

no lograda casi nunca-, pese a diversificarse hasta acoger opciones expresivas aparentemente opuestas a los fines propagandísticos como puede ser el surrealismo, pese a la evidente operación de prestigio que suponen, pese a que el precedente goyesco de denuncia humanista, - indiscriminada, sin ataque directo al enemigo o acusación a un culpable directo haya sido evocada en multitud de ocasiones y en otras se quiera hacer unas denuncias de las miserias y debilidades humanas, del hombre, que una vez caídas barreras y convenciones, deja de escapar lo que de peor tiene la naturaleza humana. No. Se trata de propaganda épica y de tragedia, aunque a veces se introduzca la sátira; se trata de buscar a un enemigo, a un culpable para darle una apariencia, una imagen, que los artistas tenían que visualizar para hacer más fácilmente accesible a la ira y la invectiva.

Hay que tener en cuenta, además, el problema de la juración de la percepción. El cartel está concebido para ser adaptado al paso, es un componente de la decoración y el ambiente ciudadanos, a través del cual los emisoras -comerciales o políticos- se dirigen a un receptor no individualizado, identificado con la masa, - con el público urbano y con la idea del espacio urbano como un espacio de la persuasión. La viñeta e ilustración de periódico, aunque va a disfrutar de un mayor tiempo perceptivo, será sin embargo agotada en un espacio de tiempo breve cual corresponde a un medio fungible que va a desaparecer al poco tiempo, probablemente con la caída del día. El album de dibujos tiene un "status" muy distinto: posee el prestigio del libro, de lo

editorial; salvo excepciones está destinado a ser guardado y coleccionado; el lector-espectador podrá volver a él siempre que le apetezca, establecer una serie de niveles de lectura y apreciación; de los estantes de la librería pasará a ser abierto de vez en cuando no estando expuesto permanentemente como ocurrir con el cuadro. Por otro lado, el carácter de testimonio o documento, no unido a lo público ni a la inmediatez del reportaje gráfico, le hace ir a una mayor complejidad simbólica y narrativa. El carácter de testimonio para el futuro, de levantamiento de acta, está presente mucho más en estas obras en las que puede llegar a conjugarse el pesimismo, el compromiso y el comentario moral.

De verdad no existe una directa e unívoca relación entre los medios de difusión; todo dependerá de los distintos tratamientos compositivos y discursivos que el artista haga. Algunos autores —en concreto "Sim"— por su simplicidad expresiva y temática, resistirán muy bien el cambio de formato y finalidades: su paso al cartel se realizará sin solución de continuidad. Otros, como Puyol, pasarán también del cartel a la carpeta de dibujos y a la ilustración de periódicos, donde —como sabemos— efectuaba una amplia labor. En el caso de Bardasano, aunque sus figuras poderosas y seguras vayan del cartel a la ilustración, y viceversa, cambiarán sobre todo en aspectos de plasmación del movimiento, acumulación simbólica, etc. Los más: V. Macho, Arteta, Solana, Souto, Miciano, Castelao, Lozano, Servando del Pilar, Molina, Gumsay, Quintanilla, Creixems, Martínez de León, etc. apenas emplearán otro medio expresivo y sus limita

ciones de difusión serán subsanadas con una amplísima - difusión en los periódicos y revistas de la zona republicana. Hay incursiones esporádicas de cartelistas en este campo como ocurre con Espert, Oliver, Cañavate y otros, aunque en algunos casos, como el de "Yes", existe una clara diferencia entre una labor y otra apenas - si hay contrapeso, al efectuar una labor paralela entre los dos campos.

Sería fácil remontarse a Callot y sus "Grandes miséres de la guerre" (1633) para establecer un punto - de partida de estas manifestaciones artísticas (2). -- Aunque es cierto que el grabador francés establece, dentro de una cierta pasión manierista por los extremos, - una visión sobre la guerra alejada de la alegoría y la pompa y en la que Goya alcanzará los más elevados registros, no es más que un antecedente histórico (3). Sin embargo, el impacto de la Guerra europea sobre artistas y escritores, sobre todo en Alemania, va a generar una corriente de novela de guerra que será pronto y ampliamente difundida en España a partir de finales de la década de los 20. De "verdadera obsesión pública" ha calificado Christopher H. Cobb la recepción en España de esta corriente antibelicista y pacifista que llevó a la traducción de Barbusse, Rolland, Glaeser, Remarque, Arnold Zweig e incluso los novelistas americanos de tendencia social como Dos Passos, Upton Sinclair, Sinclair Lewis. Del éxito alcanzado, significado en un índice de ventas excepcional, puede dar idea el que la editorial Cenit tuviese en sus catálogos una sección titulada "novelas de guerra" (4).

Lo que parece más aventurado es dar cuenta del carácter de la influencia de los correlatos plásticos - de estas tendencias. La guerra y la revolución subsiguiente condujeron en Alemania a las despiadadas descripciones analíticas de un Grosz, desvelando la auténtica faz de un sistema socioeconómico que había conducido a un país entero y al mundo hacia la catástrofe; pero no es propiamente una visión de la guerra, aunque lo sea en buena medida de las consecuencias que acarrea: - fislocación socioeconómica, mutilados, hombres destrozados por el impacto de la guerra, etc. Y, aunque España no sufrió directamente la guerra -más bien se benefició de ella en muchos sentidos-, como dice Cobb: "si las repercusiones económicas y morales de la Primera Guerra Mundial en España fueron inmediatas, la visión más amplia ofrecida diez años después por los novelistas alemanes y, sobre todo, el frío análisis de los mecanismos sociales dominantes, de los conflictos sociales, provocaron una toma de conciencia entre el público español, haciéndole reconocer y comprender las semejanzas con - la evolución reciente de su propio país: guerra colonial, disturbios, represión; todo ello conduciendo al callejón sin salida de la Dictadura. En este sentido se puede - afirmar que la guerra europea marca un punto de referencia imprescindible en todos los dominios histórico, económico y cultural" (5). Conocemos, en parte, el carácter y alcance de la influencia de Grosz, o de otros - grandes artistas gráficos del expresionismo centro-europeo como Franz Masereel y Käthe Kollwitz. Del primero - sabemos que estuvo en España en 1.937, de la segunda - son perceptibles ciertas influencias (6); sin embargo,

del artista que más incidió en la temática de guerra, - del otro gran representante, junto a Grosz, de la "Neue Sachlichkeit", apenas sabemos nada, hasta el punto de - que puede resultar absolutamente aventurado hablar de - una posible influencia de Otto Dix en España. Este "cro- nista despiadado, casi fotográfico, de las infamias y - macrocósmica estupidez de la guerra" (7), a pesar de -- los cincuenta aguafuertes publicados con el título de - "Der Krieg" en 1.924, "quizás las declaraciones antimilitaristas más poderosas y desagradables del arte moderno" (8), que nos inducirían una mayor difusión, no parece haber llamado la atención de los artistas españoles, mucho más seducidos por un precedente que tenían más a mano y que va a ser instrumentalizado políticamente hasta el paroxismo: Goya.

9.1.- Los "Nuevos Desastres". Goya y el arte político.

Como gran antecedente del romanticismo histórico, Goya ha sido tal vez el autor más solicitado por -- los artistas de tendencia en un momento en que se está definiendo su papel (el de los artistas) dentro de la - sociedad. Su influencia en Daumier y otros que se plantean este dilema y sobre todo su carácter de liberal -- que al estar en contra del Antiguo Régimen, se le pueda hacer presentar por revolucionario; en fin, la índole - misma dramática y visionaria de su obra, convertida en el más fiel testimonio de la guerra, pueden hacer comprender el enorme interés por él; el paralelismo apuntado por la propaganda republicana entre la guerra de independencia contra los franceses y la guerra civil ("segunda guerra de independencia" contra los invasores fas-

cistas) hace el resto.

Es muy significativa la identificación de símbolos goyescos, algunos referidos a su desarrollo biográfico. Primero se recuerda, como casi siempre, el esfuerzo de la República por la salvación del tesoro artístico, sobre todo el Museo del Prado, del que Goya forma parte importantísima. Referido a la propaganda gráfica, pronto el paralelismo entre el chispero defendiendo Madrid, sublevándose el 2 de Mayo, es comparado con el miliciano salvaguardando la capital, arrojándose a las trincheras para no dejar entrar al enemigo, digno sucesor de aquél, en otra fecha que quiere convertirse en mítica, la del 7 de Noviembre de 1.936 (9). Pero es que cuando esto ocurra las cruzadas acusaciones de ventas de cuadros en el extranjero se unirán a la destrucción o la amenaza de los "lugares santos" goyescos, de los cuales Fuentetodos, el pueblo natal del pintor, conquistado en las ofensivas republicanas del verano del 37 en Aragón, será "destruido por los fascistas" (10); a raíz de este hecho la Generalidad de Cataluña editará un folleto con el expresivo título de Goya, pintor del poble, (11). De manera muy singular, además, se retomará el mito romántico del Goya racial, fiel intérprete del pueblo, etc. que ha quedado momentáneamente entre los bárbaros sostenedores de la reacción contra la que siempre luchó por medio de sus pinturas y, sobre todo, de sus grabados (12).

El paralelismo entre Goya y los pintores y artistas de la guerra civil y las circunstancias históricas

cas que uno y otros hubieron de vivir, puede parecer — esquemático y simplista, pero no se le puede negar una gran dosis de oportunidad, pese a los evidentes anacronismos en que a veces caen algunos comentaristas. Para Xuriguera "hi ha entre aquesta guerra i la de Napoleó més d'una analogia soprenent malgrat les diferencies d'origen" (13), lo que puede parecer aventurado, pero des de luego no disparatado si hacemos caso al pensamiento oficial de la España republicana. Si la guerra de la Independencia contra los franceses era algo así como una primera edición de la que se estaba librando en estos momentos, el papel de Goya que había sido su más fiel intérpreta podía ser ahora desempeñado por los pintores y dibujantes de la España actual que siguiendo su ejemplo maestro llegarían a conseguir la gran obra que la guerra demandaba. Se ha dicho que las trincheras natan la épica y lo pintoresco (14) y bien que realmente la obra de Goya tiene poco de pintoresco por lo que podía ser tomada como exponente de la primera manifestación artística que había sabido interpretar y denunciar una guerra moderna, una guerra sin héroes y sin gloria, sin fanfarrias ni alegorías en la que el único protagonista era el pueblo sufriente, doliente y heróico en su misma humildad del anonimato colectivo. Se da todo un proceso de resurrección por el que el pintor aragonés vuelve con nosotros, ante sus imágenes los comentaristas veían de nuevo transparentarse en un proceso de cierto sabor iniciático los horrores de la guerra actual: "Al contemplar la obra ingente de Goya, da escalofrios ver como a través de sus imágenes se actualiza la barbarie — tan antigua — de los invasores en la carne desgarrada del pueblo,

levantado en armas, ayer como hoy, en defensa de su independencia" (15).

Emblemática es la reivindicación de Goya como - artista político, revolucionario, e incluso, en evidente anacronismo, antifascista: "Francisco de Goya crea - el tipo de dibujo agresivo más descarnado que se ha producido en la Historia del Arte. Es el primero que rubrica el dibujo con la noticia. El que rubrica (pero sin - literatura ¡eh!) escuetamente como un palo rotundo de - aragonés. Goya es el padre o modelo del buen dibujante de periódico; es el genio capaz de suplir toda una página de periódico llena de literatura banal. Goya dibujando su Justiciado hace más en contra de la pena de muerte... Y es que Goya puede ser citado como uno de los -- grandes maestros revolucionarios. No solamente en ciertas audacias pictóricas, sino igualmente por su contenido político y social" (16).

"La rebeldía que se manifiesta a través de la - expresión plástica de Goya, como expresión militante de ese sentimiento de la libertad, es tan antigua como antigua es en la historia española la política tiránica - de opresión sobre las masas populares. La historia de - los movimientos de rebeldía popular, su desarrollo y -- afirmación como valor positivo y revolucionario, se ha realizado en la misma medida en que los regímenes de -- opresión se han lanzado más a fondo contra las libertades del pueblo.

Esta inquietud latente de rebeldía popular que a través del vaivén político de los últimos cinco siglos imprimió ese sentido de inestabilidad a nuestra historia se condensa sustancialmente en la obra de Goya, determinando, por decirlo así, el perfil antifascista de su arte, en la prehistoria del Antifascismo, perfil que aclara y establece históricamente su disconformidad radical con todo lo que se estaba haciendo con el destino de España, su divorcio con los falsos rumbos que los gobiernos de Austrias y Borbones daban a su historia exterior, a su régimen interno" (17).

Además, en una línea de pensamiento muy cara a los intelectuales republicanos, -Azaña será uno de ellos- la República era la consecución definitiva en España de la Revolución burguesa, esa revolución modernizadora de las estructuras que no fue posible tras el baño de sangre entre 1.808 y 1.814, por la oposición frontal de las "castas" aristocráticas y clericales que dominaban España. En cierto sentido se lanzaba la idea del Goya pintor de la revolución imposible, pero no por ello menos necesaria (18); la que ahora estaban realizando en España, a pesar de los intentos de revolución social y proletaria de los anarquistas, la que deseaban los comunistas, uniéndose en ello a los partidos republicanos. Como dice Renau: "La obra revolucionaria de Goya alcanza hoy categoría profética. De su arte trasciende la honda lección de hasta qué punto era fatal y necesario el trance actual de violencia para arrasar ese peso muerto que obstruía la historia española. Aquellos sus malditos personajes, generales envilecidos, duques cretinos

y marquesas prostitutas, brujas fanáticas y frailes desalmados, son los antepasados directos de esa España en canallada de hoy, en cuyo pensamiento fósil tiembla como sueño postrero la añoranza de la Inquisición, del noventa por ciento de analfabetos, de los cristos sangrantes y atormentados (...)

El espléndido movimiento popular de la sociedad española, que en los primeros años del siglo XIX la condujo a un triunfo genial se frustra cuando los elementos antipopulares, continuadores encubiertos de la tradición cesarista, se adhieren a la causa de la Independencia para reorganizar el régimen borbónico, bajo el mando de las viejas castas feudales. Todas las gestas heroicas del pueblo español durante el siglo XIX -antecedente genealógico de la lucha actual- fracasan al borde de esa oportunidad feliz de organizar el Estado "democrático" (19).

Como se ve, la apelación a Goya es mucho más una evocación de circunstancias históricas que una auténtica búsqueda artística. Tal vez por eso no podía ser contestada. Se destacaba al Goya liberal e ilustrado que ve derrumbarse un mundo en el que había creído, que está contra el absolutismo y con el progreso. Colocada en esos términos la evocación podía ser utilizada de cualquier manera; la referencia al pintor se convertía así en un lugar común, en un punto de referencia obligado. Lo que se va a destacar es la leyenda romántica del Goya cronista de guerra, cuando en realidad apenas se movió de Madrid, a excepción de un viaje a Zaragoza, durante los fatídicos años de la guerra, permaneciendo esquizofrénicamente fiel al poder constituido (20); el Goya pintor del

pueblo, pero no de un pueblo visto pintorescamente, sino esencia del pueblo mismo. Y se le va a recordar continuamente, de una manera u otra, con razón o forzosamente. Así lo vemos en la conferencia que "Juan de la Encina" pronuncia en Valencia con el título de "El pueblo en la obra de Goya" (21) e incluso conmemorando una fecha tan atípica como el 110 aniversario de su muerte (22).

En el fondo hay una última insatisfacción provocada tal vez por lo desmesurado de la comparación: la guerra civil no ha conseguido su "pintor", es que cree una obra que trascienda unas determinadas circunstancias históricas para convertirse en símbolo universal. Pero es que tal vez, como apuntaba Rosa Chacel con respecto a los romances (23), se estaba cayendo en el anacronismo: en una palabra ¿es posible la expresión artística en la guerra moderna?; ¿tiene el artista que callarse ante el fragor de las armas como reza la vieja máxima latina? ¿Realmente, como se preguntaba Goya, es posible ganar la guerra con un poema, un cuadro, un cartel o un dibujo? (24). Las interrogaciones remitían a la situación del artista en una sociedad revolucionaria y al papel del arte ante la guerra y la lucha política en general.

Tal vez conscientemente, Picasso quiso ser el nuevo Goya. La sugestión goyesca en la obra Picasso ha sido siempre notoria y nunca desmentida, pero ahora más que nunca se vuelve hacia el aragonés en su "Sueño y mentira de Franco" de una manera muy directa como han mostrado entre otros Anthony Blunt y Genevieve Barbé y

de más tangencial modo en el "Guernica" (25). Entre los autores del momento, José Bergamín lo vio muy claro cuando dijo: "Es, para mí, Picasso, el verdadero pintor independiente o revolucionario español del porvenir. De un inmediato porvenir que nos lo ofrece como el pintor actual de más generador porvenir, de plenitud futura. - Como a nuestro pueblo español que tiene entre sus manos ahora el porvenir del hombre.

Del disparatado español Goya al no menos español y disparatado Picasso, hay, a mi juicio, solamente un paso. El del entendimiento revolucionario de lo español. Pues sin entendimiento de la revolución española -o sea, de la verdad de nuestro pueblo- no hay posibilidad, para mí, de entender, ni humana ni divinamente, ninguna de estas dos pinturas.

Nuestra actual guerra de la independencia española, dará a Picasso como le dió Goya a la otra, la plenitud consciente de su genio pictórico, poético; creador. Pues la pintura de Picasso nos expresa, como la de Goya, la independencia revolucionaria de todo, que empieza por abrir las tumbas ante la nada de la muerte, - para arrancar de ella la totalidad de su creación. Caprichosa. Desastrosa. Disparatada". (26).

Además de sugestión e inspiración artística, - Goya fue una importante baza propagandística de la República. Corpus Barga lo recordó en el II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (27), tan bajo de calidad intelectual como importante como caja de resonancia. -

Pero lo más importante tal vez sean las ediciones de -- los grabados y su exposición en algunas capitales europeas, en concreto París, Londres y Moscú. Esta última, la primera en el tiempo en realidad, engloba un conjunto de Arte Español en el Museo de Bellas Artes de Moscú, donde parece que lo más sobresaliente fue la presencia de Goya (28). La exposición de dibujos y grabados de Goya en Londres fue inaugurada en el Museo Victoria y Alberto en Julio de 1.938, al parecer para contrarrestar la especie difundida por los franquistas de que los dibujos habían sido regalados a la Unión Soviética y más tarde la acusación de que se habían roto las planchas -- para hacer más valiosa la edición (29). Como el propio Renau anuncia --y creo que en esto se equivoca Gwyn A. -- Williams-- la edición estaba saliendo de los tórculos de la calcografía nacional en Febrero de 1.938 (30).

En París, la cosa tuvo un carácter menos oficial del que se le dió en Londres. Poco antes, se había celebrado una exposición de dibujos de Goya en la Biblioteca Nacional de París (hacia 1.936), por lo que al parecer la exposición fue exclusivamente francesa en el Museo de la Grangerie entre enero y abril de 1.938. Poco antes, una galería privada había desarrollado una de El Greco (31). Organizada como homenaje a la República española, la sugestión goyesca relacionada con la guerra también prendió en los artistas y críticos franceses, para lo que no hay más que leer los textos que Elie Faure escribió para la ocasión, así como la traducción de algunos escritos de Bergamín y la Exposición que poco antes había tenido lugar por parte de artistas enviados a Es-

paña en solidaridad, en la Maison de la Culture, bajo la advocación genérica de Espagne 1.930-1.937. No pasarán! (32).

El carácter genérico de la evocación de Goya hace que no sea enteramente perceptible su influencia a nivel formal; es más bien, como hemos dicho, un estado de ánimo, una misma respuesta ante una situación cruenta (33). Sin embargo, sí que hay un cierto tono negro, muy notable en Martínez de León, "Gunsay" y, en menor medida, en Castelao, "Yes" o Souto, una llamada a los monstruos de la imaginación, tan patente en Puyol, Mateos y Rodríguez Luna, una visión trágica tremenda, sin concesiones, en Solana y una temática de las consecuencias de la guerra común en casi todos los dibujantes del momento. No obstante, el didacticismo de Souto, la gozosa apreciación de "Sin", el realismo épico de Bardaño, el lirismo contenido de Eduardo Vicente, Molina o Lozano, la gravedad en el dolor de Quintanilla, etc., muestran un abanico de posibilidades estilísticas y expresivas que iremos desvelando.

9.2.- Los álbumes y carpetas: "La pintura imposible".

Entre los circuitos tradicionales de distribución artística, interrumpidas las exposiciones, salvo las propagandísticas y oficiales, articulando el raro mercado artístico español en el que los mecanismos de exhibición y el carácter de unicidad de la obra se relacionaba mal con el interés prestado a los medios de reproducción y los fines propagandísticos inmediatos, las

carpetas de dibujos y grabados (que no vamos a hacer -- aquí distinción) unido a algunos ejemplos de prensa de carácter cultural que pretende representar la calidad literaria y el rigor ensayístico en la España del conflicto civil, se convierte en ese medio prestigioso artístico que hasta ahora había desempeñado la pintura. -- Hay que tener en cuenta que desde muy pronto se siente la necesidad de superar la urgencia de la propaganda, -- de sentar las bases sobre las que establecer un debate artístico y cultural en un mundo instrumentalizado y sesgado; donde el artista con sus propios y específicos medios intervenga sin la perentoriedad del comentario diario y la consigna, incluso creando un falso Parnaso como la Casa de la Cultura de la que saldrá uno de los -- ejemplos más acabados de la colaboración artística y científica: la revista "Madrid", y desarrollando, por medio de "Hora de España", una nueva y particular visión del papel del artista en una sociedad destrozada, pero a la que se quiere insuflar una gran dosis de optimismo histórico; por eso quiero llamarlos "La pintura imposible", la que no se pudo hacer a consecuencia de las excepcionales circunstancias, la que tendría que haber oscilado entre el encargo complacido y la personal y angustiada respuesta. Para ello vamos a proceder a un análisis cronológico y personal de las principales producciones aparecidas en la contienda.

