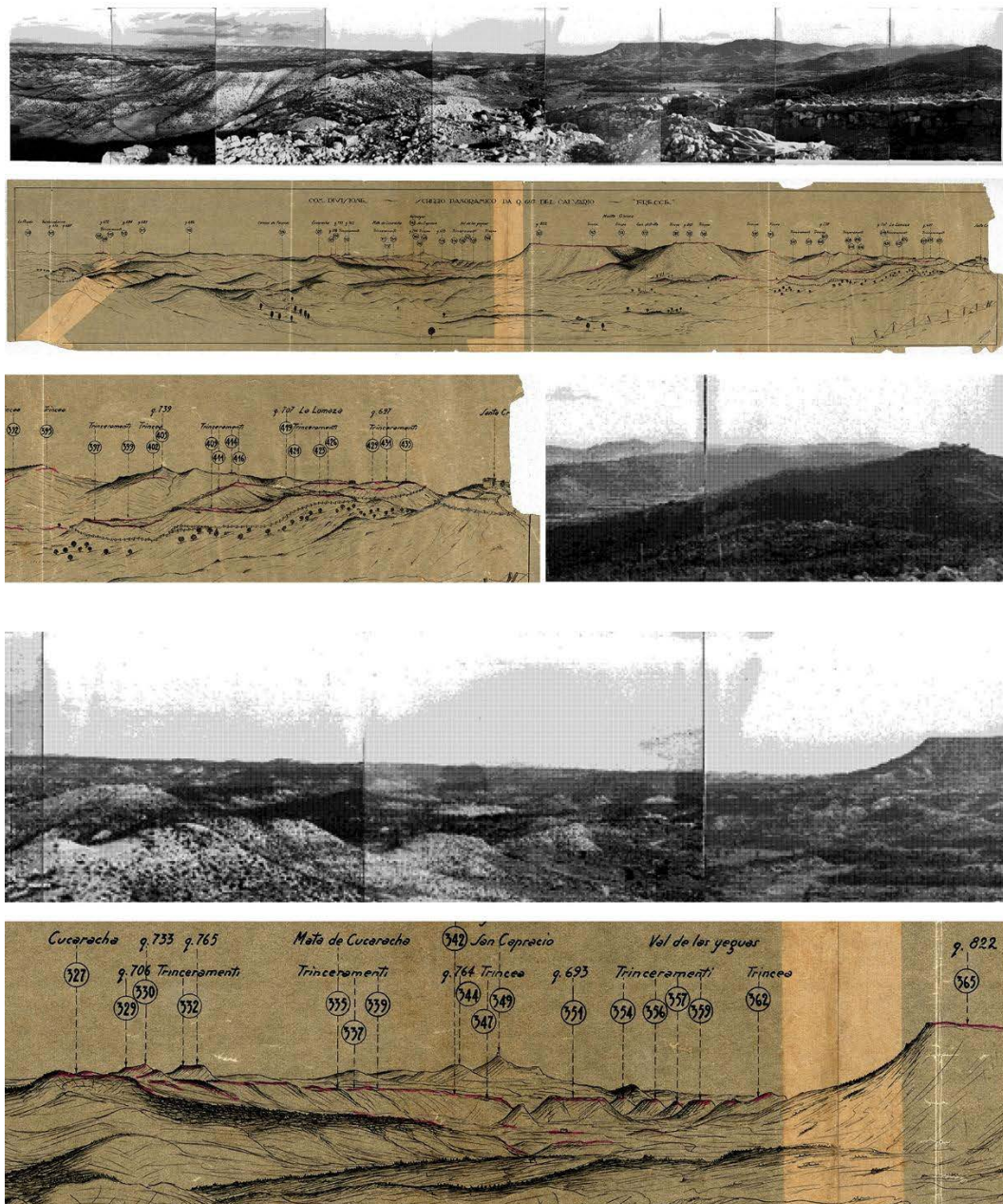


Figura 6. Panorámicas dibujadas y fotografiadas elaboradas desde el mismo punto de vista: El Calvario en la sierra de Alcubierre. De arriba abajo y de izquierda a derecha: panorama fotográfico desde El Calvario, Cuerpo de Ejército de Galicia, sin fecha, panorámica completa (6A), fragmentos (6D, 6E); panorámica dibujada desde El Calvario, CTV, sin fecha, panorámica completa (6B), fragmentos (6C, 6F). Fuentes: Archivo General Militar de Ávila (6A), Instituto Cartográfico de Cataluña (6B).

Del mismo modo, se han recopilado varias panorámicas que plasman la imagen de un mismo paisaje, capturadas en distintos momentos del conflicto desde la posición de la ermita de Santa Quiteria, en Huesca (figura 7). El conjunto incluye tres panorámicas dibujadas (figs. 7A, 7C, 7E), realizadas por especialistas del 5º Cuerpo del Ejército, del Cuerpo de Ejército de Aragón y del Cuerpo de Ejército de Galicia, así como dos panorámicas fotográficas (figura 7B,7D), ambas tomadas por el operador Alberto Massa del ejército italiano. Cada perspectiva presenta variaciones en orientación, encuadre y límites, lo que permite apreciar diferentes aproximaciones a un mismo paisaje de la Guerra Civil (Romero y de Frutos, 2020).

Al igual que en el caso anterior, las tres panorámicas dibujadas muestran con mayor claridad los elementos lejanos del paisaje, ofreciendo una lectura inmediata del perfil del horizonte y la ubicación de los núcleos urbanos más distantes. Incluso la ciudad de Huesca, situada a más de 30 kilómetros, aparece con su singular perfil dominado por la catedral en dos de los registros dibujados, mientras que en el panorama fotográfico apenas se percibe como un pequeño punto blanco en el borde de la mancha oscura que representa los campos de cultivo (figura 8). Por ello, la interpretación de esta información en las fotografías requería un mayor esfuerzo por parte del receptor del mensaje gráfico.

Por el contrario, los panoramas fotográficos mostraron el primer plano con gran nivel de detalle, reflejando fielmente las cualidades materiales y formales de un territorio característico, con vegetación baja y abundantes recovecos. En los tres dibujos, cada uno trazado con una técnica distinta, se exploraron diferentes estrategias para representar esta materialidad. Así, en la panorámica de la figura 7A, el terreno se insinuó mediante un trazo firme y decidido, modulando la intensidad para resaltar las particularidades del paisaje. En

la perspectiva de la figura 7C, se recurrió a un sombreado suave a lápiz para transmitir la topografía y los elementos del terreno. Por su parte, en la panorámica de la figura 7E, elaborada por un dibujante aparentemente menos adiestrado, se optó por un rayado de trazos cortos que enfatizaba los contornos de las elevaciones.

En Santa Quiteria se localizó una posición militar estratégica clave para el bando sublevado en esta zona (Pano, 2019), mientras que su contraparte se ubicaba en la población de Tardienta, punto de abastecimiento fundamental para el bando republicano (Martínez de Baños y Salvatierra, 2009). Las panorámicas representaron los sistemas defensivos que configuraban el frente entre ambas posiciones, señalados mediante anotaciones y esquemas gráficos de alambradas y trincheras. Dada su cercanía al punto de vista –poco más de tres kilómetros en línea recta–, Tardienta aparece reflejada en las cinco vistas analizadas (figura 9). Aunque con mayor detalle en las fotografías, en todas ellas se identifica claramente la imponente infraestructura elevada del canal de Monegros, que protegía la localidad. Se aprecia cómo el canal, en construcción al inicio de la guerra (Cuesta, 2022), se alzaba sobre grandes soportes de hormigón en el tramo recto tangente a la población para permitir el paso de la línea ferroviaria bajo su trazado. Esta circunstancia quedó plasmada en las panorámicas mediante una serie de soportes repetidos rítmicamente, equidistantes entre sí, dibujando una línea discontinua en el paisaje sobre la cual aparecían y desaparecían los tramos construidos del conflicto. Esta línea, fortificada por el ejército republicano, sirvió como defensa de la localidad durante todo el conflicto (Martínez de Baños y Salvatierra, 2009).