Seguramente son las Estampas de la Revolución Española. 19 de Julio de 1.936, de "SIM" (seudónimo de José Luis Rey Vila) (34) el primero de todos estos álbumes de dibujos, en este caso acuarelas, aparecidos en --

el tiempo. Y también el más atípico. Aquí no hace apenas acto de aparición la muerte; todo un canto jubiloso del triunfo anarquista en las calles de Barcelona en Julio de 1.936, el exponente más claro del "corto verano de la anarquía". Parecía que la revolución iba a romper para siempre con los viejos tabúes de la España atrasada, la España negra y miserable, degradada por la pobreza y el capitalismo, que iba a dejar paso a un país esplendoroso y risueño, henchido de la esperanza en una revolución utópica que por primera vez en la historia parecía que se había encarnado en la Tierra; la Barcelona que entusiasmó a Orwell y a Simone Weill. Los experimentos revolucionarios anarquistas, la consecución de una sociedad perfecta, aquí y ahora, no dejan ver apenas las sombras que se cernían sobre ella: las matanzas indiscriminadas, la amenaza de los sublevados en Aragón. No. Si la revolución había triunfado, sólo había que purificar al mundo para hacerlo perfecto; si el triunfo había traído el advenimiento de la nueva sociedad, sólo era cuestión de tiempo el que los trabajadores de las zonas dominadas por los militares rebeldes se alzarán contra el ambiente de opresión y miseria. El tiempo demostraría cuán equivocados estaban.

A un mundo herfíco y gozoso, le correspondía una expresión llena de color: "La Revolución también tiene colores.

No todo en ella es lucha a muerte guerra sin cuartel, sangre, dolor.

También hay alegría, caras risueñas, vida, juventud.

El edificio de nuestra Revolución hispánica se está labrando con alegría y juvenalidad. Por eso triunfa.

Esa alegría, esa tónica juvenil, el entusiasmo que los vivifica, ha sido aprisionado por la retina serena de un gran artista.

Cuando el arte se trueca en intérprete de la emoción popular, el arte se sublima. Conviértese en cantor magnífico de las gestas heroicas del pueblo. Se hace a un tiempo carne y espíritu.

Tal sucede aquí.

Este album es esencia artística pura de un grandioso movimiento de masas. Movimiento emancipador de una clase y dignificador de una especie, en el que se compendian el heroismo, la generosidad y los ideales libertarios de una raza.

Un artista, hijo del pueblo ha sabido captar sus emotividades más profundas. Páginas de amor, de odio, de solidaridad, de sangre, de agilidad y movimiento, de muerte y de vida, ritmos de armonía solemne que brinda por el fogonazo de un disparo, que es un fogonazo de libertad en esta hora trágica.

Y las Oficinas de Propaganda de la CONFEDERACION NACIONAL DEL TRABAJO y de la FEDERACION ANARQUISTA IBERICA, en ansia ferviente de dar a conocer al mundo la gran epopeya del proletariado ibérico, han editado este manojo de escenas y situaciones de la Revolución Española, acontecimiento que ha abierto a un país perspectivas de grandeza económica y espiritual.

No todo en nuestra lucha es sangre, dolor, muerte....

La Revolución también tiene colores.

Aquí están" (35).

Estos colores, entre los que predominan el rojo y negro confederales, motivaron, junto a la obsesión - por el cartel que hacía creer que los dibujos de "Sim" no tenían lugar en su actividad, el rechazo por el Sindicato de Dibujantes Profesionales, en concreto por el sector comunista dirigido por Rafael Tona. "Estos dibujos -nos dice Fontseré- los componían unas notas bastante bien acabadas que constituían una completa iconografía de la revolución; apuntes al natural de hombres y mujeres del pueblo, con el fusil en la mano luchando en las barricadas; cabezas proletarias de héroes con los pañuelos atados a la frente y manchados de sangre; grupos -- victoriosos de intrépidos milicianos desfilando por las calles con profusión de banderas anarquistas. Los ojos azules de Sim, interrogantes y sonrientes lograron captar con autenticidad documental el ambiente trágicamente festivo de aquellas jornadas, a la vez que la técnica utilizada contribuía a acentuar el intenso expresionismo de las ilustraciones, en las cuales el rojo y el negro de las banderas anarquistas de la FAI dominaba. - Era aquella una técnica de trazo enérgico y pincelada vigorosa de tinta china, trabajada a la aguada con trazos de colores diluidos en la transparencia del papel vegetal, material utilizado por el artista" (36).

Efectivamente, a lo largo de 30 láminas, vamos viendo las marchas triunfales de soldados y obreros con fraternizando, la lucha en las barricadas, el heroísmo de las mujeres, los camiones repletos de milicianos, -- las ambulancias y los heridos, las trágicas consecuencias de la muerte suavizadas por el empleo de colores -

brillantes, la estampa individual del héroe, o de la --
muchacha, apenas todavía una niña, que se ha unido a sus
compañeros, el descanso tras la lucha, la joven milicia
na, la salvaguarda de los tesoros existentes en las ca-
sas y los palacios de burgueses y aristócratas, la hui-
da de los campesinos en escenas con reminiscencias ico-
nográficas de las "Huidas de Egipto", la anacronía (tan
querida de un cierto romanticismo libertario) de mili-
cianos a caballo, los heridos en el hospital, las esce-
nas de cosechas e incluso las iglesias quemadas y des-
truidas con el expresivo título de "Alba Nueva". Y es
que los anarquistas eran de una sinceridad absoluta; -
cuando quemaban y destruían, ellos estaban convencidos
que sobre las ruinas del antiguo mundo iban a construir
uno nuevo, mejor (37).

La técnica y el hacer pictórico de Rey Vila, que
luego realizó cromolitografías taurinas muy parecidas,
una edición del Quijote y una colección de dibujos so-
bre el entierro de Churchill, abocetada y valiente, le
permite captar con su penetrante mirada, tal vez como ha
die lo hizo, todas estas escenas del inicio de una revo-
lución pronto abortada. Vemos como los trazos de línea
negra del dibujo, ligeros y arbitrarios, se animan esp-
rádicamente con manchas de color que no respetan los --
contornos convertidas en puntos de máximo timbre cromá-
tico y luminosidad. Sin embargo, el abocetamiento de las
escenas de conjunto, de los apuntes tomados directamente
del natural, donde los toques de color muy puro contribu-
yen a la materialización del espacio pictórico, se con-
trapone en las secuencias individuales o de escenas de
interior con una mayor elaboración llena, sin embargo,
de ligereza en los toques decididos de color.

José Luis Rey Vila había nacido en Cadiz en 1.910. Curiosamente britanizado tras su traslado a Gibraltar con 10 años, trabaja en Barcelona como publicitaro de la Ford y realiza carteles para la Generalidad de Cataluña. En el exilio, también hizo apuntes del natural en la Resistencia francesa (38). Director artístico de la revista "S.I.A.S.", muchos de sus dibujos fueron transplantados a cartel, mostrando una evidente efectividad que sin embargo —como recordamos— le fue negada por Tona. Otros fueron editados en forma de álbum que, uno de 1.937, por la Editorial Marxista y un segundo, de 1.938, por la Editorial Forja. Un segundo álbum de dibujos, editado por el Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya, presentaba sus impresiones del frente de, a lo que parece, un decidido antimilitarista y pacifista: "Este momento —el de su servicio militar— es el que conmueve la vida del artista. La campaña de Africa que comenzó, con el desastre de Annual le impresionó tan intensamente que influenció sus obras posteriores. Allí tuvo pleno conocimiento de la bajeza moral de los políticos y militares del Estado y en consecuencia se ha convertido en un firme defensor del pueblo.

Por eso sus dibujos tienen ese carácter improvisado, ágil, nervioso, emocionado y revolucionario, que ha sido la admiración del mundo entero" (39).

En su línea acuarelista "Sim" pasa ahora del canto a la revolución a la loa a los hombres que luchan en el frente para conseguir la victoria. Vemos al mari-

no, al soldado, perfectamente uniformados, incluso en formación, aunque sin desprenderse del aura romántica y heroica que le permite la presentación del torso desnudo del marinero puño en alto. El miliciano exultante de los primeros meses de la guerra ha desaparecido; incluso ha desaparecido la vestimenta multicolor, el rojo y negro de los confederales, las mujeres combatiendo con sus más alegres vestiduras, los hombres en camiseta como si el acontecimiento les hubiese sorprendido en el tajo o comienzo de un verano caluroso.

Ahora todo ha cambiado. El hombre nuevo del nuevo ejército es casi un superhombre que puño en alto, -- musculoso y potente, asegura que su fuerza está ahí para defender la retaguardia. Los signos han cambiado, la simbología también, incluso el color. "Sin" se vuelve más monocromo, se acerca más a la aguada. La mediocridad - colorista al triunfar asegura el triunfo de la mediocridad gris del Estado. La "anarquía" se fue con el verano: al todopoderoso Estado, agazapado por una vez, vuelve. Los mitos heroicos vuelven a ser los mismos. "Sin", al reducir en número los personajes, simboliza perfectamente esta nueva posición, o la que ha de ser asumida. Las abstracciones suplen a las realidades. Si antes era el pueblo en armas, ahora debe ser el ejército organizado. Por eso, curiosamente, la multitud disciplinada del -- ejército puede ser abstraída en un sólo símbolo; la multitud del pueblo lanzado a la calle, jamás.

En los últimos momentos de 1.936, los soldados de la pluma y el lápiz de que hablaba Zugazagoitia (40)

se movilizan en torno a la defensa de Madrid. Desde Noviembre y Diciembre de 1.936, aunque más en concreto -- desde Enero del siguiente año y hasta junio o julio, se editan la mayor cantidad de estos dibujos de guerra, dirigidos por tres organizaciones de acusada influencia comunista: el Altavoz del Frente, la Alianza de Intelectuales y el Sindicato de Profesionales de las Bellas Artes, UGT. A principios de año salen las dos carpetas de Ramón Puyol, una recogiendo sus dibujos de periódico y otra la serie de carteles para el S.R.I.; en Enero "El Sitio de Madrid", de Francisco Mateos y sucesivamente, los álbumes de "Dcsmarvil", el Galicia mártir y el Ati-la en Galicia, de Castela, los dibujos de Souto y Rodríguez Luna, el colectivo de Los dibujantes en la guerra de España, el Sueño y mentira de Franco, de Picasso, la revista "Madrid", con las contribuciones de Solana, Souto, Arteta y Victorio Macho, algunos de los dibujos -- sueltos de José Moreno Villa, el álbum Madrid, tal vez el más ambicioso proyecto realizado durante la guerra, el álbum dedicado por la Alianza de Cataluña al General Miaja (41), la carpeta de Germán Horacio, etc. Ya a finales de año, los dibujos de Quintanilla y "Sim" y entrado 1.938, los de "Gunsay", Martínez de León, Barbasano y Juana Francisca, que tal vez haya que relacionar con la Exposición de la Juventud, y los que se presentan en torno a la Exposición del Dibujo y Grabado en Barcelona ya a finales de año y el Concurso convocado por el Ministerio de Instrucción Pública en agosto de 1.937, fallado, tras muchas vicisitudes, un año después.

Lo que se conoce vagamente como dibujo político se realiza desde el principio de la guerra. Había -como sabemos- grupos de artistas que iban a los frentes. Las distintas exposiciones de guerra englobaban una amplia muestra de estos dibujos. En noviembre de 1.936 tenemos a la AIDC organizando una Exposición de dibujos políticos que como arma de propaganda en los países extranjeros serían llevados a París y Moscú para ser ofrecidos al gobierno de la Unión Soviética (se pedían dos dibujos a todos los artistas, miembros o no de la Alianza) y que deberían estar basados, "además de en las consignas que en el Manifiesto editado se expresan, en todos los temas y asuntos que reflejan el drama, el heroísmo y la justeza de la lucha en cualquier aspecto en que el artista la asiente o vea, con tal que sirva para hacer llegar a las conciencias nobles del mundo la intensidad de la lucha que vivimos, y sirvan para inclinar a nuestro favor la sana conciencia universal" (42). Por otro lado, las Exposiciones del Altavoz del Frente se desarrollan primero en Madrid y luego en Valencia. Así, en medio del ambiente febril y emocionado del Madrid sitiado, empiezan a surgir estas carpetas de dibujos, probablemente primero expuestas en estas exposiciones, como Ramón Puyol, en su calidad de responsable de la Sección de Artes Plásticas del Altavoz del Frente, asegura en una entrevista publicada cuando el año 1.936 tocaba a su fin (43).

En Enero o Febrero de 1.937 salía a la luz, editado por la Sección de Artes Plásticas de Altavoz del Frente, El sitio de Madrid (44), diez litografías en --

las que Francisco MATEOS exponía su particular y personalísima visión de la guerra que padecían los españoles. La colección venía puntualmente reseñada en las páginas de "Mundo Obrero", donde se hablaba de desfile peliculego y se juzgaba así la colección de Mateos: "... el autor de estas estampas que hoy edita Altavoz del Frente ha preferido, siguiendo una trayectoria de arte español y revolucionario, de humor y de hiel, de flagelo de guerra en síntesis (Quevedo y Goya), dando rienda suelta a su imaginación, interpretar unos tipos de representación de todo lo infecto y podrido que España tenía y que la Europa podrida del fascismo ha importado, recogiendo en las planchas litográficas todo "se detritus social, con todas sus lacras interiores y exteriores, con todo el mal gusto de ropavejería conventual y barroca" (45). Las constantes referencias del expresionismo ibérico en su alusión a Goya, se unían al catóptismo quevedesco, como hemos visto en alguna otra ocasión muy recurrido a la hora de interpretar ciertas viradas visionarias sobre la guerra española.

Mateos, nacido en Sevilla en 1.894, era ya un artista formado en aquella época, que entre 1.921 y 1.924, en Munich, había sufrido la decisiva influencia del expresionismo germánico y de James Ensor en la Bruselas de 1.927 (no se pueden dejar de atisbar ciertas resonancias del gran expresionista flamenco en su obra). Artista comprometido, había firmado el famoso manifiesto editado en "La Tierra" el 29 de Abril de 1.931, que diseñaba una crítica y un programa artístico (46); por eso cuando estalla la guerra lo vemos integrado en la -

Alianza y en el Altavoz del Frente, del que fue responsable de exposiciones (47). Su capacidad hiriente, los rasgos caricaturescos, su pasado de dibujante periodístico, su sentido de lo monstruoso y de la máscara en el hombre, estaban muy presentes en su experiencia y formaban parte de su propio aparato formal de representación. Por eso, al estallar la guerra su compromiso se acentúa, su obra — como notó Sebastián Gasch — se intensifica: "Les seves actuals obres de guerra tenen les característiques de les d'abans — ja n'hen parlat — pero — augmentades per l'odi a l'invasor que ha centuplicat — llur vigor, i per un major domini tècnic que ha donat — més fluïdesa a la dicció" (48).

Las litografías que aquí estudiamos sirvieron — para algunas de las exposiciones organizadas por Altavoz del Frente. Exposiciones a las que Mateos concurrió con algunos lienzos seguramente desaparecidos: "Milicia no herido", que figuró en la Exposición Internacional de París de 1.937, o "Proceso contra la verdad en Burgos", propiedad entonces de la Generalidad de Cataluña (49). Participante en el concurso convocado por el Ministerio de Instrucción Pública en las secciones de pintura y grabado (50), expuso su obra de guerra, junto al escultor Yepes, en la sede madrileña de la Alianza de Intelectuales entre septiembre y octubre de 1.938.

Con motivo de esta exposición, Santiago Ontañón, habló de una pintura del odio (51), algo que el propio artista maticaba llamándole una pintura de ideas (52), por la que, a pesar de su título, reclamaba la autonomía

de su labor pictórica en un universo expresivo instrumentalizado. La pintura ante la guerra -según Matsos-, no podía ser realista ni formalista: "los crímenes sin perdón que he visto en los días trágicos del noviembre madrileño, y el año que vivimos en Barcelona, no dejan margen en mí para hacer una pintura realista, siento -- que pasaron aquellas horas en que el pintor se colocaba ante un árbol o una manzana para realizar una maravillosa plástica exclusivamente", ni recurrir al sentimentalismo o la epicidad: "Sin embargo, no puedo hacer una pintura sentimental; tampoco puedo realizar el poema -- épico que oculta el horror para los ojos venideros; mi espíritu me exige que un cuadro mío se meta en profundo en los temas nuevos contra aquellos hombres que pensaron la guerra monstruosa que sufrimos los españoles"; - el pintor había de convertirse en un notario visionario del testimonio histórico para el futuro: "Es necesario que el pintor, que tiene el mandato de decir al futuro lo que sus ojos vieron, vaya anotando en el lienzo, libro de historia, las peripecias de la lucha. D, como -- trabajemos dependerá siempre el que las hecatombes se repitan o no"; ejemplaridad moral de la pintura a pesar de que defendía la especificidad e independencia de su práctica: "Cuando afirmo que trabajo con materiales del espíritu, no digo que la pintura haya irrumpido en el campo de la literatura; con materiales de pintor, con sustancia plástica exclusivamente construyo mis cuadros. La poesía de mis obras busca, eso sí, en el misterio y dramatización su elemento básico" (53).

Colocándose frente a la épica y el sentimentalismo, Mateos coincidía con Santiago Ontañón que denotaba la mayor parte de la producción gráfica originada por la guerra. También cerraba filas Mateos, bien que tardíamente, con los firmantes de la Ponencia Colectiva presentada al II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas, renunciando a la simbología pueril y al contenidismo social realista que impregnaba gran parte de la producción de guerra. Lo que viene a coincidir -- con la ausencia de obras cartelística en Mateos (54).

Podríamos hablar, de nuevo con Ontañón, de una pintura de urgencia: "yo quiero intentar defender la -- pintura agresiva, la pintura de urgencia si se quiere, la pintura de Francisco Mateos" (55), abocando por la necesidad de un arte en el que la expresividad, la eficacia y la capacidad de agresión estuviesen por encima de las exigencias de perfeccionamiento e investigación formal. Pero vayamos directamente a las estampas, a ese grito desgarrador que Mateos lanza en plena vorágine bélica. Rechazados sentimentalismo y épica, sólo quedan -- la agresividad y el sarcasmo. Es como una visección, como un cierto regodeo ante el odio y el insulto. Entre -- la sátira y el documento, las litografías de Mateos son un fresco de horrores por el que desfilan una serie inabarcable de monstruos de pesadilla, a veces simplemente grotescos; micro-fotografiando el horror, la estulticia, la muerte y sus portadores. Más que buscar la exaltación y la galvanización, Mateos, uniendo el humor, el horror y el ataque despiadado no se aleja de toda una tradición política y artística que viene de tiempos de la Reforma

del realismo popular flamenco y de la simbología medieval pasados por los filtros expresivos de un Bosco o de un Brueghel.

Para su análisis y descripción vamos a dividir las en tres grupos siguiendo una seriación cronológica, ya que hay dos firmadas en Noviembre de 1.936, cuatro en diciembre del mismo año y por último dos en enero de 1.937; cerrando (habría que decir más bien abriendo) la que sirve de portada o frontispicio a la serie que se repetiría sin el título genérico. Falta, con casi toda seguridad, una o dos que estarían dirigidas a los falangistas, los portugueses o los generales rebeldes (a lo mejor solo Franco), aunque me quedo con la primera posibilidad. La estampa portada es un ataque contra la iglesia y el clero en la vieja línea de la tradición anticlerical española, la de "El Motín" y "La Traca", la que parece indicar una convivencia imponente y forzada que ahora se rompe.

Continúan dos estampas firmadas en Noviembre de 1.936, "Los vaticanistas" y "Los requetés", y probablemente una dedicada a los falangistas. En ellas Mateos pasa factura a "Ellos", como dice el propio autor (56), - siendo además fiel a otra añeja tradición española: la de la España negra. Parece que las cuatro siguientes, - las fechadas en diciembre, están dedicadas a cuatro elementos muy beligerantes que para la propaganda republicana formaban el ejército nacionalista: "Música Italiana", "Los jefes prusianos", "La morisma" y "La Guardia Civil". En ellas el abigarramiento simbólico, la defor-

nación de los personajes hasta extremos de decrepitud y descomposición (parece que Mateos recordase el Valdés -- Leal de su infancia sevillana) (57) y la imaginación de lirante contribuyen a crear una imagen odiosa y odiada.

Las dos estampas firmadas en enero de 1.937 están dedicadas, en cambio, a dos elementos básicos de dominio: "La Justicia" y el ejército regular, representado por "El Estado Mayor". Hay recuerdos a Fernando VII, recursos del bestiario, atributos devaluados y "garabateo mordiente" (58).

"El Sitio de Madrid" es uno de los más característicos exponentes del dibujo de guerra en la zona republicana. Mateos continuó colaborando en estos esfuerzos, compendiando en la acuarela Los que sitian Madrid, la temática e intención de esta serie y siendo recogido en la antología Los dibujantes en la guerra de España.

La "razón" de Mateos, su "código" (como dice Ontañón), se presenta a retazos, yo diría que a cañonazos, empleando munición gruesa contra personajes tipificados (59). De raíz germánica, necrófilamente hispánico las más de las veces, contrarrepresentativo, contraallegórico, antifiscurativo, porque no pretende buscar razones o causas, o consecuencias. No hay razonamiento; sólo bofetadas e insultos; el insulto elevado a la categoría artística; el de aquel al que están pisando pero no cede. "Mientras en Madrid no dejen de oírse los cañones enemigos -dice Santiago Ontañón- y la sorpresa animal del

obus nos amenace constantemente, no podremos dejar de pensar sin descanso en la barbarie enemiga y odiarlos... Y nosotros, los que además de soldados llevamos todo lo que va de guerra exaltando el heroísmo y todo lo que de maravilloso y emocionante tiene nuestra lucha, no tenemos otra obligación que gritar, gritar hasta enronquecer. para que nos oigan en el último rincón del mundo. Como sea, con la pluma, con el pincel, con el lápiz, con la palabra, para gritar tan fuerte que nuestro eco quede vibrando en el aire eternamente. Esa es nuestra misión. Que cuando la guerra haya pasado, cuando los ánimos sigan cauces de sosiego, de vez en cuando podamos asomarnos a las ventanas que hemos dejado abiertas (...). ¿Cómo no vamos a insultar? ¿Cómo podríamos dejar de gritar? ¿Cómo vamos a pintar en esos momentos para exponer al mundo algo que no se relacione con esta horrible guerra? ¿Cómo quieren que exaltemos las cosas bellas y nobles de la vida, si por dentro nos come (nos tiene que comer) el odio?. No; hay que seguir atacando. Mientras silben balas que nuestros lápices no se rindan y rocen contra el papel de una manera enérgica, viril, como soldados que somos. Porque es necesaria esta pintura. Cuando se contempla una de estas estampas se siente la misma sensación que ante la noticia inesperada de la muerte de un amigo en el frente, que levanta más odio, más deseo de venganza?" (60).

En las estampas de Mateos la deformación y la sátira tienen un valor esencial: la creación de una "lagerie" popular por medio de la cual reaccionemos. Y así las imágenes tienen todo su poder de persuasión. No

hay matices; se da una definición tajante, en este caso negativa. Se sitúan en una dialéctica que está entre lo real y lo moral: son una toma de posesión de la realidad por medio de la analogía y la equivalencia, y un juicio moral añadido que ya llevarán siempre consigo -- aunque no quieran.

Casi al mismo tiempo o poco después que los célebres álbumes de Castelar, aparecen los Héroes del pueblo, de "DESMARVIL". Probablemente en abril de 1.937, este miembro de la sección de Artes Plásticas de la -- Alianza de Intelectuales, seudónimo de Desiderio María Vilaseca, dibujante de "Pasaremos" y cercano estilísticamente a algunos dibujantes del Quinto Regimiento como Hortelano, presenta 10 estampas con los retratos de grandes líderes del momento: Durruti, Carlos, Kleber, Coll, Líster, Galán, Mangada, Perea, "Campesino" y Miaja, donde la inclusión de personajes como Durruti, que ya había pasado al Olimpo revolucionario, Mangada o Miaja, elevado por la propaganda comunista a las cumbres de la gloria, apenas disimula el carácter partidista de la obra (61).

La iconografía del líder, este nuevo "santoral" u Olimpo revolucionario es una práctica muy extendida -- dentro de lo que se ha dado a conocer como "culto a la personalidad" en los regímenes comunistas. El retrato, generalmente busto o rostro (como es este caso) está -- cargado con una serie de connotaciones mitificadoras que sería pueril pretender descubrir aquí. Pues bien, esta es precisamente la razón de ser de estos retratos

que traducen a las dimensiones y sentido perceptivo de las colecciones de dibujos, los grandes retratos de líderes revolucionarios, españoles y extranjeros, preferentemente soviéticos, que eran colocados en las calles españolas en algunos acontecimientos y conmemoraciones señaladas: recordemos el 20 aniversario de la revolución soviética y la escena repetida de los retratos de los líderes soviéticos en tamaño tal que tapan los ojos de la Puerta de Alcalá de Madrid (62). Por otro lado, la antigua e íntima relación del retrato con la mascarilla funeraria y el culto al héroe está presente, con un sentido del anacronismo rayado en la paranoia, en varias ocasiones. Vemos como "Compostela", haciéndose eco de una iniciativa del Sindicato de Profesionales de Bellas Artes UGT, va a hacer la mascarilla de Lister con destino al Museo de la Revolución (63), cómo la mascarilla de Miaja (64) va a ser producida en serie y vendida por suscripción y como a Durruti, tal vez el más significativo caso de este ritual, se le sacará dos modelos de una mascarilla funeraria por parte de Victorio Macho, uno de los cuales será entregado a la familia y otro a la columna Durruti (65). El propio escultor gallego hará el ofrecimiento de realizar un monumento en memoria de Antonio Coll, el mecánico que se había distinguido por volar unos tanques en el frente de Madrid, siguiendo, al parecer, el ejemplo contemplado en la proyección del film soviético "Los marineros de Cronstadt" (66).

Los retratos, de rostro generalmente de frente, aunque adoptan posiciones desde el perfil casi puro de Durruti hasta la frontalidad absoluta de "Campesino",

son monocromos, realizados a pluma con una técnica que se detiene una y otra vez en un vagar de la línea, líneas onduladas y acaracoladas que van a dar los valores de claroscuro.

La obra de Guerra de ALFONSO RODRIGUEZ CASTELAO es suficientemente conocida a través de los tres álbumes de "Estampas", publicados, los dos primeros, Galicia martir y Atila en Galicia, en Valencia en 1.937 y el último en Nueva York, en 1.938 (67) a donde había ido en misión de propaganda y de donde partiría hacia un exilio, del que no habría de volver jamás, por su muerte en Buenos Aires en 1.950. Galleguista, dibujante político, diputado, prototipo de intelectual orgánico gramsciano, Castelao es sorprendido en Madrid, ciudad a la que se había desplazado con motivo de la entrega del Estatuto de Autonomía de Galicia, al sucederse la sublevación militar (68). Desde esta ciudad, como diputado y miembro preeminente de una comunidad gallega que tuvo un alto protagonismo en el campo intelectual durante los tres años que dura la guerra, acompañó al gobierno en sus sucesivos desplazamientos a Valencia y Barcelona. En la capital levantina lo vemos haciendo dibujos políticos y caricaturas para el diario "El Pueblo"; en Barcelona en relación con una de las más interesantes revistas del periodo "Nova Galiza" (Boletín Quincenal dos Escritores Galegos Antifeixistas), donde sus estampas fueron ampliamente reproducidas, al igual que ocurrió en otros medios de expresión de gallegos en el "exilio": "Nueva Galicia" y "Galicia Libre", aunque no se detienen ahí dada la repercusión evidente que le hace que --

hayamos visto reproducciones de sus ilustraciones en un sin fin de publicaciones de la época.

Hay un evidente aire de familia entre Galicie - mártir y Atila en Galicia y no sólo en la temática, ya que las dos intentan ser un testimonio de la represión nacionalista en Galicia, sino en cuanto a su aspecto -- formal. Tienen fecha, en el prólogo, de febrero y julio, respectivamente, pero debieron salir, a juzgar por su -- repercusión en la prensa, en abril y noviembre de 1.937.

Denuncia arrebatadora y desgarrada "la obra más fuerte y humana que hasta ahora se hizo de la guerra" -- (69), los dibujos de Castelao quieren ser un testimonio partidista y parcial, pero de una intensidad por encima de toda sospecha de oportunidad. La obra de guerra de -- Castelao es casi la obra de un "exiliado", lógico si tenemos en cuenta el pensamiento nacionalista de su autor. Es una visión desde el exterior, realizada por lo que -- se contaba (los "evadidos") o por lo que se sabía a través de unos y otros conductos, pero esto no empaña el valor de su testimonio (70). Dibujante periodístico, influido por los dibujantes de "L'Assiette au Beurre", como Poirain, o de "Simplicissimus" y otros autores de la ilustración "jugend", trae a Galicia el grabado en madera y linóleo que tanto va a influir en las direcciones expresivas de un Maside, un Colmeiro, un Secane, un Souto y en general todo el grupo renovador de "Os novos". Más -- que artista plástico en todo el sentido de la palabra, Castelao es un intelectual comprometido con el proceso de recuperación nacionalista de Galicia que utiliza sus

dibujos de periódico como otros utilizan la tribuna o el artículo de prensa; por eso su compromiso durante la guerra es ineludiblemente sincero. Por eso cuando salen sus estampas, los comentarios que leemos van a ser casi inexorablemente políticos, aunque en algunos casos -- felicitándose del encuentro de un medio de expresión -- que por fin se identificará con las necesidades de la guerra; "Nuestra guerra no ha logrado aún su poesía, ni su música. En cambio ha producido un arte maravilloso -- de color y línea. Una colección de carteles murales del Frente Popular acá, sería para las generaciones futuras el mejor poema de nuestra gran epopeya revolucionaria. Entre el arte épico de nuestros pintores, destaca como una joya lírica la "Galicia mártir", que es el reflejo de la odiosa e injusta guerra en el alma suave y triste de Castelao" (71).

Ante la obra de Castelao es ante la que con más frecuencia se ha evocado el nombre de Goya. Y ocurre en parte así en estas dos primeras muestras de su arte en las que se mezclan el claroscuro dramático y la causticidad y oportunidad de las leyendas. Son unos "Nuevos Desastres", tal vez en mayor grado que cualquier otro -- en el que se haya podido realizar, aunque los agresores están perfectamente identificados y se mantiene un cierto halo de esperanza, esperanza dramática si se quiere, en la estampa en la que están enterrando unos cadáveres y Castelao exclama al pie: "No enterran cadáveres; enterran semente". El amor a lo popular, el estar retratando a "su pueblo gallego", con una pasión muy nacionalista, le hace alcanzar unas altas cotas expresivas que --

trascienden en parte la localización de la tragedia. Como dice María Luisa Sobrino: "Su obra gráfica, resumida en tres álbumes de guerra... resumen su postura en defensa de las víctimas de la guerra y su decidida condena al fascismo. La actitud irónica, se vuelve en esta colección de estampas sobre los horrores de la guerra, violentamente desgarradora. La imagen adquiere mayor énfasis dramático, acentuando el claroscuro y los rasgos de crueldad y patetismo. Esta concesión a lo sentimental se acompaña de cortos textos cáusticamente intencionados. Preocupado más que por los problemas artísticos, por divulgar lo que suponía urgente, desecha en estas imágenes sintetismos y estilizaciones modernistas apoyando su discurso en lo que la imagen tiene de texto, de modo que su mensaje conmueva e implique inmediatamente al que la contempla" (92).

"Atila en Galicia" está cargado de una mayor desesperanza. Ya no hay muertos transformados en simientes, ni sencillas protestas aldeanas, ni gestos heroicos ante la muerte, ni rabia contenida de las madres, ni postera lección del maestro; ahora la muerte se enseña por doquier, asciende a través de unos opresores que ya apenas encuentran resistencia, que encuentran -- unas víctimas resignadas ante la magnitud de la tragedia, ante la enloquecida carrera de la muerte desatada que ya ni siquiera pueden o quieren dominar los que la han llamado. Por eso, en un escalón más de su denuncia, aparecen los agresores. Antes, la acción estaba cumplida, asistíamos al final de acto de la tragedia consumada; -- ahora, aunque se mezcla la acción y la consecuencia, --

asistimos al apaleamiento de un campesino, a la "cuadrilla del amanecer" que se aleja en el bosque tras dejar los testimonios de su barbarie, a los guardias civiles de expresión brutal e idiotizada, al grupo que asiste - al último gesto de la muchacha que quiere estar "Denantes morta que aldraxada", a la mujer trastornada que toma un trozo de madera por su hijito muerto y lo está acunando, a los que han llegado tarde, ya que la víctima ha preferido darse muerte por sus propias manos, e incluso, en el fin del abatimiento, ante la imagen trenzadista y atroz de los muertos "no fondo de mar". Y es sintomático que la única salida del "paraíso feixista" ya no sea la rebelión, ni siquiera la ira contenida, el desprecio por los nuevos bárbaros, sino simple y llanamente la "evasión", tal vez porque es inútil la resistencia, porque hay que dejar de servir de pasto a la represión indiscriminada para luchar desde fuera, probablemente desde la otra línea de las trincheras de España (73).

Los expedientes goyescos, algunas sugerencias - compositivas postmarinistas y provenientes de la imaginaria barroca y una sublimación dramática del costumbrismo crítico practicado por Castelao a lo largo de su trayectoria artística, unido al dolor por su tierra propio de un nacionalista, lo llevaban en estos dos álbumes a una de las cumbres de la expresión artística de la guerra civil. Parece que debió alternar su labor periodística con estas incursiones en la carpeta de dibujos y grabados y una cierta razón de patriarca de los gallegos antifascistas que por entonces pululaban en --

Barcelona. Probablemente no tendría problemas existenciales con el compromiso artístico y bien podría haber suscrito una frase que Benjamín Jarnés escribió en un artículo para "Hora de España": "No debe el poeta quedarse al margen de los hechos. Y, al sumergirse, en ellos, debe procurar solicitadamente no deformarlos, puesto que su misión es iluminar, iluminarlos de tal modo que también llegue la luz al frente opuesto. Lo demás será contribuir a falsear la historia" (74). Sin embargo, como muchos otros autores, no dejaba tener sus serias reservas ante el arte de propaganda como se desprende de una entrevista publicada en septiembre de 1.937: Ante la pregunta "¿Qué opina usted del arte de consigna?", responde: "-Hombre, que le voy a decir... Que al jesuitismo religioso hubo que oponer el jesuitismo cultural -la Institución Libre de Enseñanza- Hoy nos encontramos con otro jesuitismo, este político" (75). Este escepticismo de fondo hace que su último álbum, publicado tres años antes de su visita a América a mediados de 1.938, de donde ya nunca volvería, probablemente realizado por encargo de la Subsecretaría de Propaganda, pierda intensidad, hondura dramática, incluso sinceridad. Primero porque las referencias galaicas desaparecen, y al tener que olvidar la eterna fuente de inspiración regional y buscar motivos generales, la universalidad -y no es paradójico- desaparece. Ahora encontramos escenas de lucha, de rebeldía espontánea, porque -como dice en el prólogo- quiere ser un homenaje a los hombres que desorganizadamente rechazaron la sublevación y permitieron que la República pudiera defenderse: "Estas estampas recuerdan los primeros meses de guerra cuando a heroica tolerancia el pobo contou

a marcha los militares e damos tempo para crear o Exército da República" (76). Hay una concesión hacia la tragedia, transmutada en ironía, cuando la premonición del destino de España si los militares hubiesen triunfado - se traduce en una estampa bucólica en la que un hombre desnudo toca una tibia a modo de flauta, sentado sobre un cráneo humano. Lo demás son escenas de la lucha callejera, escenas de entusiasmo, de valor individual como - corresponde a la leyenda del miliciano que se quiere -- crear, de las mujeres heroicas, compañeras en la lucha o alentadoras como la madre, de la falta de armas, de - los hombres que se van narcializando en trincheras, parapetos y puestos de guardia, el héroe caído anónimo, - el ant--quista, en la solidaridad....

Muy a propósito Castelao se acerca a Souto en - el tratamiento plástico. precisamente al pintor-dibujante, no estrictamente cartelista, que más cercano está - al realismo épico socialista y al arte de consigna y movilización. Y se ven las similitudes en el tratamiento del claroscuro con las tramas de trazos negros contrapuestos a un blanco deslumbrador, aunque el sentimiento monumental de la figura en Castelao, expresión de la radical individualidad que acoge como procedimiento artístico, es mucho mayor que en Souto. Castelao extrae su fuerza del pueblo al que ha dedicado su existencia, es un "populista" en toda su extensión, un "galleguista" - que sufre con su pueblo, se alegra con él, pero lo ha captado, sabiéndolo comprender en su dolor, por eso -- cuando los intereses movilizados propagandísticos priman sobre cualquier otro, observamos que, a pesar de su

evidente valor, la exteriorización del sentimiento ha superado a la de la épica. Es el fondo de su ser lo que no llegamos a descubrir.

La labor de Arturo SOUTO le convierte en uno de los más prolíficos dibujantes e ilustradores de la guerra civil. Pontevedrés, miembro del grupo renovador de "Os Novos", es uno de los pocos pintores de este círculo que tienen una formación artística depurada. Junto a Maside, Colmeiro, Seoane y Castela forman el conjunto de artistas gallegos más influyente de todo el primer tercio del siglo XX. Pasando de un postcubismo a un expresionismo pregnado de color y a un posimpresionismo bonnardiano, hacia los años 30, tras realizar una exposición con los Ibéricos en San Sebastián y algunas exposiciones individuales, algunas en salas tan significadas para los artistas de izquierda como la de "El Heraldo", sufre la tentación del compromiso y su pintura se va decantando dentro del grupo del realismo social madrileño, colaborando como otros muchos en la labor gráfica por medio de viñetas y grabados, con pinturas cargadas de color en las que con apuntes rápidos traduce escenas portuarias, de burdeles, etc. Hay que tener en cuenta, además, que la pintura de estos renovadores gallegos busca unas esencias gallegas en un primitivismo popular, cercano a la búsqueda de lo primitivo de algunos grupos rusos que será difundida ampliamente por los "ballets" de Sergei Diaguilev. La pintura mexicana postrevolucionaria también participa de estos supuestos ideológicos y formales (27).

Después de una estancia en Roma (1.934) donde --
sufre la influencia del grupo de "Valori Plastici" y --
los novecentistas, cuando vuelve a España y, ya en la --
guerra civil, se desprende de este bagaje y vuelve a un
cierto expresionismo en el cual se va a expresar a lo --
largo de toda la guerra (78). Lo vemos, como miembro de
la Alianza, colaborando como ilustrador en "El Mono --
Azul" y lo detectaremos también como escenógrafo de ---
"Nueva Escena", grupo teatral de la Alianza. En Diciem-
bre de 1.936 lo tenemos ya en Valencia donde va a con-
tribuir, junto a Miguel Prieto, Rodríguez Luna, Ramón --
Gaya, Juan Gil-Albert, Rafael Dieste y Antonio Sánchez
Barbudo, en el precedente más claro de "Hora de España",
"El Buque Rojo", donde le hemos apreciado varios dibu-
jos que ya están en su línea de ilustración de guerra,
dedicados al heroísmo de los milicianos, a los nuevos --
mercaderes del templo expulsados por Jesucristo, al ho-
menaje a la solidaridad de México, como se sabe, junto
a la Unión Soviética, el único país que ofrece una ayu-
da clara a la República española. Por esta época debía
estar ya dibujando, como una de sus más activos compo-
nentes, las publicaciones del Subcomisariado de Propa-
ganda del Comisariado General de Guerra, así ocurrirá --
con "El Comisario", revista surgida en Valencia en enero
de 1.937. Muchos de los dibujos que se publican en esta
revista forman uno de los conjuntos más completos de --
ilustración de guerra (79).

En los momentos álgidos del sitio de Madrid, es
decir entre Noviembre de 1.936 y Enero de 1.937, Souto
debió elaborar las trece litografías que presenta en el

álbum Dibujos de Guerra, bajo el auspicio del Ministerio de Propaganda (80). Es probable que estas litografías se presentasen en la Exposición del Libro Antifascista que tuvo lugar en Valencia en Febrero de 1.937, al menos eso se desprende de la conferencia dictada por Ramón Gaya con el título Lo que Solana y Souto pueden ser, donde defendía la obligación ineludible del artista de no caer en una situación límite y dramática como esta, contestando a lo que él llamaba la quinta columna de la inteligencia y atendiendo a la hipótesis de qué hubiese sido el arte de Goya si ante la situación dramática de 1.808 hubiese optado por el silencio (81). Se puede pensar que estas ilustraciones no tienen la dramaticidad de las de Goya ni la violencia de las de Otto Dix. En ellas -para él- se percibía, además del valor humano, la exaltación a la defensa justa que ante la agresión de su dignidad y libertad, hacía el pueblo, y continúa: "Os soldados en guerra, de Souto, son, en xeral homes do pobo, labregos e traballadores trocados en soldados por convicción ideolóxica, voluntarios os máis na defensa de osos ideais e das institucións que tiña creado a República. Non se trata de homes obrigados a lutar por unha causa que non é a súa, ou de que son inimigos. Teñen a serenidade dos homes que saben polo que loitan e defenden, sabendo que os inimigos non ofrecen coartel. Non un pobo libre que loita contra un pobo obrigado a lutar á forza e o artista estivo sempre cos homes libres e é un voluntario na loita. Denuncia os atropellos dos soldados inimigos, dos aouros traición do seu país para facer a guerra aos españois; os bombardeos dos avións

alemás e dos propios; as represións na retaguardia; os labregos deixando a súas aldeas queimadas, sacrificados, aforcados, todo o que foi verdade nesa guerra que para escarnio chamáronle cruzada. Esalta aos soldados do pobo, axuntándose para acordar decisións. As veces na paisaxe que arrodea a escea, a edificación parece lembrar a Galicia, como en esa muller pendurada de unha forca - co home morto ataxido a pé, outro mais tamén morto. Ou a imaxe de Victoria coas asas estendidas a testa dos "guerrilleiros republicanos" (82).

A lo largo de las doce láminas, mas la de la portada, Souto nos deja una muestra del canto al heroísmo de milicianos y guerrilleros y de denuncia de la destrucción y la muerte en la retaguardia que están muy cercanas a una poética de la epicidad. ¿Se puede hablar de realismo socialista en Souto?. Por la temática indudablemente sí, por el tono heroico y optimista de la exaltación, incluso por el valor del alegato. Pero su dibujo lo transforma. Los dibujos de Souto -de nuevo con Secane- "están feitos atendendo ao claroscuro e facendo que a liña cortada e insistida contribúa a plasticidade do dibuxo co mesmo senso con que poñía o oleo nos seus cadros, acumulando a cor deica crear unha rica e abondosa textura" (83). Y es cierto. Souto era un colorista brillante que utilizaba una amplia pasta de color, una sarena, una tela pictórica que creaba unos ambientes plomisos e inseguros y que aquí están traducidos en la vibración de la línea, una línea que se adueña de todo el espacio pictórico, aún conservando todavía con una gran nitidez los contornos de las figuras; sin embargo, la red lineal nos sugiere el poder del colorido que el

artista no puede transmitir a sus dibujos y grabados -
(84).