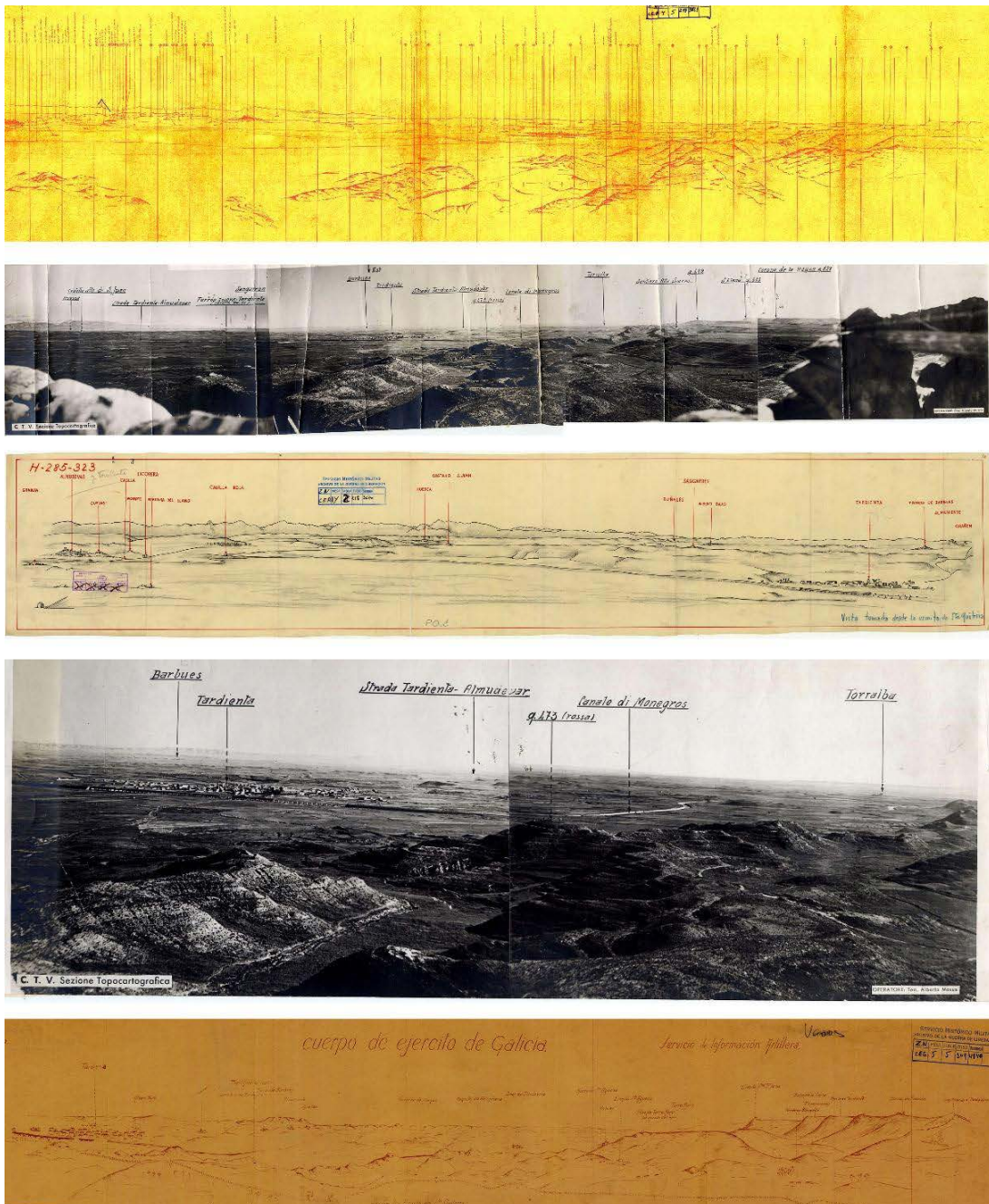


Figura 7. Panorámicas dibujadas y fotografiadas elaboradas desde el mismo punto de vista: ermita de Santa Quiteria de Tardienta (Huesca). De arriba a abajo: 5° Cuerpo del Ejército, 1938 (7A); panorama fotográfico 1, CTV, sin fecha (7B); Cuerpo de Ejército de Aragón, 1937 (7C); panorama fotográfico 2, CTV, sin fecha (7D); Cuerpo de Ejército de Galicia, sin fecha (7E). Fuente: Archivo General Militar de Ávila.

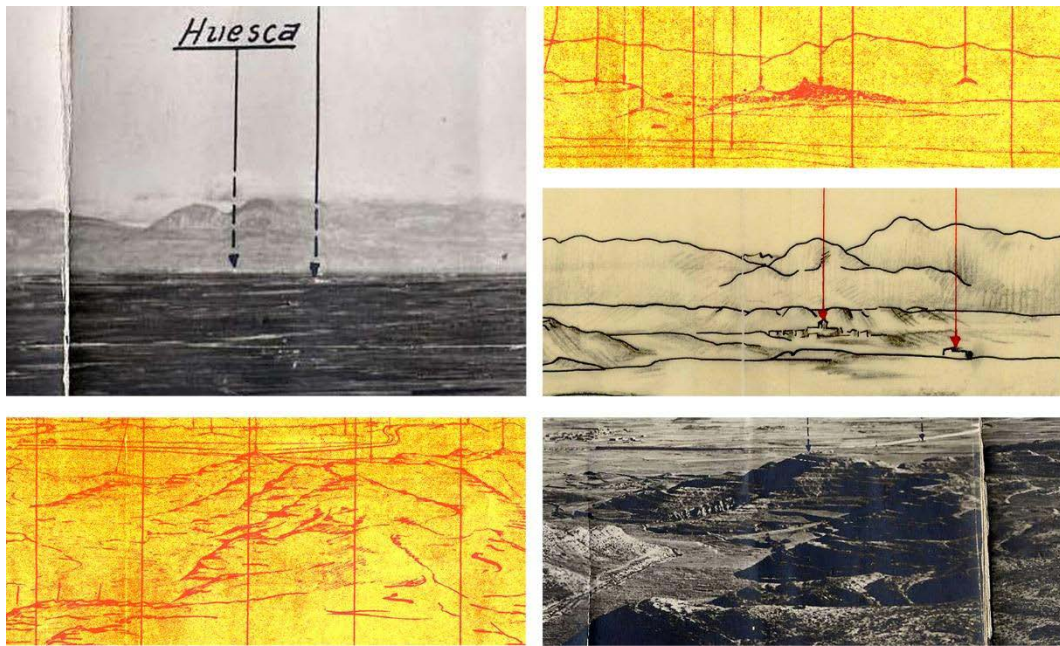


Figura 8. Panorámicas dibujadas y fotografiadas elaboradas desde el mismo punto de vista: ermita de Santa Quiteria de Tardienta (Huesca). De izquierda a derecha y de arriba a abajo: fragmento de panorama fotográfico 1, CTV, sin fecha (8A, 8E); fragmento de panorámica dibujada por el 5º Cuerpo del Ejército, 1938 (8B, 8D); fragmento de panorámica dibujada por el Cuerpo de Ejército de Aragón, 1937 (8C). Fuente: Archivo General Militar de Ávila.

La proximidad de Tardienta al punto de vista de las imágenes permite contrastar la precisión del conjunto edificatorio que ofrecen las fotografías con las distintas síntesis gráficas de la población en cada perspectiva dibujada. El primer teniente de caballería Luis González de la Vera, en su obra *El croquis panorámico, aplicaciones militares del dibujo de paisaje*, estableció pautas para representar “objetos o detalles del terreno, cuya representación, análogamente a los signos topográficos, tienen un valor convencional relativo”, entre ellos “casas, caseríos y pueblos”. Según sus consejos, debía dibujarse el perfil de las edificaciones sin detenerse en detalles irrelevantes, precisando las cubiertas y destacando el contorno de construcciones singulares como “torres de iglesia, chimeneas de fábrica, torres ópticas, molinos de viento, etc.”, evitando exagerar su altura aparente (González de la Vera, 1912).