Los dibujos debieron servir como antecedentes de algunos de los oleos de guerra que, junto a un segundo álbum de litografías, fueron expuestos en Valencia en Mayo de 1.937. Acontecimiento importante en la vida cultural del momento, contribuyeron a cimentar la fama de Souto como pintor de la revolución y propiciaron una diversidad de interpretaciones, índice claro de sus innegables valores artísticos. "Juan de la Encina" pensaba -- que a pesar de los terribles acontecimientos, Arturo -- Souto era uno de los pocos artistas que no habían perdido la "vocación de su arte", extremo este que era contestado por Ramón Gaya en la reseña que hizo de los dibujos publicados en la revista "Paixis", conceptuándolo como el "artista mejor dotado, más rico de color y más brioso de su generación". Su visión del artista a la luz del realismo clásico español, realismo que "tercía -- que oír el canto de sirena parisino de la "querelle du Réalisme", o el "retour a l'ordre", mostraba a las claras los intereses críticos del director del Museo de Arte Moderno que, por otro lado, veía en él, aparte de la constante llamada a Goya, las sugerencias de Vermeer y Rouault. Es curioso que "Juan de la Encina" declarase -- que había arrojado la pluma de crítico una noche del 20 de Julio, pero dudaba que Souto fuese capaz de transmitir la catarsis que la tragedia clásica sabía labrar. -- Su confianza en que el arte de Souto se mantendría con el tiempo, se contraponía también en parte con la idea de

Gaya que pensaba que la labor de los dibujantes de la guerra sería la que se pediría como testimonio que había que descubrir al pueblo (85). El realismo patético, la dramaticidad plástica en la que la espiritualidad corre pareja y el carácter de visión noroesteña del autor, el lirismo galés frente al patetismo castellano y andaluz, es lo que Juan González del Valle ve en una pequeña reseña crítica en la que por primera vez se nos menciona una de las litografías del segundo álbum de nuestro autor (86). Desconozco quien pudo editar este álbum o si fue editado tan siquiera (87). En él, Souto no se aparta mucho de su línea habitual; tal vez hay una mayor complejidad compositiva y el abandono de la pluma por un lápiz que le ayuda a conseguir unas más ricas gradaciones coloristas y de claroscuro, con el recurso de la mayor luminosidad de las puertas abiertas en los interiores, con paisajes infinitos en la escena de los soldados ante la barraca y el paisaje de chimeneas de fábricas del fondo, las mujeres abatidas que lo han perdido todo ante su casa bombardeada, presencias oscuras y resignadas ante ese nuevo terror que viene del cielo, con la imagen ligera, cercana a E. Vicente, de los milicianos calentándose ante un fuego en el que una mujer cocina algo mientras unas niñas los contemplan extasiadas y el tímido sol del invierno se derrama por las galerías de una construcción popular castellana, etc. La invasión de la trama, sonora, como diría Gaya, hacen que los objetos emerjan como entre un mar, apenas desvelados por cercos blancos a su alrededor (88).

También a consecuencia de esta exposición tenemos la conferencia de León Felipe, El mundo de los pintores, un bello texto en el que Souto aparecía como el pintor de la nueva esperanza, de la nueva aurora: "Souto es el pintor de un nuevo cielo. De un cielo de reconstrucción en el que va a comenzar otra vez nuestra hasaña milenaria que repite sin descanso la esperanza ilimitada del hombre.

Estamos en un mundo donde las esencias primarias y virginales siempre, gritan y se mueven queriendo organizarse de otro modo. Estamos en un mundo de ráfagas, de vientos arremolinados, que se levantan en tromba, sacuden los árboles y empujan al hombre hacia rutas desconocidas. Es un mundo de agonía, de lucha, de tránsito, de espera. Algo va a nacer. Es un mundo de sombra, de alborada. Se van muchas cosas para siempre en esta tierra y empiezan a nacer otras. Y todo anda borroso y sin definir todavía. Nada está acabado aquí. Y los cuerpos -- aparecen sin límites precisos. Lo que hoy es de este modo mañana va a tener otro contorno y algo vibra dentro de las formas que las muestra sin silueta y temblorosas. Todo está germinando y en proceso doloroso de cambio. Se anuncia un parto. Hay sangre y gritos de viento encolerizado. ¿A dónde van y de dónde vienen esos segadores de las hocas levantadas entre la interrogación de los molinos?

Van a abrirle camino al hombre, al hombre nuevo, al hombre de mañana. Todo va hacia el hombre de este mundo y nada es el hombre todavía. Es un mundo dramático.

co, ululante y sanguinario, con una bandera de esperanza clavada en todas las tierras rojas de sangre, donde se ha enterrado la semilla revolucionaria" (89). Como se ve una interpretación casi bíblica; el pintor de la nueva España, era el pintor del magna de la creación, el émulo del demiurgo supremo.

Casi contemporánea de esta última serie encontramos los dibujos que Souto presenta ilustrando el informe del Subcomisariado de Propaganda, Propaganda y Cultura en los frentes de guerra (90). El libro nos presenta el Souto didáctico, el mismo que aparecerá en Los dibujantes en la guerra de España (91). Aquí ya está el soldado, no el miliciano, y Souto se acoge a una convención especial por la que, como en una especie de retablo, se acogen una multiplicidad de imágenes y situaciones, generalmente dos. Más interés tiene el Souto satírico, ya entrevisto en alguna de las ilustraciones de "El Buque Rojo" y que va a presentar su faz más clara en la serie Trayectoria. Esta es una serie compuesta de 12 dibujos que se abre y cierra, respectivamente, con las imágenes antitéticas de la "Vieja" y la "Nueva España". La primera nos muestra la crucifixión de un hombre del pueblo, de un campesino, entre las efigies, sobre las colinas, de una iglesia y un castillo, flanqueado por las torvas figuras de dos guardias civiles y dos militares con un cierto aire de generales "blancos" de la guerra civil rusa, tomados de la iconografía revolucionaria soviética. Delante, el burgués y el obispo hacen su siniestra alianza con una monarquía representada por una mujer co

ronada, decrepita y de pechos flácidos. Mientras, la -- "Nueva España", es la campesina joven y sonriente, la -- muchacha gozosa, el hombre que enarbola la horca y la -- hoz, los caballos encabritados de pura alegría, el sol -- naciente, las chimeneas de las fábricas y la estrella -- coronando el conjunto; todo un cromó social realista -- que ni siquiera el hacer de Souto puede superar. Y es -- que quizá nos encontremos con el ejemplo más bajo de su -- producción, con el más abiertamente condicionado por la -- propaganda, la épica y la sátira, donde Souto acude a -- un expediente que había utilizado mucho en sus ilustra-- ciones de revista, el dividir la viñeta en dos con una -- diagonal para simultanear acciones. Lo que sí tienen es -- estas estampas era lo que Eduardo de Ontañón echaba de me-- nos en las estampas de Souto, el comentario al pie (92), -- pero unos comentarios muy obvios, explicativos, desarro-- llando la idea ya dada por la imagen, sin esa maravillo-- sa compenetración texto-imagen que se daba, por ejemplo, -- en Castelao. Asistimos a un desfile de tipos, de amigos -- y enemigos, en los que se intercala la caricatura y la -- sátira y el realismo épico: "Los nacionales", "Los mili-- tares", "Los milicianos", donde la gran estrella del -- centro le sirve para simultanear las acciones de los mi-- licianos "El nuevo jefe", "El Comisario", "Nuestros Ami-- gos", uniendo a mexicanos y soviéticos, "Nuestros enemi-- gos", con Hitler y Mussolini repartiéndose el mapa de -- España ante la atenta mirada de una muerte con alas, cas-- co de soldado y erizada de cañones, "los neutrales", -- donde la diagonal divide sus plácidas existencias de la -- nueva cabalgada de los jinetes del apocalipsis con apa-

riencias de militar alemán, "Soldado del pueblo", que intenta mostrar el nuevo soldado superador del miliciano que llevará a la República a la victoria; "El Triunfo", con una nueva victoria alada, pecho descubierto y gorro frigio republicano. Hay un desplazamiento hacia la retórica que Souto apenas puede evitar y, mucho menos, superar.

En Julio de 1.937, Souto es uno de los firmantes de la Ponencia Colectiva, leída en el Congreso Internacional de Escritores Antifascistas celebrado en Valencia (93). Esta ponencia, como sabemos, fue sin embargo uno de los más decididos alegatos en favor de la especificidad y la independencia artística y contraria al contentismo y a la puerilidad temática del arte de consigna, del realismo socialista, y de todo lo que entonces se denominó arte de urgencia (94). Más adelante, es uno de los artistas que colaboran en el álbum Madrid, como veremos uno de los mayores empeños —si no el mayor— de gráfica realizado durante la guerra. Una de las estampas, Avanzadilla en la Meseta, está firmada por él. Se trata de una acuarela de tonos terrosos, ocre y sienas, intentando representar un motivo muy querido de nuestro autor: los hombres tumbados en las trincheras, fundidos, aplastados contra la tierra que han jurado defender (95).

Sabemos que Souto participó en el concurso de pintura, grabado, escultura y dibujo, convocado por el Ministerio de Instrucción Pública el 30 de Agosto de 1.937 (96). Tres obras de las seleccionadas van firmadas por él: el óleo "Nueva Familia", los grabados "El Herido"

y "El triunfo de los campesinos" y los dibujos "En las barricadas" y "En el campo" y, aunque no aparece entre los premiados en la realción del 2 de Abril (97), si obtiene después de la anulación que tiene lugar tras el cambio de ministro, un accésit en la sección de pintura, un primer premio en la sección de grabado y otro accésit en la sección de dibujo (98).

Sin duda, su éxito más rotundo y de mayor repercusión internacional debió ser la exposición que celebró en Bruselas a principios de 1.938. Esta exposición coincide con el paso de Souto por "Nova Galiza", una de las revistas más interesantes de las publicadas durante la contienda, donde además de las reproducciones de las obras de Castelao, Souto, Colmeiro y Seoane, tenemos el siempre vivificante dibujo de Ramón Gaya, junto a Víctor Cortezo y Xan Lucense. Colmeiro y Seoane publican entonces sendos álbumes, el primero en Buenos Aires con dibujos que no son de guerra y que dejan entrever su universo lírico y mitológico, en una línea difundida a partir del calicismo picassiano de los años veinte y treinta. De Seoane se reproducen unas "Estampas de la traición", no se si publicadas también en Buenos Aires, de las que se dice: "Outro album -este de Seoane- ispre sa con liñas duras e crispadas cómo se espella na conciencia civil d'un verdadeiro artista o desenfreno zurdo o besta das vellas castas sublevadas" (99). La exposición de Bruselas provocó la respuesta emocionada de James Ensor en su poema "Pour Arturo Souto" (100) y una serie de obras que hacen pensar a Seoane que "Os cairos de guerra, as estampas, os dibuxos de Souto, constituen

unha das obras mas importantes feitas en España neses - anos que foron do 36 ao 39" (101). Algunos se han con-- servado, outros se perdieron y fueron recuperados hace - unos años en Valencia, seguramente procedentes, de la - Casa de la Cultura. De tipo arrebatado, expresionistas, hay otros en los que se entonan alegorías alusivas a la guerra. A raíz de esta exposición, Rafael Dieste escribió el editorial "Artistas gallegos coa España leal" para "Nova Galiza". El él se magnificaba la labor de los artistas gallegos al servicio de la República, se incidía en el carácter de denuncia, testimonio, en definiti- va parlante, de los cuadros de Souto: "O lume hímico - dises cadros, o limpo arrebatado con que algúns de los can- tan, poden tanto ou mais que os millares discursos. E - por isa razón, Souto é hoxe sen dúbida -como o está sen do Castelao dende eiquí un dos mais compridos embaixado- res con que España conta". Para terminar identificando la labor de los artistas gallegos, la "Fuerza hímica" - de Souto, el "rigor trágico e xusticiero" de Castelao, el "sentido mitolóxico" de Colmeiro, el "misterio cris- taiño" de Maside y la "novidade primitiva" de Seoane" (102).

La aparición de los Dibujos de guerra, de Antonio RODRIGUEZ LUNA, viene reseñada por la revista "Nueva -- Cultura", cuya editorial patrocina la edición. Al pare- cer formaba parte de un ambicioso proyecto con otras co- lecciones, que en lo sucesivo irían publicándose, de -- F. Carreño Prieto, Eduardo Vicente, Víctor M. Cortezo y Arturo Souto (103); que sepamos, y aunque ninguno de -- ellos permaneció inactivo, no parece que estas series -

de dibujos llegasen a ver la luz. Hay una radical coincidencia en todos los autores que se han ocupado del periodo, en calificar de obra cumbre de la producción de guerra este álbum de Rodríguez Luna. Valeriano Bozal, - por ejemplo, nos dice: "Las obras de Rodríguez Luna son, a este respecto, las que de un modo más claro, saltando por encima de lo anecdótico -pero sin despreciarlo, incorporándolo-, proporcionan la imagen aguda y exacta de lo que fueron los acontecimientos bélicos. A la luz de sus dibujos podemos ir dándonos cuenta de aquello en -- que estaba transformándose el país" (104). El propio -- Renau - con una poética tan alejada de la del pintor -- cordobés, llega a decir: "Ja durant la guerra, els dibuixos de Rodríguez Luna foren la més enérgica vivisecció de les podrides i criminals entranyes del feixisme hispà" (105). Los adjetivos de alucinante e irrespirable respecto a la atmósfera creada y los sustantivos de odio y terror son los que más afloran ante la contemplación de su obra.

Como otros muchos artistas del periodo, Rodríguez Luna, que había sentido la influencia de la renovación surrealista, tan fuerte en España que llega a identificarse con la vanguardia toda, evoluciona hacia posturas de compromiso político en torno a la revolución - de Asturias de 1.934. Antes, había participado en la segunda exposición de los Ibéricos en San Sebastián, y en los salones "El Heraldio" con sus paisanos Rafael Botí y Angel López-Obrero (106). El mismo hace una declaración de poética en la que nos cuenta su propia evolución pic

tórica y la influencia del compromiso político sobre su obra: "Más tarde, ya en Madrid, entré de lleno en todo el movimiento de pintura representativa de estos últimos veinte años. No me es fácil catalogar dentro de un 'ismo' determinado, pues dentro de una concepción abstracta de las formas y el color extraía mis materiales de creación de los campos y cielos castellanos, por lo que alguien situó mis obras dentro de un 'realismo mágico', que yo más bien llamaría 'visión abstracta de lo poético en la naturaleza'. Esta posición me situaba, fatalmente, alejado de toda inquietud social, contentándome con un 'revolucionarismo' artístico y antiburgués.

La revolución de Octubre del 34 creo que fue un hecho decisivo para muchos artistas de nuestro país. - Aquel acontecimiento revolucionario me llevó a un cambio total en mi caminar por el arte, decidiéndome a poner toda mi fe en una pintura social y revolucionaria, no en su forma exterior, sino en un contenido profundo de la vida de nuestro tiempo, o lo que es igual, las luchas de la clase trabajadora (algunos de los dibujos que se publican en esta edición son de esta época); con este convencimiento moral y político me sorprendió en Julio la sublevación por lo que en mi posición artística no ha tenido que violentarse o mixtificarse, limitándose a seguir el camino que inicié en octubre del 34, pues por este camino pretendo justificarme" (107).

El impacto de la obra de Franz Roh y la cercanía poética a Alberto y los miembros de la Escuela de -

Vallecas, no le impide entrar en la polémica establecida entre el escultor toledano y "Nueva Cultura", defendiendo las posturas del grupo que editaba la revista (108).

Al estallar la guerra, tenemos a Rodríguez Luna, miembro de la Alianza, ilustrando "El Mono Azul", participando en la elaboración de "El Buque Pejo", con una escena de bombardeos con rostro de hiena, sangrantes, destrucción y la presencia de una mujer erguida sobre la tierra, en un mundo más que destruido, roto, en putrefacción, desolado. Su trayectoria, como se ve, corre paralela a la de Souto, incluso cuando se decide a publicar su propio álbum de dibujos. Será también vocal del Patronato de Misiones Pedagógicas (109). Sin embargo, apenas ilustra revistas o periódicos; sólo algunos dibujos reproducidos en "La Vanguardia" (110). Lo que si va a ser -como veremos- es uno de los grandes animadores de las escasas Exposiciones que tienen lugar.

Rodríguez Luna es un dibujante excepcional; todos sus críticos coinciden en destacar la extraordinaria perfección formal de sus obras -incluso Serrano Pla je llega a evocar a Durero- (111), pero lo más característico y definidor es el ambiente general, la atmósfera que se respira en sus composiciones -suponiéndose - que allí pudiese siquiera respirarse- el aspecto de podredumbre, descomposición, pesadilla, alucinación, destrucción "Un ambiente -nos dice Rozal- apocalíptico, para significar el cual ha utilizado variada cantidad de motivos más o menos surrealistas, la podredumbre, la agonía de los objetos, la violencia exacerbada, el parq

rismo, la destrucción y el sadismo, la burla, el sarcasmo, las tinieblas y, sobre la espeluznante impotencia de los personajes que en esa atmósfera habitan (y ese habitar es algo más que el mero moverse o el simple estar, quiere decir que poseen las mismas características, pertenecen al mismo medio que, como un elemento más, contribuyen a crear). Este mundo supera en crueldad toda medida humana" (112).

A mí se recuerda a medias a Max Ernst y a el Bosco, sobre todo en los dibujos realizados antes de 1.936; luego, se acerca a Souto, alterna las secuencias de lucha con las del terror fascista, (de cualquier manera estas son mayores en número), se despide con una cierta esperanza, que sin embargo es lo que le reprocha Arturo Serrano Plaia desde una posición fuertemente dogmática y ortodoxa: la falta de esa fé en la victoria, la inadecuación expresiva entre la figuración de la represión y la de la lucha esperanzada, el optimismo social realista que, por supuesto, Rodríguez Luna parece no compartir: "cualitativamente, realmente, no puede ser el mismo clima de horror el que exprese nuestra guerra que aquel que sirvió en octubre para expresar la represión. Porque la guerra, en medio de su horror, tiene un horizonte diáfano definido por la seguridad del triunfo y el mundo que aquel presupone" (113).

Hay un segundo reproche que parece hacérsele a Luna en el momento: es el de la efectividad del surrealismo, la capacidad de un mundo onírico por expresar el terror y la lucha. La siempre presente teleología -

de los marxistas hacía parecerlo así, el eterno problema de la autonomía del hecho artístico provocaba conflictos. Y eso que Rodríguez Luna cambia con la guerra, la legibilidad directa de su figuración se hace mucho más llana, más accesible, la simbología se hace más simple, las figuras acentúan su iconicidad, se decantan hacia un mayor grado de figuración que no sé hasta qué punto se puede llamar realismo. Valeriano Bozal lo ha visto así: "En una primera mirada las obras parecen algo confusas. No siguen la norma tradicional de la composición, sino que acusan cierto barroquismo, buena cantidad de movimiento y diversas orientaciones en la contemplación, aunque exista una escena central que define los motivos restantes. Pero, casi siempre, la escena se desarrolla en tres dimensiones conseguidas merced a numerosas líneas y motivos que oblicuamente crean la profundidad. La utilización de motivos simbólicos puede contribuir a esta primera confusión (ello es evidente en la obra de Rodríguez Luna titulada "Cárcel de Oviedo"). Pero esta complejidad compositiva -que a partir de 1.936 iba a simplificarse notablemente- no es la única nota original. El tipo de dibujo con que se logran los motivos y la iluminación son también peculiares. Aunque exista, por ejemplo, un contorno y un borde o unas sombras más o menos acentuadas, siempre la línea fundamental está auxiliada por otras muchas que organizan una especie de fino retículo e introducen la luz en los mismo cuerpos y ropajes haciendo que los personajes sean -como antes significativamente decíamos- prolongación de su contorno, evitando precisiones demasiado --

bruscas en el paso de la luz a la sombra y orientadas - en una sola dirección mediante iluminación angular o -- cualquier otro artificio. Es precisamente esta retícula de líneas la que crea la luz y la sombra, la que da esa sensación de gastado en los objetos, de temporalidad en las figuras, incluso de agonía o cuando el caso lo re-- quiere, de movimiento vivaz y doloroso. Este tipo de di-- bujo, capaz de lograr una gran expresividad, va a ser -- muy usado durante los años de la guerra" (114). Parece, incluso, que un cierto reproche a Rodríguez Luna y a -- los surrealistas puede desprenderse de las palabras de León Felipe: "Hay hoy, en España, en la tragedia españo-- la, mucho más de lo que cabe en las pesadillas monstrosas de los surrealistas.

Los deshumanizadores se callaron ya hace tiempo y los surrealistas han callado casi todos también. El -- hombre es subconciencia y otra cosa más. (...) Tal vez en esta revolución de España el subconsciente ha anidado más desenfrenado y suelto que ayer, pero también es --- cierto que la conciencia ha expresado más claramente -- que nunca lo que quiere y porqué lucha. La prensa venal y la propaganda mercenaria sólo han hablado de crímenes y de monstruosidades y han guardado silencio sobre nues-- tros designios meditados y sobre nuestros sacrificios -- esperados. Han hecho lo mismo que el surrealismo: no -- han querido ver más que una parte del hombre. Pero la historia, igual que el arte, es algo más que subcon--- ciente" (115).

No obstante, Antonio Rodríguez Luna persiste en su línea, con una poética muy personal, y realizando más dibujos y cuadros de guerra. Su participación en la Exposición de París no ha quedado completamente dilucidada, cosa que también le ocurre a Eduardo Vicente, Solana y Souto. Si lo tenemos en el Concurso de Artes plásticas convocado por el Ministerio de Instrucción Pública donde gana el primer premio de la Sección de Dibujo y en la Primera Exposición Trimestral de Artes Plásticas, también patrocinada por el Ministerio, donde da a conocer un óleo y cuatro dibujos (116).

El resto de la obra de Rodríguez Luna, realizada en los campos de concentración franceses y el exilio mexicano, salen fuera del ámbito de este trabajo (117). Sin embargo, en sus series de dibujos titulados Exodo y Comparsa para un tirano, se mantiene dentro de las opciones expresivas, lingüísticas y poéticas que había de cantado entre los años 1.934 y 1.939. De ellos nos dice Juan Rejano: "Tales dibujos... siguen siendo una de las piezas capitales de la obra de Luna y, desde luego, una clave indispensable para entender gran parte de su producción posterior. Dibujos a pluma, de una minuciosidad portentosa, trabajados con el arte de un iluminador que hiciera abstracción del color: punto a punto, línea a línea, criatura a criatura. Pero este detallismo casi turbador, al servicio siempre de una idea o representación central, no se dispersa, no se atomiza ni se esfuma en el contexto de cada dibujo, sino que por el contrario se articula y engrana de tal manera, que su calidad ancilar se convierte en cosa sustantiva. Dibujos donde el

horror, conducido por el sarcasmo, cobra temperaturas - extremas. La crueldad, la desenfrenada crueldad que inspiró sus temas, ahonda y enardece la sensibilidad del - artista, a tal punto que de su pluma parece escaparse, en una explosión de realismo aullante, los negros resplandores de la blasfemia". Acaso, sólo en el Goya de los desastres de la guerra podemos encontrar algo parecido. - Esa siniestra alegoría de la guerra -primer dibujo de - la serie, 1.935, vísperas de la contienda española- y - esos monumentos a la violencia fratricida que se llaman El Tirano, El falagista, Terrateniente andaluz, El requeté, Bombardeo de Barcelona, así como otros muchos de su misma genealogía, se nos quedan por mucho tiempo prendidos en la retina, taladrándola como clavos, y dejándonos en lo más hondo del ser una desoladora impresión de dolor y de espanto. Son una de las más difíciles pruebas a que un artista, en horas verdaderamente supremas, puede someter sus virtudes expresivas..." (118).

La obra gráfica de Arteta, Victorio Macho, García Maroto, Moreno Villa y Solana gira alrededor de la revista "Madrid", la tribuna pública de la Casa de la Cultura valenciana. Esta institución fue creada -como sabemos- para acoger a los intelectuales evacuados de Madrid a finales de Noviembre y los primeros días de - Diciembre de 1.936. Con sus más y sus menos, con una polémica sobre acusaciones de progelitismo al ser disuelta en Julio de 1.937, donde intervinieron Lucía Sánchez Saornil, el Dr. Lafora y la Alianza de Intelectuales, - publicó esta revista de la que salieron tres números, - en Febrero y Mayo de 1.937 y en Mayo de 1.938. Un cuar-

to número, que no apareció, parece que estaba dispuesto a finales de 1.938 según se deduce de la entrevista de Enrique Diaz-Canedo, su director y el Presidente de la República, Manuel Azaña, transcrita en las memorias de éste último. La revista acogió a lo más granado de la intelectualidad española contemporánea, pero no es estrictamente una revista literaria ya que en ella se mezclan artículos de divulgación científica, históricos, además de los estrictamente de creación, crítica literaria y artística, etc. (119). La inclusión de láminas lujosamente reproducidas fuera de texto, algunas a todo color, es lo que nos hace considerarlas como uno más de los álbumes de guerra, aunque algunos de los dibujos aparecidos estén realizados con anterioridad a la guerra civil y otros no recojan en absoluto la temática y el ambiente del momento.

José MORENO VILLA, que no publicó dibujos en la revista nos ha contado con su peculiar gracejo cual fue el trabajo realizado artísticamente en la Casa de la Cultura "El Casal dels sabuts de tota mena" como la bautizaron los valencianos:

"Pasados los primeros días de acomodación nos pusimos a trabajar. Arteta, Solana y yo, comenzamos a hacer litografías, en negro y colores. Para ello nos facilitó Renau sus talleres. Dibujábamos en casa, pero íbamos a sacar las pruebas de éstos. Arteta conocía ya la técnica, Solana y yo la aprendimos con entusiasmo. Mis primeras en color se basaron en motivos del frente que me contó Emilio Prados. 'Los perros hambrientos so-

bre los milicianos muertos' y 'Los efectos de una bomba', donde se veía una pierna hincada en una reja de ventana ..." (120).

No conozco los dibujos de guerra del poeta mala gueno que seguramente no fueron publicados. Sólo uno de ellos, aparecido en sus memorias con el título de "Frente de Madrid", pero que creo que es el primero de los mencionados unas líneas más arriba, muestra unos soldados muertos a los que están comiendo unos perros hambrientos, en medio de un paisaje desolado y árido, apenas animado por tres ralos árboles, que dejan ver al fondo la silueta de una ciudad, seguramente Madrid. Vocal del Patronato de la Casa de la Cultura, como también lo fue Victorio Macho bajo la presidencia de Antonio Machado, no parece que sus ocupaciones durante la guerra pasasen de las típicas de un intelectual no militante, republicano de convicción, pero no ligado directamente a los Frentes Culturales auspiciados por las distintas organizaciones de influencia comunista, el Ministerio de Instrucción Pública entre ellas. Salido de España antes de terminar la contienda en dirección a Estados Unidos, "Al poco tiempo de estar allí pude exponer en los Salones de la Embajada (en Washington) mis dibujos de guerra, aspectos terroríficos de la catástrofe, que a las mujeres yanquis producía cierto malestar en el estómago, pues en seguida se llevaban la mano a esa parte y ponían cara de disgusto" (121).

La obra de guerra de Aurelio ARTETA es mucho más completa. Al menos las seis litografía editadas en

"Madrid" lo convierten en el más prolífico de los autores de la Casa de la Cultura, a lo que hay que añadir - alguna para otras revistas, en concreto "Nueva Cultura" (122) y parece que algunos carteles para el gobierno de Euzkadi, que yo no he llegado a ver, lo cual entra dentro de lo lógico, al tener en cuenta que era el más alto representante de la entonces llamada escuela vasca de pintura. Director del Museo de Bellas Artes de Bilbao, expositor con los Ibéricos en 1.925, decorador del Banco de Bilbao, era Profesor de la Escuela de S. Fernando y fue evacuado a Valencia. Pudo haber sido uno de los grandes muralistas del siglo, y es, además, uno de los más claros representantes de una épica intemporal, nacionalista y con unas ciertas connotaciones racistas, muy propia para expresar algunas facetas del pensamiento nacionalista euskaldún (123). Aquí, se vuelve a escenas de soldados caídos en brazos de su compañero, -en tal vez el dibujo más conocido de los salidos de sus lápices-, noches de trincheras, niños muertos por los bombardeos y muchachas por la represión de la retaguardia, pero también con despedidas heroicas de los soldados, - hombres y mujeres doloridos, con un gran interés por los volúmenes de recuerdos casi académicos, con un gran cuidado por la perfección formal que sin embargo no fue del agrado de Ramón Gaya que le pedía, al igual que a los cartelistas, mayor emoción en la expresión y menos preocupación técnica y formal: "Arteta, de quien hemos visto los días últimos un cartel serio y muy bien trazado, publica algunas litografías en las que se adivina al gran dibujante que puede ser si consiguiera un abandono,

un olvido, una mayor de preocupación de lo que es propiamente dibujar y un empeño más vivo en lo que es decir, decirnos cosas intensas" (124).

Expositor en el Pabellón de París, dentro de la sección de Artistas vascos (125), José María de Ucelay, entonces Director General de Bellas Artes del Gobierno vasco lo propuso para realizar un mural sobre el bombardeo de Guernica, alegando razonamientos nacionalistas. - Afortunadamente, Larrea -al que luego Ucelay ha desacreditado, y, de paso, al pintor malagueño- convenció a Negrín de la oportunidad de que fuese Picasso el que pintase el famoso cuadro (126).

La labor de Victorio MACHO está llena de las -- contradicciones personales que informan su propia vida. En sus memorias, escritas en pleno franquismo, cuando - el escultor había vuelto de su exilio americano y residía en Toledo, silencia muchas de sus actividades de los años republicanos (127). Por ejemplo, como nos señala - Brihuega, sus más que decisivas intervenciones en reuniones de artistas en el Ateneo de Madrid, de carácter --- abiertamente republicano, lo que hace suponer su cercanía a los firmantes del manifiesto de "La Tierra" (128). Miembro de los Ibéricos, como otros muchos es trasladado a Valencia junto a los demás intelectuales que luego formarán la Casa de la Cultura. Tiene varias láminas en la revista "Madrid", pero ninguna de ellas se puede considerar obra de guerra, a no ser el retrato de Campesi no que cabría identificar con el labriego de que habla

Bozal, considerado por él como "cumbre del realismo social". Su única obra gráfica destacada es La partida - (Julio 1.936), publicada algunos meses después en el álbum Madrid. En ella se pueden ver todas las constantes estilísticas de Macho, al que Bozal ha etiquetado como máximo exponente de un "Realismo nacionalista". Seguramente se equivoca en la datación cronológica cuando dice: "Que en los primeros momentos continúa con el estilo monumental que le caracterizaba, con la grandilocuencia de sus dibujos y su estatuaria, con el ritualismo y la ma estuosidad" (129). Realmente no niega ^{su carácter de escultor} en una litografía que es un relieve donde unas mujeres están despidiendo a unos milicianos de torso desnudo y casco de acero. Gestos pausados, geometrizados y serenos dominan la composición en un clasicismo depurado tan característico de su autor, en una línea tradicional de retorno a unos valores plásticos en lo que está presente el impacto del arcaísmo griego y del simbolismo de Meštrovič. - Posiblemente estuviese pensando en él Francisco Carreño al decir: "¡Basta ya de figuras muertas, figuras iguales a la viga que se derrumba en una casa, al paño inerte - que pende de la ventana! ¡Basta ya, también, de figuras de aspecto clásico y frío, propias para vestir un ropaje griego más o menos anacrónico, pero inadecuadas para vestir el atavío de un miliciano, el traje de un campesino o los sobrios ropajes patinados y requetequemados por el tiempo de la mujer española" (130).

Escultor de fama incluso popular, lo que le salvó de ciertos desagradables contratiempos, su escultura

le hacía merecer el apelativo de "escultor de la raza" (131), su sentido de fortaleza atemporal, ucrónica, le hacía apto para ciertas retóricas de la exaltación. Lo tenemos -creo que lo hemos dicho ya- ofreciéndose para realizar el monumento a Antonio Coll, el antitanquista, en carta dirigida al diario "La Voz" (132). La realización de esculturas de héroes populares y líderes fue -- propuesta más de una vez. Benlliure hace la del General Miaja; Macho realizará la tan enormemente popularizada de "Pasionaria", presentada en la Casa de la Cultura en Septiembre de 1.937. En el folleto editado para la ocasión dice J. Renau lindzas como las siguientes:

"¿Hay algo más femeninamente heróico que la figura de nuestra 'Pasionaria'? Madre, esposa, hermana - de los españoles, diríamos de ella en estos momentos.

¿Hay algo más emocionado, desde el punto de vista humano que la posición de Victorio Macho ante el pueblo que da su sangre por la libertad?. Consciencia ancestral de un realismo profundo, humano y popular, diríamos de él en estos momentos.

¿Hay algo más noble y elocuente que la materialidad del bronce con su maleabilidad casi humana y su firmeza y heroismo para aguantar la erosión del tiempo?. Entraña de cañón victorioso, diríamos de él en estos momentos" (133).

El más conspicuo representante de la pintura negra, de esa corriente española que durante tanto tiempo

se ha complacido -aun lo hace- en destacar los valores más sórdidos y macabros, exteriorizando un mundo sin esperanza, José GUTIERREZ SOLANA, también fue evacuado, - junto con su hermano, a Valencia en los azarosos días - finales de 1.936. Esa España, sórdida, sin luz, y sin - color, trágica y cruel, inmovil y eterna, con todas las lacras de la miseria y el hambre, una pintura de suburbio y casi del lumpen, era tal vez lo más apropiado para realizar una obra de ataque en la que se mostrase -- con sus tintas y descripciones más negativas de la España del enemigo, la que se quería destruir y se combatía para superar (134). De cualquier manera, Solana era un radical individualista, un personaje tan inclasificable como su pintura que en Enero de 1.937, en un artículo - muy de circunstancias se preguntaba: ¿Para qué he pintado yo? Y, ¿para qué voy a seguir pintando? Pero tengo - una confianza: mientras subsista el heroísmo del pueblo la victoria es suya, y este heroísmo no puede decaer -- porque ha superado al que ante otra invasión y en época bien distinta supo tener el mismo pueblo madrileño.

No por aprovecharme de la actualidad, sino como natural reacción del espíritu, pintaré algunos cuadros de la heroica defensa de la capital de España. Por eso hubiera también preferido quedarme en mi casa. Pero no pintaré ahora, sino cuando estando más lejano el estruendo de la guerra, vea más claro y con mayor serenidad" (135).

Su aportación se centra en torno a las tres litografías coloreadas que publicó el número 2 de "Madrid" y la que incluyó en el álbum del mismo título que la revista. Las tres primeras han sido publicadas, la cuarta, que yo sepa, no (136). Solana realiza aquí sus propios "Desastres", y más en un pintor que debe tanto a un cierto Goya y la tradición de la pintura negra: son escenas que narran las consecuencias de un bombardeo, con hombres y mujeres corriendo, llorando desconsoladamente y enterrando a sus muertos. El gusto por el macabro que hizo exclamar a Machado: "Este Goya necrómano o, lo que es igual este antípoda de Goya, pinta con insana voluptuosidad lo vivo como muerto, lo muerto como vivo" (137), le hace detenerse en los constantes grupos de muertos, incluso en la presencia espeluznante de la anciana con las faldas levantadas y las piernas llenas de heridas o llagas. La cuarta litografía, que muestra unas evidentes similitudes, se titula Nos reivindicaremos y presenta una escena de refugiados amontonados, rendidos por el sueño, unos, abatidos otros por todo el peso del dolor y la resignación. Ramón Goya definió espléndidamente esta obra de guerra solanesca subrayando su absoluta falta de contemporaneidad:

"El mundo de sus lienzos necesita ser tan antiguo, tan pasado, que parece como si las prostitutas, -- los farmacéuticos, las coristas, las destrozadas y las toreras que lo pueblan no hubieran sido contempladas directamente por el propio pintor, sino más bien por su abuelo, y que llegaran a Solana por el oculto camino de la sangre. Y al ser personajes nacidos, brotadas de él

y no vistos por él, es por lo que tienen todos tanta y tanta raíz, tanto y tanto espesor, tanta y tanta historia. Podría decirse que Solana es un gran sonámbulo o un médium, aunque esto no fuese decir mucho, ya que todo artista no es, posiblemente, otra cosa. Pero él lo es más, es más sonámbulo que nadie y más médium que nadie. Y así, llegándole la vida como una herencia, es como ha vivido -quiero decir como ha pintado- Solana. Pero, de pronto, algo sucede, algo está sucediendo en España que no se puede desoir, que nadie puede desoir. Y Solana lo percibe. Sin embargo, él, gran sabio de sí mismo, supo esperar lo que necesitaba esperar. No ha trabajado hasta hace muy poco. Necesitaba hundir el presente en ese como caldo del pasado para poderlo admitir en su mundo. Por eso sus litografías últimas, aún reproduciendo temas nuestros - de ahora, parecen venir de otras revoluciones, de otras guerras -a mi me recuerdan, mitad y mitad, el "92" francés y Cuba- y no por eso dejan de ser actuales, ya que todo lo representado en ellas puede ir reconociéndose en nuestro vivir y nuestro morir de hoy. Pero es que Solana ha ido buscándole y cogiéndole a las horas presentes lo que estas tienen de antes y de después, o sea, lo que tienen de eternal, se fija. Alguién podrá decirme: Pero si lo que hay que recoger en arte es tan sólo aquello que pueda ser de siempre, ¿en qué ha de diferenciarse una obra surgida hoy a una obra surgida ayer o mañana? Y yo contestaría en seguida: No son los artistas quienes han de sellar su creación con el color del instante o la época en que les ha brotado; sino la época, y el instante mismo quienes tienen encomendada esta labor; son la época y el --

instante los que tieñen, se deslizan, penetran y se imponen en la obra fatalmente. Pensar otra cosa sería pa recernos a esos pintores o poetas que viven muy seriamente preocupados y torturados por el empeño de ser, de resultar modernos, sin comprender que no podremos evitar nunca que todo cuanto nos brote de verdad en las manos sea... moderno necesariamente.

Por eso resulta siempre más nuevo, más actual, Solana que Braque, Chirico, ya que si "clásico" es "vivo" -como ha dicho Juan Ramón-, moderno no es más que vivo también (138).

Solana, que participó también en la Exposición Internacional de París, aunque no se sabe con qué obras, salió pronto de España, instalándose -con su hermano- en el Colegio de España de la Ciudad Universitaria, donde por lo visto hace buena la afirmación de Baroja: "Al principio muy rojos, luego muy falangistas". Y, curiosamente, a pesar de su pasado y del carácter de su pintura, fue reivindicado por ciertos sectores de la crítica falangista, cuando, en realidad es una antítesis de los valores culturales del franquismo (139).

La ilustración en la revista "Madrid" se cierra con el "Paisaje de Madrid" de Gabriel GARCIA MAROTO, la única obra de este autor que hemos visto durante los tres años del conflicto. Pintor, ilustrador, crítico artístico, integrante también de la Sociedad de Artistas Ibéricos, colaborador de la "Gaceta literaria" y la "Revista de Occidente", publica en 1.927 un libro "extra

ño, ingenuo, pero en algunos extremos profético", ilustrado por el mismo autor La Nueva España 1930. Resumen de la vida artística desde 1927 hasta hoy (140). El texto está "trazado sobre una utopía artística que se desarrolla en una España apócrifamente situada en Noviembre de 1.930, que se concibe como un "nuevo estado político y social". En él se exponía por primera vez en España "la idea de que la transformación artística sólo cabía en el seno de una transformación política y social" (141). En 1.934 vuelve a España, tras varios años de estancia en México y expone su obra didáctica de las escuelas infantiles de pintura (142). En la guerra, sin embargo, va a estar dedicado a tareas organizativas al frente del Subcomisariado de Propaganda del Comisariado General de Guerra y de las Ediciones Españolas, de la Sección de Publicaciones de la Subsecretaría de Propaganda. Su dibujo sigue una línea muy similar a la de sus ilustraciones de preguerra, mostrándonos, en lápiz coloreado o pastel, una secuencia de la vida en las trincheras, haciendo hincapié en uno de los timbres de orgullo del nuevo ejército republicano: la labor cultural y de alfabetización. Vemos unos soldados leyendo unos periódicos en un descanso, mientras otros vigila. Los trazos esquemáticos, los toques de color, suaves, verdes y ocres y el momento elegido dan una visión mucho más neutra, que se aleja bastante del dramatismo y la exaltación a los que tan proclives son los ilustradores de guerra (143).

El Comisariado de Propaganda de la Generalidad edita, hacia Marzo de 1.937, una colección de dibujos -

con el título de Infants, de Pere Créixams, presentados con una introducción en inglés, lo que indicaría su destino exterior, de C.A. Jordana. Conocemos, por testimonios varios, el impacto de los sufrimientos infantiles sobre la apacible sociedad europea de la época; ejemplo: los carteles realizados tomando como material base las fotografías de los niños muertos en los bombardeos madrileños.

Se trata de 12 litografías que tienen como protagonistas, directos o indirectos, a los niños. Cuando el soldado cae en el frente pregunta a su compañero por el destino de sus hijos, a lo que éste le responde que no serán huérfanos; la mujer se pregunta, desconsolada, por el motivo del bombardeo que ha arrebatado a sus hijos; los niños son el más poderoso motivo por el que luchar y morir para vencer, para que su vida sea mejor -- que la que han tenido sus padres, para que tengan los juguetes que nunca tuvieron. Son también los que despiden, junto a la madre, al padre que marcha hacia el -- frente, el motivo de reflexiones en las trincheras sobre los que hay en el otro lado, etc. Una razón del sentimiento manifestada a través de unos dibujos realistas, de una evidente corrección, en el que entran por lo general dos o tres personajes que entablan un diálogo o -- manifiestan unos pensamientos reflejados al pie de la lámina. Ciertos atisbos postmodernistas, algunas escenas bien captadas de las despedidas de los soldados en las calles -- tema que también interesaba a Arteta, pero desde una óptica monumentalista y rural--, imágenes pausadas, nada estridentes, antiexpresionistas -- una direc

ción predominante en el dibujo de guerra-, son las características más evidentes de una colección de dibujos -- que recurren al sentimentalismo. "Una emoción fina y sobria, que está al mismo tiempo en cada dibujo y en las palabras que le acompañan. Una gran calidad en la reproducción y la presentación de los dibujos. Infants -tal es el título del álbum- es un legítimo orgullo, triplemente, para el artista creador de los dibujos, para el arte editorial catalán y para la organización de Propaganda de la Generalidad" (144).