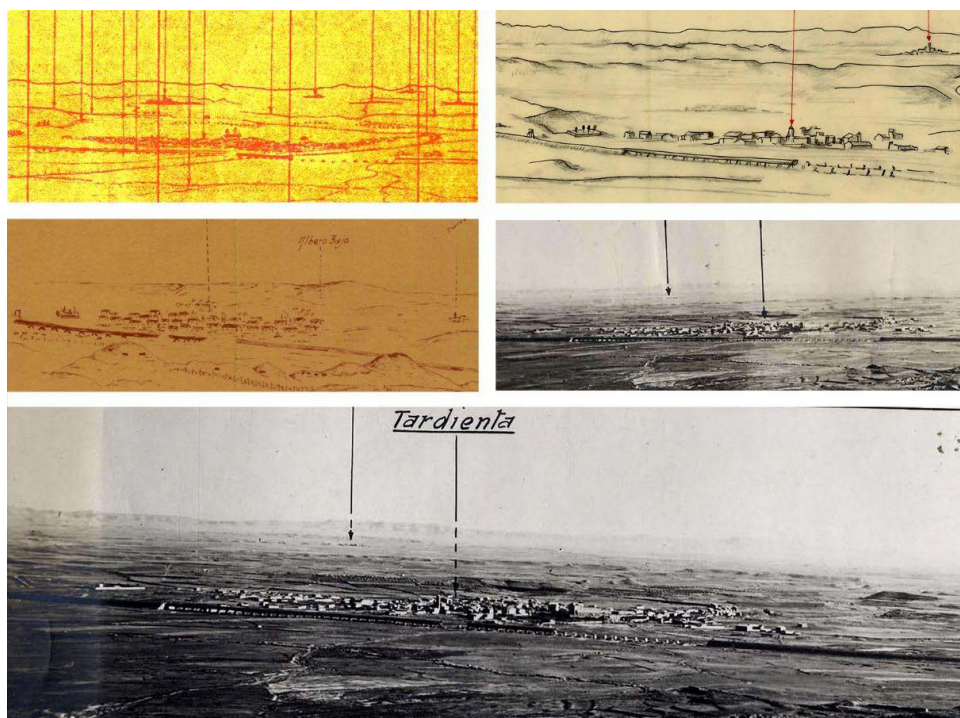


Figura 9. Panorámicas dibujadas y fotografiadas elaboradas desde el mismo punto de vista: ermita de Santa Quiteria de Tardienta (Huesca). De izquierda a derecha y de arriba a abajo: fragmento de panorámica dibujada por el 5º Cuerpo del Ejército, 1938 (9A); fragmento de panorámica dibujada por el Cuerpo de Ejército de Aragón, 1937 (9B); fragmento de panorámica dibujada por el Cuerpo de Ejército de Galicia, sin fecha (9C); fragmento de panorama fotográfico 1, CTV, sin fecha (9D); fragmento de panorama fotográfico 2, CTV, sin fecha (9E). Fuente: Archivo General Militar de Ávila.

Atendiendo a estos principios, se comprende cómo el conjunto heterogéneo de volúmenes que conformaban Tardienta en las fotografías fue interpretado por los dibujantes mediante esquemas más uniformes. En la panorámica de la figura 9C, el pueblo se representó con la repetición de un boceto de casa con cubiertas bien definidas, pero sin línea de base, diferenciando únicamente la torre de la iglesia y el cementerio. La panorámica de la figura 9B, con técnica similar, se distingue por diversificar la apariencia del resto de edificaciones, configurando un núcleo urbano más variado, aunque menos extenso que el mostrado en las fotografías. Finalmente, en la panorámica de la figura 9A, la representación no se basó en la suma de objetos individuales, sino en una interpretación más abstracta, priorizando la idea de conjunto y convirtiendo Tardienta en una mancha densa que se distingue en el paisaje. Este enfoque permitió transmitir con mayor precisión el perfil de la población y su extensión territorial.