El álbum de V. MARTIN, al que ya conocemos como dibujante de "Fuego", periódico del III Cuerpo de Ejército, también editor en esta ocasión, es un pálido reflejo de lo que se ha calificado de imagen militar creada por Renau y los dibujantes del Sindicato de Profesionales de Bellas Artes, entre los cuales los más significativos en esta tendencia son Briones, Espert y Parri-lla (145). La ilustración militar va a ir mayoritariamente en este camino que recoge algo de las experiencias de simplificaciones postcubistas para mostrar una imagen sólida, rotunda, sin fisuras, cual corresponde a la idea de un ejército tradicional y a la que tenía el Partido Comunista al respecto. Sin embargo, pese a que en el prólogo, Roger de Flor nos dice: "¡Dibujos de guerra! Por aquí, por las pinceladas vigorosas y los trazos --- fuertes de estos dibujos pasa todo el dramatismo de la guerra. Vosotros, soldados, la conocéis porque la vivís: sois los defensores de la Patria acosada por los lobos hambrientos del fascismo" (146), no parece sino que la falta de pericia del dibujante hubiese traicionado ese

propósito. Incluso las escenas más directamente de acción y guerreras tienen un absoluto falta de sentido de la violencia y el dinamismo, aún teniendo en cuenta que -- son mejores -- y no sólo por su mayor elaboración; las -- más sombreadas, con toques de aguada diluida, que aquellas en las que el dibujante se confía únicamente al lápiz graso o al carboncillo. Algunos recuerdos, muy relativos y creo que no queridos ni conocidos, del Marcel Gromaire de "La Guerre" pueden atisbarse en los medios cuerpos de perfiles de soldados o en los soldados con aire esperanzado, pese a que ese sentimiento no parece existir en la obra del artista francés.

GERMAN HORACIO es el más importante de los cartelistas asturianos que trabajan para la Consejería de Propaganda del Consejo Regional, dirigida por el militante de izquierda republicana Antonio Izquierdo desde Gijón. Sus 10 estampas antifascistas de la Guerra Civil Española y la de la Guerra de Invasión, son su contribución al campo del dibujo de guerra (147).

Cartelista conocedor de su oficio, con ciertas influencias de la iconografía comercial del momento, a través del geometrismo cassandriano y otros cartelistas del momento, realista pictórico en otras ocasiones, se vuelve aquí a una vertiente que me atrevería a calificar de alegórico-surrealista. Sin duda tiene una mayor dificultad que otras series con respecto a su interpretación, pese a usar un realismo de raíz académica en la figuración, y en ella Horacio evoca lírica y simbólicamente -- los desastres y miserias, pero también las grandezas --

(heroísmo), de la guerra. La figura de la mujer es dominante en un contexto alegórico: asistida por un monstruo que caricaturiza bestia y capital, coarta la libertad de expresión, cosiendo la boca de una cabeza -- abierta de cuyo cerebro abierto emergen la hoz y el martillo; eleva a las alturas de la gloria al héroe muerto, identificado con el comisario político por sus insignias; es el germen del nuevo monstruo, nacido de la semilla -- del diablo en una nueva Encarnación bendecida por la -- Iglesia; la compañera del luchador, mancillada por los enemigos, destruido el fruto de sus entrañas, unido a ella por el cordón umbilical, y que en su dolor de mujer humillada con el hijo muerto rechaza las propuestas de Paz; la personificación de la República, nueva Vía Láctea que hace surgir de sus pechos una corriente de -- Estrellas que equilibra la balanza de la muerte y los -- armamentos que un Hitler, desnudo y ridículo, contempla absorto; la proveedora del placer al burgués.... Por -- otro lado, la caricatura de los nacionalistas que arrojan de su particular paraíso a un hombre; la crucifixión del rebelde, en este caso por el clero y un ángel que parece pedirle resignación y una extraña pesadilla representando, tal vez, la posibilidad de una paz de -- compromiso, cierran el conjunto de la serie.

Toda la representación alegórica está visualizada por medio de una estructura plástica y unos signos -- sacados directamente de la gran pintura decorativa barroca y la iconografía cristiana: nubes, ángeles volando, figuras en violentos escorzos, representaciones cristiano-simbólicas (la cruz), la mano bendiciendo reful--

gente de rayos de luz. la paloma descendiendo luminosa entre la oscuridad, etc; y como signo inquietante la mujer desnuda, rota en su vientre, como muñecas de porcelana. Seguramente el autor ha querido vaciar los significados por medio de inversión de los signos, teniendo una dominante razón antirreligiosa, más concretamente anticatólica y anticontrarreformista. Es una colección no expresionista, como era frecuente en la época, ni -- siquiera mordaz, a pesar de la utilización de algunas -- expresiones caricaturescas. Reposada y compleja, difícil y hasta moralizante, lírica y mágica a un tiempo, -- barroca y surrealista o metafísica. La conclusión es -- clara: la alegoría como transmisora, por medio de unos códigos establecidos, de un cierto contenido moral y religioso, que quiere ser utilizada con un designio --- opuesto, aunque resulta poco accesible como obra propagandística por estas alegorías moralizantes y sus contraposiciones compositivas de antecedente académico a -- las que se quieren dar un ligero matiz surrealista. A -- fin de cuentas, estos códigos, mucho tiempo disponibles pese a su complejidad, forman parte de la imaginería del culto católico (148).

Hacia Junio de 1.937 parece que se quiere hacer una recapitulación de la labor de los dibujantes de guerra. Esta, al menos, es aparentemente la intención de Ediciones Españolas, bajo la dirección de Gabriel García Maroto, al publicar Los dibujantes en la guerra de España, con dibujos de Miguel Prieto, Eduardo Vicente, Ramón Puyol, Francisco Mateos, Antonio Rodríguez Luna y Arturo Souto, seis de los más significados artistas -

militantes de la guerra. Cuatro de ellos son ya conocidos nuestros, repitiendo -como corresponde a una antología- algunos de los dibujos ya publicados en colecciones individuales (140). Sin embargo, tanto con Miguel Prieto como con Eduardo Vicente es la primera vez que nos encontramos. Como dice García Maroto en el prólogo: "Este primer cuaderno de dibujos referentes a la guerra que contra el fascismo mantiene nuestra Patria quiere ser síntesis de una etapa, superada ya, en que a la sorpresa por la traición sigue el impulso defensivo, se asocia el ansia de vencer, canalizándose el poderío del pueblo en armas en el disciplinado afán de forjar un ejército que deshaga a los invasores (...) Del primer tiempo de esta sinfonía dramática y gloriosa quedan en nosotros experiencias bélicas que sabremos aprovechar, asociaciones emocionales que sabremos ligar en odio activo contra los que creyeron que la traición, el crimen, el desprecio al pueblo (...) Hoy por hoy nos basta con haber conseguido unir el amargo y mordiente humor de Fuyol, la terrible insistencia acusadora de Luna; el atrevido juego formal que teje arabescos originales e incisivos de Mateos, con el realismo lírico de Vicente; la delicadísima aportación de Prieto, con el material afinador, cruel, a fuerza de ser cierto, evidente, de Arturo Souto" (150).

Miguel PRIETO, del que se reproduce un dibujo -titulado El ataque, es un autor al que muchos relacionan en una proximidad poética a Rodríguez Luna. La ilustración y la escenografía van a ser sus principales campos de actuación artística a lo largo de los años. Miembro

de la Alianza, y del Consejo de Redacción de "El Buque - Rojo", en el que sin embargo no colabora artísticamente, ilustrador de "El Mono Azul", va a hacer una labor importante como escenógrafo de "Nueva Escena" y máximo responsable y creador de los guñoles de "La Barraca" y de "La Tarumba", este último del Comisariado General de Guerra. Su labor en el guñol se extiende con el "Teatro de Fantoques", que funcionaba en el marco de las "Misiones Pedagógicas", con Arturo Serrano Pla y el Guñol "Octubre", antecedente de "La Tarumba", -nombre que le había puesto Pablo Neruda- en los años republicanos, en donde se presentará "El Retablillo de D. Cristobal" lorquiano. Será también, junto a Max Aub, Enrique Casal Chapí y Francisco Martínez Allende, uno de los responsables nacionales de las "Guerrillas del teatro" como miembro del Consejo Central del Teatro (151). Exiliado en México, donde colaboró en "Romance", murió en 1.956 (152).

Su dibujo, de una evidente filiación surrealista, presenta también un cierto toque picassiano, en esas figuras de mujer de ojos grandes y profundos, grandes pies y manos y una evidente preocupación plástica en los volúmenes rotundos y fuertes. No es, sin embargo, un mundo inmerso en la violencia del de Rodríguez Luna, ni siquiera en su sarcasmo o en su acumulación simbólica. Aquí todo es más claro, más fiado a la representatividad de la figura humana con toda su carga de valores al figurar como vehículo expresivo, a pesar de que, en dibujos como "El ataque", la multiplicidad, un cierto horror al vacío y el gusto surrealista por objetos descontextuali-

zados, reverberando una significación posible, le ha--- gan llegar a una evidente quietud dentro de un mundo que está mucho más cerca del lirismo consecuente a esa corriente denominada que terminó por conceptuar el "Realismo mágico" (153). Dos dibujos reproducidos en una publicación del Comisariado de Guerra, con mujeres corriendo entre casas destrozadas por los bombardeos únicamente materializadas en su terror, se combinan con sillas abandonadas, rejas retorcidas y farolas, llamas y una cabeza destrozada que ya ha tomado aire de busto clásico. - Escenas de siega (Las mujeres sustituyen a los que luchan) nos muestran a campesinas fuertes y rotundas trabajando, mientras que el fusil al hombro indica su estado vigilante (154). Ramón Gaya veía en su dibujo "El -- ataque" "no sé qué de blanquecino árido, de nevoso, de polvoriento lunar -huella indudable de manchegos paisajes nativos-, siendo ese mismo ambiente astral, siendo ese ambiente de desolación lo que en Miguel Prieto sustituye a lo dramático o es en él lo dramático" (155).

Eduardo VICENTE en este mismo álbum presenta un dibujo titulado Pasaron los fascistas que Ramón Gaya -- describe de la siguiente manera: "Es un interior pobre; en él se comprende que mientras se colgaba de la viga -- de su propio techo a este campesino, alguien ha violado a su mujer, ahora muerta y tendida sobre la cama de hierro. Esa mujer que ha pintado Eduardo Vicente, sin parecerse lo más mínimo en exterior a la mujer pintada por su tocayo en nombre y suelo, no puede, sin embargo, dejar de recordárnosla. Me refiero a la "Lucrecia" de Rosales. Pesa en una y otra mujer la misma sombra. Ya no --

sienten nada, es cierto; muertas -que es como aparecen las dos- ya no son nada ni nadie, pero hay en ellas todavía un algo como cenizas, cenizas de la vergüenza y - del terror, cenizas que ni la muerte sabe disipar por completo. Sí, lo que sorprende en este dibujo -en esta pintura, debería decirse- es que dentro del dramatismo, dentro de él y sin rebajarlo, hay una sensibilidad delicadísima y sutil. Y eso nos sorprende, porque son valores que han sido atropellados por casi todos por el afán de que sus obras resultasen fuertes, desgarradas, trágicas, terribles. Pero, sabido ya que no es fuerte quien quiere, sino quien puede, y quien puede no necesita --- preocuparse por serlo, es este dibujo no sólo de lo mejor que se hizo desde el "movimiento", sino de lo más impresionante" (156).

Definidor de un realismo lírico y poético, de un cierto neorromanticismo sentimental, comparado con Utrillo como cronista urbano; pintor del suburbio y del arrabal madrileño, del Rastro, de un madrileñismo epigono de Galdós y Arniches, cercano a las descripciones de los anarquistas barojianos (157), Eduardo Vicente, que es un pintor joven de cierta fama al estallar la guerra, había sido el primer director del Museo Ambulante de las Misiones Pedagógicas y tal vez el dibujo comentado por Gaya sea su única expresión dramática, que recuerda al Daumier de la Rue Trasnonain. Trabajando para el Comisariado General de Guerra, va a realizar dibujos con tipos de milicianos y sobre todo de su Madrid, de un Madrid en guerra, al que él representa con la misma melancolía que en la posguerra le hará famoso como evocador

y narrador de un ambiente costumbrista que va desapareciendo a gran velocidad. Su Madrid de guerra, muy bien recogido en sus ilustraciones para la revista "Comisario", será ahora una ciudad llena de refugiados y trincheras, de mujeres esperando en los túneles del metro el paso de los bombardeos, pero siempre con pequeños grupos de figuras, tipos últimos del sainete madrileño, disfrazados ahora de milicianos ante el sempiterno paisaje ciudadano del Madrid popular y castizo. Gran acuarelista se va a prodigar ahora también en el dibujo a pluma, en la aguada monocroma que no pierde las calidades pictóricas de su acuarela (158). Como decía Francisco Carrero: "La emoción de aquellos días intensos de resistencia magnífica, el aspecto de la ciudad y las figuras de aquellos heroicos milicianos, envueltos en esa maravillosa luz de Madrid y sobre un fondo de cielos incomparables, todo ha sido captado en la fresca retina de -- Eduardo Vicente, con un rigor tal que revela la gran pasión que siente por su gran pueblo.

Para los ojos cansados de contemplar los productos elaborados por los nuevos retóricos entre paredes agobiantes, la obra de Eduardo Vicente da la calma precisa y la frescura de un amplio ventanal abierto a un bello paisaje. Directamente, sin rodeos, con un lenguaje popular, Eduardo Vicente ha eternizado en sus dibujos el Madrid de Noviembre, el Madrid de los primeros meses de su heroica defensa....

Desde Goya nadie mejor que él ha sabido darnos una estampa del Madrid popular de nuestros tiempos" (159).

En la posguerra continuará con sus mismos tipos madrileños siendo uno de los protagonistas de la Academia Breve rrsiana y los Salones de los Once (160).

Eduardo Vicente colaborará también en Madrid, el álbum editado por el Ministerio de Instrucción Pública - bajo la supervisión y asistencia del Sindicato de Profesionales de Bellas Artes UGT, "el más alto exponente -- del arte antifascista". Si hacemos caso de las informaciones dadas por el Sindicato, el éxito del álbum era -- tal que sólo en París se habían vendido 20.000 ejemplares en pocos días, lo que hacía pensar en una posible reedición (161). Tras las palabras de presentación de Antonio Machado, con un texto dedicado a la capital de España y la portada dibujada por el artista valenciano - Enrique Climent, se nos pasaban las realizaciones -algunas ya comentadas- de Solana, Victorio Macho, Todoró - Miciano, Arturo Souto, Jesús Molina, José Bardasano, Ramón Puyol, José Espert, Julián Lozano, Servando del Pilar, Francisco Mateos y el ya mencionado Eduardo Vicente con una visión de la lucha en los alrededores de Madrid: Soldados hundidos en capotes dentro de una casa, descansando, mientras uno de ellos mira vigilante por la ventana hacia las casas de una cercana ciudad. Su título: Guardia durante el reposo.

Enrique CLIMENT, artista valenciano que podemos destacar entre el grupo de pintores de preguerra con una cierta adhesión al surrealismo, nos muestra una portada -en cierto sentido cercana al dibujo de Souto- en la que asistimos a la impresionante escena de un grupo de fugi

tivos que huyen de una ciudad adivinada en la distancia, en una iconografía propia de todas las guerras y actualizada por los postes del tendido eléctrico y la silueta de ciudad moderna, cerrada en sí misma, como fondo del paisaje. Climent, cubista y posteriormente surrealista, fue muy activo en los ambientes de la vanguardia, primero en Valencia y luego en Madrid, formando parte de un grupo con rasgos generacionales diferenciados --- exponerte de ello es la exposición colectiva en la Agrupación Valencianista republicana- y del que podemos destacar personalidades como Renau, Carreño, Manuel y Antonio Ballester, Pérez Contal, etc, a muchos de los cuales veremos formando parte de "Nueva Cultura" (162). -- Sin embargo, no se puede decir que fuese prolífico durante la guerra, ya que sólo le hemos visto la portada de un folleto sobre el Patrimonio Artístico (163) titulado Destrucción. En él, la obra del "Movimiento Nacional Salvador" viene mostrada, según la iconografía del bestiario, por un burro, con esquila grabada con el yugo y las flechas, que lleva sobre sus lomos la tripleta de cura, militar y burgués, sanguinarios y asesinos, que destruye con sus pezuñas edificios de los que sólo quedan -- los restos de columnas, balaustradas, cornisas y arcaadas, todo con un sabor clásico para significar más directamente los valores culturales destruidos.

Participante en el concurso convocado por el -- Ministerio de Instrucción Pública, donde ganó el segundo premio de la sección de pintura, había colaborado en las exposiciones de Altavoz del Frente y, más tarde, en la Primera Trimestral de Artes Plásticas de Barcelona -

con un óleo titulado Bombardeo que al parecer se materializaba en un consabido expediente expresionista: la utilización de pasta pictórica densa y rica con hallazgos lumínicos y de modelado. Exiliado a México, estuvo relacionado en los primeros años con la revista "Romance" (164).

"El antitanquista", de Teodoro MICIANO es una obra de corrección académica que intenta plasmar el momento culminante y único del enfrentamiento del soldado ante el monstruo de la guerra con la sola arma de una granada de mano. El primerísimo plano de la oruga del tanque contribuye de una manera destacada, así como la intensidad del claroscuro, en la captación del momento dramático. Su autor, nacido en Jerez de la Frontera en 1.903, fue en la posguerra profesor de Ilustración del libro (165).

Junto a Miciano —que repite la misma estampa—, otros autores como Jesús Molina, Julián Lozano, Servando del Pilar y en cierto sentido José Bardasano, (en realidad es su mujer, Juana Francisca, la que dibuja en el segundo ábax), repiten colaboración en otra serie auspiciada por el Sindicato de Profesionales de las Bellas Artes, Recuerdo de España. Esta estaba concebida como tarjeta postal o "crispa" y había salido con anterioridad (166). La componían 10 tarjetas con dibujos de Juana Francisca, S. del Pilar, Ortells, Miciano, Parrilla, Quintanilla, Molina, Cañavate, Lozano y Girón y textos de Eduardo Zaracois, León Felipe, Corpus Varga, Antonio Zozaya, Jacinto Benavente, José Mas, Antonio Ma

chado, Antonio Porras, Rafael Alberti y Enrique Díaz Canejo. La intención de la serie quedaba bien patente desde su propio encabezamiento, al contraponer las asociaciones con lo turístico del término "Recuerdo", con unos textos y figuraciones que no tienen nada que ver con la tarjeta postal paisajística, descendiente del "vedutismo" setecentista, sino con las vicisitudes y horrores de la guerra.

Jesús MOLINA, ofrece sendas aguadas conectadas, una con la visualización de la consigna en un dibujo realista, cuidadoso y detallista, y otra con la revalorización del mito de D. Quijote que con Sancho a la grupa, galopa en un caballo de madera sobre una España llena de cadáveres (167). Julián LOZANO, escultor, contrapone una escena del Exodo de la población civil a consecuencia de los bombardeos con la de los soldados ayudando a los campesinos en la siega (imagen muy querida de la propaganda republicana) en unos volúmenes rotundos, redondeados, con un cierto esquematismo geométrico y una monumentalidad estática (168). SERVANDO DEL PILAR VALRIVERA, firmante del manifiesto de "La Tierra", que había expuesto en Tenerife en 1.932 en uno de los primeros contactos de los artistas de la Península con los de las islas, presenta unas peculiares maternidades, -- grupos compactos de personajes de disposición piramidal ante un fondo de ruinas, una a pluma y otra con toques de aguada (169).

BARDASANO y JUANA FRANCISCA se acogen a su realismo de raíz académica con mujeres refugiadas y con un

soldado salido de su propia iconografía militar, leyendo sentado.

Entre los demás autores de estas colecciones tenemos al PUYOL expresionista, de deformaciones fisionómicas y figuras de poderosa volumetría con vigorosas contraposiciones entre los blancos y los negros, a José ESPERT, más conocido como cartelista, con una correcta cabeza de Miaja contribuyendo a la glorificación del militar que defendió Madrid, a un José ORTELLS con una bandera de lucha en las trincheras entre dos soldados individualizados caracterizada por una contraposición luminosa probablemente heredada de ciertos expresionistas alemanes, a Juan PARRILLA, más notorio también como cartelista y publicitario, con la figura realista de una cabeza campesina recortándose ante una madre refugiada con sus hijos en la típica escena de destrucción, a Luis QUINTANILLA, del cual nos ocuparemos más detenidamente, correctamente realista en una dirección que abandonará en sus restantes dibujos de guerra, a Antonio CARAVATE, también dibujante humorístico y cartelista, con una pluma en la que vemos una familia que huye de Madrid, con sus escasas pertenencias sobre un burro ante el Puente de Toledo...

En estos momentos, la carpeta de dibujos había logrado una presencia definitiva en el panorama icónico de la guerra, eran recibidas y esperadas con delectación, se habían convertido en el más agudo y veraz testimonio de la lucha. Al menos, eso era lo que Eduardo de Ontañón decía: "Pues ahora la carpeta y el álbum así

man en todos los escaparates, se alinean en todas las bibliotecas, decoran las paredes de los cuarteles y los Rincones de Cultura... Las ediciones de carpetas de dibujos, de álbures de dibujantes se venden y se esperan. Son los propios combatientes, los mismos hombres del pueblo quienes las adquieren. Acaban de ganar su nueva cultura y están más preparados para el arte, para la sensación y la sugerencia que todos los "dilettanti" y los críticos y los "snobistas" de antes.

Una tras otra las carpetas son ahora (nuevo aviso a los escritores) la única expresión artística conseguida de nuestro pueblo en armas. A falta de libros ahí están esos momentos literarios plasmados por los dibujantes. Ellos los dejan perennizados, grabados con su buen pincel de finos observadores" (170).

Cándido FERNANDEZ MAZAS, nacido en Orense en 1.902 y muerto proasturamente en 1.942, es un personaje desconocido de nuestra vanguardia histórica que ejerce también su labor en el campo del dibujo de humor, el viñetismo y la ilustración en los años de la guerra civil. Es importante su labor en periódicos como "La Zarpa" y en publicaciones varias como "Galaxia", "Gaceta de Galicia" y "Nueva España". Regeneracionista, pero no galeguista en la línea de Castelao, escritor, ensayista (temprano marxista que terminó derivando hacia el trotskismo) y pintor, cartelista e ilustrador, lo vemos en Madrid, tras una estancia en París donde asimila la maestría sintética de "atisme e incluso los refinamientos y

estilizaciones de una Marie Laurencin. Relacionado con las Misiones Pedagógicas para quien elabora un magnífico cartel, participa en la lucha de las vanguardias españolas -tan ambigüas, pero unidas en este frente común- contra el horizonte artístico dominante, impregnado de academicismo, realismo regionalista y retratismo convencional, halagador y cortesano. Su pasado de dibujante periodístico le va a llevar en la guerra a las páginas de "El Miliciano Rojo", "POUM" y "Umbral", revistas de la izquierda comunista disidente y de inspiración anarquista (171).