Este análisis visual confirma que el dibujo y la fotografía se complementaron mutuamente durante la contienda. Si bien las fotografías aportaron detalles del paisaje que el dibujo no podía reproducir con igual precisión, la comparación de registros revela características que sugieren que, en el contexto de la Guerra Civil, el lápiz fue un instrumento más eficaz que la cámara para captar cualidades esenciales del territorio. El elevado número de perspectivas dibujadas conservadas avala los beneficios de su utilización y justifica la coexistencia de dibujantes y fotógrafos en ambos ejércitos.

## 5. Conclusiones

El análisis comparativo de panorámicas dibujadas y fotografiadas ha permitido deducir las razones por las que se recurrió al dibujo como recurso óptimo para la planificación bélica, en una época en la que la tecnología fotográfica ya estaba convenientemente avanzada e integrada en el ámbito militar. A pesar de la disponibilidad de cámaras y de especialistas en su manejo entre las tropas, desde el propio frente se continuó empleando el dibujo para representar el territorio cuyo relieve era necesario interpretar.

Se aportan argumentos que explican la preferencia por el uso del lápiz y la pluma estilográfica en el propio terreno de combate. Por una parte, se identifican motivos asociados a las restricciones impuestas por el conflicto y a la situación de escasez en las posiciones avanzadas. En un escenario de subsistencia, resulta razonable suponer que el acceso al lápiz y al papel era más factible que a una cámara fotográfica. Asimismo, era más sencillo encontrar un espacio cercano que ofreciera condiciones apropiadas para realizar un dibujo que para llevar a cabo el revelado de una película fotográfica.

Por otra parte, se identifican argumentos vinculados a la funcionalidad de cada tipo de registro. En este sentido, el dibujo ofrecía diversas ventajas frente a la fotografía. La representación gráfica permitía una mayor flexibilidad en las dimensiones de la panorámica, tanto en la amplitud del paisaje como en el formato del soporte, ya que era posible trabajar sobre papeles de gran tamaño, ajustando la escala e incluso modificando las proporciones. En contraste, la cámara fotográfica imponía restricciones en el encuadre, limitando considerablemente la extensión del terreno capturado, así como en el tamaño final de las imágenes, que resultaban mucho más reducidas.

Asimismo, el autor de la panorámica dibujada llevaba a cabo una labor significativa de síntesis, reduciendo a líneas únicamente los elementos de interés militar, mientras que la fotografía registraba la totalidad de lo visible. De este modo, la perspectiva dibujada, al eliminar lo accesorio y destacar lo esencial, resultaba mucho más eficaz para transmitir el mensaje, frente a la imagen fotográfica, que requería un análisis minucioso por parte del receptor.

Otro factor determinante fue la naturaleza monocromática de la fotografía, que ocultaba detalles relevantes bajo las sombras del relieve o los disimulaba entre las tonalidades grises propias del terreno. El dibujante, en cambio, podía controlar estos efectos e incorporar con facilidad variaciones cromáticas mediante lápices de color o acuarela, logrando plasmar una realidad que la cámara no podía captar. Del mismo modo, la fotografía fijaba un instante concreto y dependía de las condiciones atmosféricas del momento. La intensidad lumínica podía acentuar excesivamente las sombras, y la presencia de nubes o bruma dificultaba la definición de los perfiles lejanos.

El análisis visual de las panorámicas dibujadas revela la combinación entre el rigor técnico, propio de documentos gráficos orientados a replicar la realidad lo más fielmente posible, y las habilidades particulares de cada autor, quienes plasmaron su percepción del paisaje. La información objetiva representada se complementa con la interpretación subjetiva del observador actual, lo que permite admirar estas panorámicas con una motivación distinta a la original, valorando sus cualidades expresivas y artísticas.