El libro Ellos (La España de Heraclio Fournier) pudo ser publicado tras el paso al Ministerio de Instrucción Pública de un anarquista como Segundo Blanco, es - decir, con posterioridad a Abril de 1.938 (172). Se trata de un ejemplar de libro de dibujos que se puede englobar dentro del caricaturismo, en una línea de ataque al enemigo, definido en esta ocasión como figuras de baraja de naipes, recurso muy manido del dibujo de humor y que ya había sido utilizado en algún cartel republicano. Las intenciones patentes nos las da Lucía Sánchez - Saornil (escritora anarquista, miembro importante de la agrupación "Mujeres Libres") en el prólogo: "Y es que no tenemos ante los ojos un recordatorio de muertos, sino de vivos. Que de todo lo que vamos a ver, sólo nos separa una línea de trincheras y nuestro afán desmedido de renovarlo. Más todavía, que aún entre nosotros, no hemos matado la larva, y estamos siempre amenazados de un peligro de reproducción" (173). Veintisiete estampas --

pretenden ser una disección de la burguesía y la pequeña burguesía españolas, porque, aunque también aparecen militares y clérigos, son miembros de aquellas clases sociales o están asimilados como sustentadores del orden material y espiritual, lo mismo que ese guardia civil, haragán y vago, fiel perro guardián del amo. Se nos quiere presentar una galería de tipos, casi en el mismo sentido que lo hacía la pintura y la ilustración costumbrista, pero con un monotema: la burguesía pacata y provinciana, beata y filistea que es la base de la reacción. Y hay un interés taxonómico, casi una entomología (incluso en el sentido puramente etimológico del término) al que se unen ahora personajes curiosos, como la pareja de viajeros, el turista extranjero que mantiene la España de pandereta, el Don Juan, las damas de la caridad, el escritor adulador, la clase media que aparenta lo que no puede tener, los matrimonios de conveniencia, el jefe de negociado, e, incluso un interés moralista muy propio de los anarquistas. La ironía es suave, no son figuras transmitidas por un signo cargado de agresividad, en el que la repelencia por el aspecto -tan grossiano- nos haga experimentar una reacción tremendamente negativa. Aquí también se busca, en cierta manera, un rechazo, pero el dibujo de Fernández Mazas -de una limpieza y de una estilización sugeridas y fascinantes- nos muestran su asimilación del grafismo posmodernista y de la lección presente del grabado japonés, con un dibujo sin --sombras artificiales sólo fiado en el papel evocador y definitorio de la línea. En definitiva, una serie muy contraria a las habituales corrientes expresivas de los dibujos de guerra y que se puede relacionar más directa

mente con el dibujo de la prensa periódica.

Los dibujos de guerra de Luis QUINTANILLA fueron tomados del natural por encargo del Gobierno republicano a lo largo de 1.937. Tomando apuntes directamente en el frente y las ciudades del territorio leal a la República, fueron pasados a pluma en casa de su amigo Joaquín Sunyer, en Barcelona, y expuestos en la rotonda -- del Hotel Ritz de Barcelona a finales de 1.937 a iniciativa de la revista --no publicada aún-- "Meridiana". Quintanilla, hombre de probadas lealtades políticas, miembro del Partido Socialista desde 1.927, estudió la técnica del fresco en Italia y fue uno de los escasos muralistas españoles dentro de esa corriente que al amparo de los nuevos poderes emergentes revolucionarios --no olvidemos la pintura mexicana--, intentaba devolver a la pintura mural el perdido sentido de la épica y la alegoría, dentro de un profundo sentido pedagógico, realizador y democratizador de la cultura: las tendencias de la pintura moderna iban por otro lado, el último intento de -- convertir la pintura en comunicación, en una gran oratoria, fracasaron estrepitosamente a excepción de algunos ejemplos mexicanos. Como tal muralista, realiza obras -- tan significativas como el Consulado de Hendaya, El Salón de Estampas del Palacio de Liria, La Casa del Pueblo, y, sobre todo, junto a uno de los grandes mitos artísticos de la izquierda española del momento, Emiliano Barral, el monumento a Pablo Iglesias, demolido en 1.959 y desaparecido, por consiguiente, como casi todas sus -- obras de las que apenas han quedado sino testimonios escritos y fotográficos (174).

Como dibujante y grabador, va a aprender este di-
tino oficio, animado por su amigo Junyer, en la calcogra-
fía Nacional. La cárcel por dentro (175), realizada en los
meses que pasa en la cárcel tras el levantamiento asturia-
no de 1934, y editada poco después con prólogo de Julián
Zugazagoitia, es su primera obra de compromiso en este
terreno gráfico. Pero no parece que sus dibujos de guerra
fuesen editados en España, aunque lograron una enorme re-
percusión merced a Ernest Hemingway, amigo de los años pa-
risienses, que preparó una exposición, presentada en el
Museum of Modern Art de Nueva York, y más tarde, con el
patrocinio de la Rockefeller Foundation, exhibida por las
principales ciudades de los Estados Unidos (176).

Los dibujos muestran escenas de la lucha matri-
leña en torno a lugares que ya se habían tornado míti-
cos como la Ciudad Universitaria, el Hospital Clínico o
el Puente de Toledo; son testimonio del bombardeo de Al-
mería por el "Deutschland" y recuerdan escenas de bombar-
deo sobre la población civil, con grandes figuras -monu-
mentales cual corresponde a su papel de surrealista- que
expresan en sus rostros toda la tristeza y la tragedia
de una guerra no comprendida, de la impotencia ante la
situación. Episodios, no muy heroicos por cierto para -
las armas republicanas, como el Santuario de Nuestra Se-
ñora de la Cabeza, también son recordados por la pluma
de Quintanilla. Y los enemigos, el moro, el alemán, el
italiano, más o menos abiertamente caricaturizados, por
medio de unas definiciones gráficas que equivalen a eje

cuciones capitales, como diría entonces Sebastián Gasch. Para el anónimo redactor de "La Vanguardia", este distinto tratamiento gráfico y fisionómico estaba correspondido porque "El arte ha de reflejar el espíritu del ambiente en que se formó, ha de recoger los latidos del alma popular y es natural que unas veces llora con el que sufre y otras estalle de coraje contra el culpable de la gran tragedia y se convierta en una acusación terrible que la calidad artística se encarga de sublimar" (177). Gasch detectaba en los dibujos de Quintanilla un rasgo definidor del arte de tendencia, la renuncia a los procesos técnicos, la dejación de los problemas formales para convertir el arte en un medio de comunicación, en un problema de expresión: "Com hem insinuat més arunt, en obres com les de Quintanilla els virtuosismes de pinzell serien tan desplaçats com, en una novel·la revolucionària els efectes d'estil. En obres com aquestes, la tècnica ha esdevingut quantitat negligible. De fi en ella mateixa, com la volen els partidaris de l'art per l'art, ha passat a ésser mitjà. Mitjà d'exterioritzar un ideal. I Quintanilla ha reduït la tècnica a la mínima expressió. Els seus dibuixos assoleixen una intensitat treballadora amb el suprer despulat de l'expressió. Les seves diatribes vigoroses són expressades amb un llenguatge d'una gran simplicitat" (178).

Por estas mismas fechas, a finales del 37 o principios del 38, debieron salir las Estampas de la España que sufre y lucha (179), de GUMSAY, seudónimo de Gumersindo Sains de Morales, artista madrileño nacido a

principios de siglo, participante en la Primera Exposición de Artistas Revolucionarios, realizada en Barcelona en Agosto de 1936, ocasionalmente cartelista, ilustrador de publicaciones como "El Revista", "Tiempos Nuevos" y "Moments", lo que haría pensar -esta última- su adscripción al "Sindicat de Dibuixants Professionals", pese a su postura política que parece claramente proanarquista. La serie, de 22 estampas y la portada, se puede definir como expresionista, aunque dentro de un cierto miserabilismo social tan querido por algunos máximos anarquistas y que los marxistas suelen rechazar como mixtificador, aceptándolo únicamente como primer escalón. Expresión tremendamente literaturizada, unida a un arte de denuncia, reconocía en una entrevista en la que se le llamaba nada menos que "el pintor de lacras sociales": Ya no puede salir de esta maceración -nos dice-. Sumerge el cepillo en el sufrimiento físico de las clases explotadas. Con todo este enorme dolor realice mi composición plástica. Su fondo acusador, su argumento, podríamos decir, se lo tiro a la cara a los responsables de tal monstruosidad" (180). Consecuente con sus declaraciones programáticas, Sainz de Morales -detractor del Museo y ferviente defensor de la obra gráfica- toma su obra como una lucha no solo contra el enemigo militarista y fascista, sino contra el absolutismo en general, declarando que para que fuese definitivamente derrotado en España tenía que ser realizada la guerra al mismo tiempo que la revolución - en un sonsonete muy típicamente anarquista (181).

Es sin duda la obra más "negra" de todas las -- realizadas, y no sólo por el tema descrito sino por su misma concreción gráfica con trazos blancos sobre fondo

negro trazando los contornos y definiendo las sombras - como si fuese un negativo. A través de ellas vemos el antimilitarismo y anticlericalismo, el moralismo anarquista -muy particularmente-, la denuncia de la retaguardia con el nuevo rico que corrompe todo lo que hay a su alrededor, el simbolismo medieval, los bombardeos, la represión, la puesta en evidencia de la retórica militar y patriótica, mitos como Saturno (en lo que puede estar muy clara la influencia de Goya), etc. Todo por medio de un expresionismo, a veces rayando el caricaturismo grossiano, otras a través de la influencia de los decorados teatrales expresionistas, con ciertos toques a lo Delaunay o La Fresnaye. Literatura, truculencia y exageración son los medios utilizados por el artista en sus estampas que para el comentarista de una revista anarquista eran: "Estampas con sabor a feudalismo y bo-rrachera, a satiriasis y ninfomanía. La visión bárbara de los émulos de Guillermo II, el siniestro inválido - prefando doncellas en los pueblos andaluces o en las estepas de Castilla. Violaciones arias. Prostitutas de lujo en la retaguardia" (182).

Los Diez dibujos de guerra de Antoni CLAVE y - MARTI BAS son presentados en la Exposición de la 31 División, abierta en Barcelona en Febrero de 1.937 (183). Los dos dibujantes, cartelistas y miembros del Sindicat de "ibuixants Professionals, van a tener un papel relevante tanto en la propaganda de guerra catalana como en la específica de esta unidad militar donde los dos realizarán abundantes dibujos. Recordemos también la labor de Martí Bas como dibujante humorístico en "L'Esquella"

entre otras publicaciones. El tono de los dibujos, cinco y cinco por cada uno, es genéricamente antiexpresionista con una influencia cierta del Picasso de los años 20 y 30, más patente en Martí Bas que en Clavé que, luego, en el exilio parisino, pasa a ser uno de los grandes -- abstractos españoles. Son escenas de guerra, sin ninguna virulencia ni violencia, con un evidente deseo de no traspasar las fronteras del "buen gusto" y en las que se incidien en los momentos de descanso de la lucha, sobre todo la lectura, las cartas, la educación política, la higiene corporal, por lo que se convierte en un instrumento pedagógico. El dibujo muestra que los dos artistas se encontraban en momentos muy parecidos de su evolución pictórica, con un realismo estilizado, más ondulado, más esquemático también en Martí Bas, en ocasiones una pizca más delicado, mientras que en Clavé su visión se detiene más en los detalles, en la textura del vestido y en los claroscuros. Claro, que tras tanta tragedia, tanta truculencia, tanto registro dramático aparatoso y teatral, el dibujo de estos dos artistas catalanes es una bocanada de aire fresco, dentro de una imagen militar tan querida por los comunistas, pero diluida aquí en una ambientación somera, un signo no agresivo, una captación del instante, unos volúmenes -- más patentes en Martí Bas -- que cumplen el espacio con su propia rotundidad, hasta el punto que incluso tanto las escenas dramáticas (la guerra totalitaria, con una mujer que huye de un bombardeo) como invectivas (Ejército totalitario, con un grupo de moros haciendo el saludo a la romana) pierden la virulencia y el dramatismo en la

preocupación por problemas puramente formales: la construcción de las figuras y de los espacios.

Por las mismas fechas, hacia abril de 1.938, las Ediciones Solidaridad del Socorro Rojo Internacional lanzan dos álbures con temática semejante de invasión y destrucción; sus rúbricas corresponden a Andrés MARTINEZ DE LEON y "YES" (184). A Martínez de León ya lo conocemos como dibujante humorístico con su personaje "Oselito", pero ahora se vuelve hacia una vertiente negra y trágica. Las influencias de la pintura negra goyesca y ciertos tratamientos fisionómicos se unen en un conjunto de láminas que quieren presentar los horrores de la guerra y, en general, no lo consiguen por la enorme confusión que reina en el interior de su propio espacio; algunas con simbologías (la calavera con el yugo y las flechas y -- la guadaña, o el mismo yugo ciñendo a dos hombres) que caen en el terreno de la imagen fácil y "kitsch", otras con un abuso de los negros que hace perder cualquier -- sentido de una mínima comprensión de la escena sin ganar en fuerza dramática. Por otro lado, tal vez lo mejor -- sean las escenas de fusilamientos, muy literalmente deudoras de Goya, y algunas de ambientes más amplios como las de bombardeos; mientras que las humorísticas, como la de Franco sobre dos zancos con rótulos de Italia y -- Alemania, arriño real y cuchillo de carnicero en la boca, son más bien grotescas, entendido en el sentido de una mala resolución de sus consecuencias gráficas (185). Algunas de sus obras contemporáneas, como la ilustración de Heroes del Sur de Pedro Garfias, presentan un -

Como muy semejante sólo que más épico que trágico como corresponde a la obra que se pretende ilustrar (186).

En Invasión, de "Yes" (probable seudónimo de Eugenio Vega), tenemos la obra de un autor que ya conocemos como vifetista político, cartelista y uno de los escasos fotomontadores con que contamos en este momento. Nacido en Madrid en 1.911, poco antes de la guerra había publicado La Guerra al desnudo, con prólogo poético de Rafael Alberti, donde se nos muestra también como uno de los dibujantes políticos españoles que han ensajado la faceta política de los grabadores en cobre antiguos y, tanencialmente, soviéticos. Este tipo de imagen xilográfica tan incardinada en el expresionismo alemán y en su propia tradición cultural, logra un valor de obra revolucionaria en la que está presente, un cierto gusto por el trabajo artesano y casual en un populismo que relacionaría al arte, desde el punto de vista de la técnica, con el trabajo y con la cultura práctico-operativa, no con la especulativa o intelectual de las clases dirigentes. Este populismo va a crear imágenes sencillas, angulosas, esquemáticas, que definen un lenguaje primitivista asimilable con las opciones expresionistas. Este libro de "Yes", abiertamente panfletario como toda su obra, se encuentra dentro de la campaña de defensa de la Unión Soviética agredida por el fascismo y las burguesías occidentales (187). Invasión es, en cierto sentido, una continuación del anterior, sólo que ahora la agresión ha sucedido, pero en España, parece que la premonición cumplida le permite detenerse en las

consecuencias por 11 láminas en las que se entrecruzan los efectos sobre la población civil, con destrucciones, fusilamientos, hambre y miseria, con imágenes caricaturizadas del enemigo, utilizando frases supuestamente dichas por él, ironizadas con una imagen contrapuesta. A veces, como Puyol y otros dibujantes de la época, hace intervenir al pueblo idealizado aplastando la sabandija enemiga. La atención a Puyol no es gratuita ya que presenta ciertas afinidades en la concreción de esos volúmenes redondeados con violentos juegos de luz y sombra y un cierto detenimiento en el realismo épico de carácter socialista. Muchas de sus viñetas van a verse transplantadas igualmente a la prensa de combate donde colaborará asiduamente, como para los carteles del S.R.I., organismo del que es uno de sus dibujantes principales como antes lo era de la A.E.A.R., organización de artistas revolucionarios de la que derivaría la Alianza, lo mismo que fue dibujante de gran parte de la prensa comunista y filocomunista de la época de la República. -- Junto a Puyol y Helios Gómez -dibujante este que apenas actuará como tal durante la guerra- tienen un aire de familia en esos dibujos que mejor que ningún otro -y ellos además parecen sentirse a gusto- expresan los tonos épicos de la imaginaria proletaria y revolucionaria. Su dibujo, de perfiles acusados, muy repetitivo por lo general, lo hace fácilmente identificable (188).

Vamos a terminar este recorrido por los álbumes de dibujos y grabados con la aportación en este terreno de quien tal vez sea el más prolífico ilustrador de guerra: José BARDASANO, aquí en colaboración, como en otras

muchas ocasiones con JUANA FRANCISCA RUBIO, su mujer. - El estilo de esta pareja apenas se distingue si no es - en la temática, mayoritariamente femenina de la segunda. Jaleado en muchas ocasiones como pintor del pueblo, dibujante de nuestra independencia y otros apóstrofes de este tenor, es un realista académico que, después de la guerra y el obligado exilio, sabrá halagar a la alta -- burguesía española, tradicional y alicaída en gustos ar-- tísticos, a base de pastiches, en lo que le acompañará otro gran ilustrador de guerra: Juan Antonio Morales. - Como realista académico es sin duda el más ortodoxo de los pintores que pueden adscribirse a un cierto realismo socialista español y a una estética dibujística y de caballete en el cartel de guerra, continuando los modelos realistas del cartel bélico de la I Guerra Mundial y contribuyendo de manera decisiva a la creación de una imagen militar en la gráfica de guerra. Las presentaciones que hacen de él son enormemente sonoras, haciendo hincapié en sus orígenes humildes y proletarios (al parecer su padre fue encarcelado en la huelga del 17) y su labor de dibujante callejero descubierto accidentalmente cual nuevo Giotto. Apabullantemente prolífico, -- con unos estereotipos repetidos hasta la saciedad que -- crean un posible "sello" Bardasano, sus dibujos, ilustraciones y carteles deben contarse, más que por decenas, por cientos, en una labor tan abrumadora y ubicua que lleva a pensar en la labor de ayudantes, en primer lugar su mujer Juana Francisca, y una chapucería digna de un mayor mérito en un dibujante y pintor que evidentemente conocía el oficio (189).

Las estampas de Mi Patria sangra no tienen fecha de edición; su aparición en Barcelona nos hace pensar en la Exposición de la Juventud que tuvo lugar en esta ciudad en Mayo de 1.938 (190), y Bardasano era por encima de todo el dibujante de la J.S.U. Una escena de éxodo en un barco de pesca de nombre "Gijón", permite creer en una fecha posterior a la caída definitiva de Asturias en octubre de 1.937, por lo que entre esos dos momentos deben hallarse las estampas que no hay que olvidar que tienen recuerdos de varios periodos de la guerra y varios lugares de la geografía española. Una mirada hacia ellas nos recuerda la ilustración de la I Guerra Mundial, en un mundo acabado, es del artista-periodista que la eclosión de la cámara fotográfica portátil, que precisamente en España logra de manera sobresaliente su reválida, había arrumbado al pasado y a la nostalgia. Eso nos parecen las escenas de soldados como Por la libertad, La Patrulla o Hércules con un cierto aire melancólico, con una ligera intención romántica. Otras láminas nos traen a la memoria la ilustración de libros, la historieta realista de los años 30, como en el Exodo, es una escena portuaria que precisamente Bardasano prodigó mucho con posterioridad. No pueden evitarse las referencias a Callot como en los ahorcados de El terror fascista, donde, además, evidentemente Castella hace acto de presencia (hay también un homenaje en la estampa de Juana Francisca titulada En nombre de Cristo, con un paisaje convencionalmente galésico). No puede dejar de relucir su saber académico en los escorzos, muy bien resueltos de Por defender la libertad y Las alas negras

han pasado, donde se entretiene en uno de los motivos - más queridos de la figuración académica: la representación de figuras humanas en el suelo contempladas desde puntos de vista muy bajos. También las escenas de desolación y resignación de los supervivientes están presentes en bombardeos, destrucciones de casas y la figura de la mujer abatida o que huye aterrorizada (en la estampa Huyó del Sur como una referencia al Bombardeo de Almería si nos fijamos en la ambientación). En resumen, se puede hablar de una serie de estampas correctamente presentadas y compuestas, más fiadas en el valor de la figura humana como vehículo esencial y portador del mensaje a transmitir, con evidente soltura de oficio que - se pierde muchas veces en sus ilustraciones de periódico y algunos de sus carteles y que se aleja de los expedientes expresionistas de la deformación, la agresividad e inmediatez del signo gráfico como elemento máximo expresivo y estilístico. Aquí, por el contrario, nos encontramos el gusto por el claroscuro tradicional con la aguada y el lápiz graso en función de lograr el sombreado preciso.