Se deduce que la formación militar orientada a la representación del paisaje y la esencialidad exigida en el resultado predispusieron a los autores hacia el uso del dibujo lineal. Este recurso se vio reforzado por las restricciones propias de las máquinas de duplicado de mapas de la época. No obstante, se han identificado ejemplos en los que se incorporaron el color y la mancha mediante diversas técnicas gráficas. Así, estas perspectivas se aproximan a la pintura de paisaje y evidencian que, aunque la bibliografía específica de la época se esforzara en separar las panorámicas militares, por un lado, y la representación artística del paisaje por otro, el estudio de estos documentos permite afirmar que combinan las virtudes de ambas. En ellas confluyen lo científico y lo estético, la precisión y la plasticidad, el rigor y la belleza, cumpliendo así de manera más eficaz los objetivos para los que fueron concebidos hace casi un siglo, y pudiendo interpretarse hoy como expresiones artísticas accidentales.

## Referencias

- Báez Mezquita, J. M. (2009). La acuarela y la arquitectura. Diálogo entre la pasión y la razón. *EGA Revista de expresión gráfica arquitectónica*, 14(14), 42. <https://doi.org/10.4995/ega.2009.10235>
- Báez Mezquita, J. M. (2010). El dibujo a línea y la Arquitectura. Un idilio interminable. *EGA. Revista de expresión gráfica arquitectónica*, 15(15). <https://doi.org/10.4995/ega.2010.990>

- Casanova, J. (2013). *España partida en dos: breve historia de la Guerra Civil española*. Grupo Planeta.
- Cuesta, M. (2022). *Rutas de la Guerra Civil española*. Grupo Anaya.
- De las Heras, B. (Ed.). (2017). *Imagen y Guerra Civil Española: carteles, fotografía y cine*. Editorial Síntesis.
- Elía-García, S., Ruiz-Varona, A. y Temes-Cordovez, R. (2022). *Landscape Views of Sierra de Oriche Drawn by the Italian Cartographic Unit During the Spanish Civil War* (pp. 218-227). [https://doi.org/10.1007/978-3-031-04632-2\\_23](https://doi.org/10.1007/978-3-031-04632-2_23)
- Elía-García, S., Ruiz-Varona, A. y Temes-Cordovez, R. (2023). Líneas en el frente. El dibujo como arma durante la Guerra Civil Española en Aragón. *EGA Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, 28(49), 120-137. <https://doi.org/10.4995/ega.2023.19410>
- Elía-García, S., Ruiz-Varona, A. y Temes-Cordovez, R. (2025). Drawing as Language in Panoramic Sketches Created During the Spanish Civil War. *Disegno*, 16, 101-114.
- Fernández-García, F. (2007). La fotografía aérea en la Guerra Civil española. En *Los mapas en la Guerra Civil española* (pp. 83-92). Institut Cartogràfic de Catalunya.
- Gómez de Salazar, F. (1911). *Principios y reglas fundamentales de perspectiva lineal* (2.a ed.). Academia de Infantería e Instituto Geográfico y Estadístico.
- González de la Vera, L. (1912). *El croquis panorámico: aplicaciones militares del dibujo de paisaje*. Imprenta Marcelino Miguel.
- Maderuelo, J. (2005). *El paisaje: génesis de un concepto*. ABADA.
- Maldonado, J. M. (2007). *El Frente de Aragón. La Guerra Civil en Aragón (1936-1938)*. Mira editores.
- Martínez de Baños, F. y Salvatierra, P. (2009). *Vestigios de la Guerra Civil en Aragón (Huesca)*. Gobierno de Aragón. Departamento de Educación, Cultura y Deporte.
- Montaner, C. y Urteaga, L. (2013). Cartógrafos italianos en la guerra de España. En *Mapas y cartógrafos en la guerra civil española (1936-1939)* (pp. 197-217). Centro Nacional de Información Geográfica.
- Nadal, F. y Urteaga, L. (2013). *Mapas y cartógrafos en la Guerra Civil española (1936-1939)*. Centro Nacional de Información Geográfica. <https://doi.org/10.7419/162.10.2013>
- Pano, J. L. (2019). *Escenarios de la Guerra Civil en la provincia de Huesca*. Prames.
- Prats, F. (1937). *Conocimientos topográficos para campaña*. Defensa Nacional.
- Romero, E. y de Frutos, A. (2020). *30 paisajes de la guerra civil*. Larousse.