NOTAS

- 1.- "La carpeta de dibujos era antes una edición rara en la bibliografía española. No existía esta clase de editores de arte. Los artistas mismos no podían costearse su publicación. Naturalmente, todo ello era debido a la falta casi absoluta de venta. No es necesario ahondar demasiado para decir que a la falta de cultura" (Eduardo de ONTANON, Los dibujantes dan el ejemplo, "El Sol", Madrid, 15 Octubre 1.937).
- 2.- Ramon VAYREDA, los arts grafiques i la guerra, "Meridià", nº 5, Barcelona, 11 Febrero 1938, así lo hace.
- 3.- Vid. Anthony BLUNT, Arte y Arquitectura en Francia - 1500-1700, Madrid, Cátedra, 1.977, págs. 195-196.
- 4.- La cultura y el pueblo (España, 1.930-1.939), Barcelona, Laia, 1.980, págs. 15-20. Puede verse también: de Victor FUERTES, Los nuevos intelectuales en España: 1923-1931 (Por una hegemonía ideológica del proletariado), "Triunfo" (Madrid), año XXXI, nº 709 (28 Agosto 1.976), pág. 40 y La marcha al pueblo en las letras españolas 1.917-1.936, Madrid, Ediciones de la Torre, 1.980 y de José ESTEBAN, Editoriales y libros de la España de los años 30, "Cuadernos para el diálogo" (Madrid) XXXV (1.972). Asimismo, B. MONTERO DIAZ, Estudio social sobre la novela alemana de la guerra, "Orto" (Valencia), nº 16 (Septiembre 1.933) págs. 46-68. He visto algunos artículos de Upton -

SINCLAIR publicados en revistas como "Estudios", por ejemplo El primer artista, en el nº 141 (Abril 1.935) Hay litografías de guerra británicas de Frank Brangwyn y Spencer Fryse (J. BARNICOAT, op. cit., pág. 223)

5.- Op. cit., pág. 20

6.- De Masereel hemos visto algún dibujo reproducido en "Tiempos Nuevos". Fue uno de los artistas enviados a España bajo los auspicios de la "Maison de la Culture", y un dibujo ^{sup} se expuso en París en la Exposición Espagne, 1.930-1.937. No pasarán! (François MOULIGNAT "Les peintres en France face a la guerre d'Espagne", en L'Art face a la crise, 1.929-1.939, Saint-Etienne, Université-CIEREC, 1.980, pág. 64, nota 7), que no sé si será el expuesto en la misma institución cultural del 4 al 17 de abril de 1.938, en la Exposition de - Peintures, dessins et gravures consacrés a la cause de la République Espagnole, sur l'initiative de la - Centrale Sanitaire Internationale d'aide a L'Espagne Republicaine, Organisée avec le concours de l'association des peintres de la Maison de la Culture, du 4 avril au 17 avril 1.938, donde expuso con Judson - J. Briggs, Carlu, Feuillate, Fougcron, Goerg, Iurçat, Picasso, Taslitzky, por mencionar algunos.

Se pueden atisbar algunas influencias de Käthe - Kollwitz sobre Lobo y, en menor medida, Horacio Ferrer. Luis Seoane ha sugerido una influencia sobre - Castelao. De cualquier manera el desconocimiento lle

va al cambio de sexo en un comentario del dibujo Madres españolas hecho en "El Pueblo", Valencia, 12 de Agosto, 1.937.

7.- G.C. ARGAN, Op. cit., I, pág. 295

8.- George Heard HAMILTON, Pintura y escultura en Europa, 1880-1940, Madrid, Cátedra, 1.980, pág. 498. Sobre la serie de aguafuertes de Dix, puede verse: Riva CASTIEMAN, Prints of the twentieth century: a History, Londres, Thames and Hudson, 1.976, págs. 55-57 y Jean ADHEMAR, La gravure originale au XX^e siècle, París, Editions Aimery Somogy, 1967, pág. 87. Una pintura grande de la vida en las trincheras, titulada Die Schützengrabenhille, ha sido destruida o se encuentra en paradero desconocido. Un precedente más directo es la serie de aguafuertes y litografías que Daniel Vázquez Díaz -invitado por el gobierno francés- hizo tras una visita a los frentes durante la primera Guerra Mundial y que fueron colgados en las Exposiciones Nacionales de 1.917 y 1.920 (A. GALLEGO, Historia del Grabado en España, Madrid, Cátedra, 1.979, págs. 444-445). También M. de MICHELI, Las vanguardias artísticas del siglo XX, Madrid, Alianza, 1979, pág. 123.

9.- Varios ejemplos de carteles e ilustraciones de prensa muestran estas similitudes.

- 10.- Fuendetodos destruido por los fascistas, "La Vanguardia", Barcelona, 1 junio 1937.
- 11.- Del que es autor Ramón XURIGUERA, Barcelona, Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya s.a.
- 12.- Lluís CAPEDEVILA, Goya entre els bàrbars, "Meridià", nº 14, Barcelona, 15 Abril 1938; Hem DAY, Franco -- contra Goya, "Tiempos Nuevos" Año IV, nº 4, Barcelona, 1 Abril 1937, recurre a la identificación de -- Franco con el fascismo y la barbarie, contra Goya, en este caso la herencia cultural del pueblo español defendida por la República y por las masas proletarias, aunque como anarquista con escasa atención a la primera. Joan SACS, Goya, "Meridià", nº 11, Barcelona 25 Marzo 1938.
- 13.- Op. cit., pág. 8.
- 14.- "En los tiempos de Fontenay, en la época de Waterloo, o todavía en 1870, la hermosa prestancia de los batallones y de los escuadrones, el brillo de las armas, lo vistoso de los uniformes, las nubecillas de humo, que lejos de parecer mortales, parecían -- brindar blandos almohadones a los angelitos que bendecían los campos de batalla, todo ese dinamismo coloreado se prestaba fácilmente a una traducción estética. Y si los artistas denunciaban las miserias

y los horrores de la guerra, si mostraban los fusilamientos sumarios del Tres de Mayo o la ejecución de Maximiliano, no lo hacían sin ceder un poco a lo atractivo de lo pintresco (¡precisamente!) así como el antibelicismo de Rabelais o Voltaire iba acompañado de irónicas satisfacciones (...) Las trincheras matan también a lo pintoresco". (Claude PICHOTIS, "Una problemática literaria de la guerra de España", en: Los escritores y la Guerra de España, Barcelona, Monte Avila, 1977, pág. 15).

- 15.- José RENAÚ, Goya y nosotros (De nuevo, por nuestra independencia), "Nuestra Bandera" (Barcelona) Año, núm. 1-2 (Enero-Febrero 1948), pág. 96.
- 16.- Santiago ONTANÓN, Francisco Mateos, op. cit., págs. 114-115.
- 17.- J. RENAÚ, Op. cit., pág. 97.
- 18.- Es la tesis lanzada muchos años después por Gwyn A. WILLIAMS, Goya y la revolución imposible, Barcelona, Icaria, 1978. Otro historiador del arte, marxista y anglosajón, Francis D. Klingender, que estaba preparando su Goya in the democratic tradition, solicitó permiso para fotografiar algunas pinturas, aduciendo en su carta el valor que como propaganda tendría el incluir fotos cedidas por el Gobierno español en tan especiales circunstancias (J. ALVAREZ LOPERA, - Op. cit., I, pág. 139).

- 19.- Op. cit., págs. 98-99.
- 20.- "Así como el gran pintor Goya, trabuco en mano, corría al escenario vivo durante las luchas en nuestra guerra de Independencia para sobre el terreno plasmar en los lienzos nuestras epopeyas..." (Artistas gallegos al servicio de la causa "Compostela" hace un año y hoy), "Nueva Galicia", nº 23, Barcelona, - 24 Octubre 1937. Vid.: Gwyn A. WILLIAMS, op. cit., pág. 191).
- 21.- Pronunciada en la Universidad de Valencia en Mayo - de 1.937 (Conferencias, "Hora de España" (Valencia) nº 6 (junio, 1.937), pág. 78.
- 22.- Ramón GAYA, El 110 aniversario de la muerte de Goya "Hora de España" (Barcelona) nº 16 (Abril, 1938), - pág. 84, donde dice: "Quiero creer que tampoco ahora se olvida este aniversario. Porque lo que el pueblo español hizo en su guerra actual no es otra cosa que un revivir, un tremendo revivir de lo más hondamente nuestro".
- 23.- Cultura y pueblo, "Hora de España" (Valencia) nº 2 (Febrero 1937), págs. 13-22.
- 24.- Contestación a José Renau "Hora de España" (Valencia) nº 3 (Marzo, 1937), pág. 60

25.- Picasso reproduce casi literalmente algún dibujo de Goya en su Sueño y mentira de Franco (Vid.: Anthony BLUNT, Picasso's Guernica, Oxford, University Press 1969, pág. 10 (Citado por G.A. WILLIAMS, op. cit., págs. 152-153) y Genevieve BARBE, Goya y Picasso: - la inspiración goyesca en "Sueño y mentira de Franco" y en "Guernica", "Seminario de Arte Aragonés" (Zaragoza), XXXII (1980), págs. 107-113.

Aprovecho para recordar que, aunque la serie de Picasso puede considerarse como una más de las colecciones de dibujos de guerra, su amplio conocimiento en relación con el "Guernica" nos exige, en cierto sentido, de su estudio. Su relación con la propaganda republicana lo muestra el acuerdo de Picasso con el profesor Gao, comisario del Pabellón de París, su edición y distribución a cargo de Larrea y su definición como "Acto de execración del atentado de que es víctima el pueblo español" (Juan IARREA, Guernica. Pablo Picasso, Madrid, Cuadernos para el Diálogo en colaboración con Alejandro Finisterra, 1977, págs. 13-17)

26.- Pintar como querer (Goya, todo y nada de España), - "Hora de España" (Valencia) nº 5 (Mayo 1937), pág. 19.

27.- "Entonces, en aquel 2 de mayo de 1808, el pueblo de Madrid defendía también la cultura. Estuvo con él - un genio español y universal. Representativo, como

el que más, de España. E iniciador de una manera - plástica de ver los seres y las cosas que, como todos sabéis, había de ser recogida y seguida sobre - todo en Francia (...)

... cuando dejó grabado el horror de la violencia en los Desastres de la guerra, que parecen hechos a punta de navaja. Goya defendió en sus aguafuertes al pueblo, como el pueblo se defendía en -- realidad a navajazos" ("Hora de España" (Valencia), nº 8 (Agosto 1937), págs. 39-40).

- 28.- Juan de la ENCINA, Goya en Moscú, "Política", Madrid 1 Septiembre 1937 (Reproducido por fernando DIAZ - -YLAJA, Si mi pluma valiera tu pistola, Espugas de Llobregat (Barcelona), Plaza y Janés, 1979, págs. - 504-506), donde dice: "Nosotros quisieramos, y en -- nuestra intimidad lo esperamos, que los españoles -- intelectuales y artistas, que están pasando las vicisitudes por las que pasó Goya, aciertan, como él, a salvarse por el espíritu. Si no fuere así, mal -- por ellos y peor para la patria". También: La Exposición de Arte Español en Rusia (Goya sobresale en nuestro Museo de Bellas Artes de Moscú y sus dibujos son una prueba de la noble ira que debió sentir ante la invasión), "Servicio de Información", Valencia, 22 Agosto 1937 (A.H.N.-a.G.C. Sección Político Social, Madrid, Carp. 2609)

- 29.- Exposición de dibujos y grabados de Goya en Londres
 "La Vanguardia" 7 Julio 1938; Exito de una exposición de obras de Goya en Londres, "ABC", Madrid, 23 Julio 1938; Goya en Londres, "El Sol", Madrid, 24 Julio 1938; J. ALVAREZ LOPERA, op. cit., págs. 38-39.
- 30.- J. RENAU, op. cit., pág. 96; "En el Madrid bélico de 1937, 'avanzadilla de la guerra contra el fascismo', como regalos de Azaña, presidente de la República, a Mrs. Eleanor Roosevelt y a José Stalin, la Calco-grafía tiró unas soberbias ediciones de todos los grandes grabados de Goya" (G.A. WILLIAMS, Op. cit., pág. 206). "En Londres, Goya cumple dos misiones. La primera reiterar a los recalcitrantes y a los escépticos la preocupación del gobierno español por el tesoro artístico nacional y, lo que es mejor aún, por la continuidad de la cultura. Está bien eso de liberar lienzos y mármoles de la retralla fascista. Pero es mejor, quizá, enviar maestros a las trincheras para que enseñen a los analfabetos. También puede que Goya -artista popular y no cortesano- les hable de esto. La segunda misión, poner al descubierto las entrañas de un pueblo que sabe morir por su independencia. Un pueblo que derramó sangre de historia en 1808, pero que a los ingleses les va a parecer, con razón, que se está derrazando todavía. Porque el fenómeno curioso será ese: como Goya pintó magos y chisperos, los ojos británicos van a ver aunque no lo quieran, silicianos de mono azul y corazón

de roca, y además, otra transposición: donde el patriota reprodujo soldados franceses ahora aparecerán italianos y alemanes") (GENII, Goya en Londres, "La Vanguardia", Barcelona, 9 Julio 1938).

31.- Juan de la ENCINA, Goya y el Greco en París, "La Vanguardia", Barcelona, 5 Abril, 1938; J. ALVAREZ LOPE RA, Ibid.; Sarah WILSON ("Problèmes de la peinture en marge de l'Exposition", en Paris-Paris 1937-1957 (Créations en France), París, Centre Georges Pompidou, 28 mai-2 novembre 1981 (Catálogo de Exposición) pág. 47 habla de que fueron expuestas las pinturas negras, aunque consta que no salieron de España en esos momentos.

32.- Vid. François MOULIGNAT, Op. cit.

33.- La misma posición que Goya frente a los artistas, tiene Galdós frente a los escritores, como demuestra una selección de los textos aparecidos: José ROMERO CUESTA, En el aniversario de la muerte del maestro. Los milicianos ante la casa de Galdós / En el aniversario de Galdós. Los Episodios Nacionales que parecen historia de hoy. "Mundo Gráfico", Madrid, 6 Enero 1937 y 12 Enero 1938; Clemente CIMORRA La casa de Galdós bajo las bombas, "Estampa", Madrid 16 Enero 1937; Rosa CHACEL, Un nombre al frente: Galdós, "Hora de España", (Valencia), nº 2 (Febrero 1937), págs. 47-60; Juan FERRAGUT, Hoy como hace --

cuarenta años... Galdós sangre y alma del pueblo. -
La nueva vida de "Electra" en el escenario del espa-
ñol y El afán de leer ¿Por qué no se editan las --
obras de Galdós? "Mundo Gráfico", Madrid, 31 Marzo
 1937 y 1 Mayo 1938. Se hicieron ediciones de los --
Episodios Nacionales para los combatientes: Galdós
en las trincheras. Una edición de "Trafalgar". Edi-
ción oficial. Venta limitada a los combatientes, --
 "Mundo Gráfico" 19 Octubre 1938, y el comentario de
 Juan Renau en "Nuestra Bandera" (Barcelona), núms.
 7-8 (noviembre-Diciembre 1938); El homenaje a Gal--
idós en el teatro de Altavoz del Frente, "Ahora", Ma
drid, 8 Enero 1939. También tenemos la edición de
Napoleón en Chamartín. Fragmentos sobre la defensa
de Madrid y los madrileños, Madrid, Ministerio de -
Instrucción Pública y Bellas Artes, Sección de Publi-
caciones, 1936; Falso de la FUENTE, Nueva Cultura.
Nueva Historia. Los "Episodios Nacionales" para ---
soldados. "El Sol" 8 Octubre 1938.

Galdós, de cualquier manera, no va a ser el úni-
 co escritor del pasado utilizado políticamente: te-
 nemos la adaptación de la "Numancia" de Cervantes, -
 por Rafael Alberti, ampliamente reseñada en "El Mono
 Azul" (José MONTEÓN, "El Mono Azul" (Teatro de Urgen-
 cia y Romancero de la Guerra Civil) Madrid, Ayuso -
 1929, págs. 250-258, y su presencia en París, en la
 puesta en escena de Jean-Louis Barrault (Max Aub, -
Actualidad de Cervantes. "Nuestra España", París, -
nº 13, 18 Mayo 1937 y Actualidad de Cervantes, "Hora

de España" (Valencia), nº 5 (Mayo 1937), págs. 66-69 y Alejo CARPENTIER, Numancia, "Carteles", La Habana, 22 Agosto 1937, recogido en Bajo el signo de la Cibeles, Madrid, Nuestra Cultura, 1979, págs. 72-78).

34.- Barcelona, Oficinas de Propaganda CNT-PAI; 1936 (?), Estampas de la Revolución, "Solidaridad Obrera", - Barcelona, 19 Septiembre 1936.

35.- Pórtico, op. cit.

36.- C. PONSERÉ, op. cit., pág. 359

37.- No hay más que recordar la respuesta de Durruti al periodista canadiense, del "Toronto Daily Star", -- Pierre Van Paasen, publicada el 28 de Octubre de 1936:

"VAN PAASEN: Pero si triunfan descansarán sobre un montón de ruinas.

"DURRUTI: Siempre hemos vivido en barracas y -- tugurios. Tendremos que adaptarnos a ellos por algún tiempo todavía. Pero no olviden que también sabemos construir. Somos nosotros los que hemos construido los palacios y las ciudades en España, América y en todo el mundo. Nosotros, los obreros, podemos construir nuevos palacios y ciudades para reemplazar a los destruidos. Nuevos y mejores. No tenemos a las ruinas. Estamos destinados a heredar la tierra, de ello no cabe la más mínima duda. La burguesía podrá hacer saltar en pedazos su mundo antes de abandonar

el escenario de la historia. Pero nosotros llevamos un mundo nuevo dentro nuestro, y ese mundo crece en cada instante. Está creciendo mientras yo hablo con usted" (Recogido en Hans Magnus ENZESBERGER, El corto verano de la anarquía (Vida y muerte de Beunaventura Durruti), Barcelona, Grijalbo, 1975, pág. 193).

- 38.- C. FONTSERÉ, op. cit., pág. 360 y José AGUILAR, La muerte del ilustrador "Sim" pasó desapercibida, "El País", Madrid, 4 julio 1983.
- 39.- 12 escenas de guerra, Barcelona, Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya, s.a. (1938).
- 40.- En "El Socialista", otoño de 1936 (cit. por C. GRIJALBO, op. cit., pág. 21).
- 41.- No he llegado a ver éste que, al parecer, contaba con trabajos de Solana, Arteta y textos de Angel Llorca y Antonio Machado (Eduardo de ONTARON, op. cit., y Del Album al general Miaja editado por la Alianza d'Intel-lectuals per a la Defensa de la Cultura. (Angel Llorca, Solana, Arteta, Machado), "Nueva Cultura" año II, núms. 4-5, Valencia, Junio-Julio, 1937
- 42.- "El Pueblo" 9 y 15 Noviembre, 1936.
- 43.- Natalia VALLE, Los artistas españoles en la defensa de Madrid, "Estampa", Madrid, 26 Diciembre 1936.

- 44.- Para el análisis de esta obra sigo estrechamente mi artículo: Agresión y sarcasmo en Francisco Mateos: "El Sitio de Madrid", 1937, "Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada" (En prensa).
- 45.- Notas de arte. Diez litografías por Francisco Mateos, "Mundo Obrero", 11 febrero, 1937.
- 46.- Sobre este famoso manifiesto puede verse: V. BOZAI, El realismo... op. cit., págs. 313-132 y J. BRIHUEGA, Las vanguardias... págs. 318-321, que hace constar la confusión reinante en aquellos momentos entre artistas e intelectuales: Mateos, poco antes de escribir en "La Tierra" (periódico de carácter anarquista), había colaborado en "La conquista del Estado", de Isidema Ramos. El manifiesto viene reproducido - por J. Brihuega, La vanguardia y la República... op. cit., págs. 61-62.
- 47.- Ver Altavoz del Frente en epígrafe sobre organizaciones y talleres de propaganda.
- 48.- La joven pintura castellana. F. Mateos, "Meridiá", nº 13, Barcelona, 8 Abril 1938; asimismo: Ramón --- ROMAN, Mateos. Un pintor de la España que nace, "El Sol", Madrid, 6 Octubre 1938. Sobre Mateos hay una abundante bibliografía. Puede verse, sin ánimo de ser exhaustivos: Francisco GARFIAS, Vida y obra de Francisco Mateos, Madrid, Ibérico Europea de Edicio

nes, 1977; Francisco Mateos, textos de Juan Antonio GAYA MUÑO, Dirección General de Bellas Artes, - Madrid, 1962; Mateos. Exposición, Textos de José -- Hierro, Jean Cassou, Benjamín Jarnés, Miguel Sant y Francisco Mateos; Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, Enero 1973; Manuel GARCIA VINÓ, Mateos, Madrid, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, 1976, 2ª ed.; Mateos, Texto de Victor - Manuel NIETO ALCALDE, Catálogo Ilustrado de la Sala de Honor del II Certamen Nacional de Artes plásticas (1963), dedicado al pintor Francisco Mateos, premio extraordinario del I Certamen Nacional de Artes Plásticas (1962). Edita Servicio Nacional de Educación y Cultura, Organizaciones del Movimiento, Madrid; - Francisco GARFIAS, Francisco Mateos y lo esperpéntico, "Bellas Artes 75" (Madrid), 47 (Noviembre 1975).

- 49.- Reproducidos en Francisco MATEOS, Por una pintura - de ideas, "Blanco y Negro", Madrid, Enero 1939 y el segundo de ellos en Per la vida i contra la mort, - "Meridià", nº 35, Barcelona, 9 Septiembre 1938. El segundo de estos lienzos guarda una cierta semejanza con El Jardín de los locos (Museo Español de Arte - Contemporáneo, Ministerio de Educación y Ciencia, - Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, Comisaría Nacional de Museos y Exposiciones, - Madrid, 1976, Catálogo P. 45, pág. 103). Aunque el catálogo del Museo le de la fecha de 1955, un lienzo con este mismo título aparece en el Catálogo --

Oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1936, Madrid, Blass, S.A., 1936, Sala Novena, núm. 1, pág. 29.

F. MARTIN, op. cit., no considera a Mateos como expositor en esta Exposición Internacional de París de 1937.

50.- Con el óleo "Noche" y la serie de grabados "Salamanca" ("Gaceta" del 15 Abril 1938).

51.- Francisco Mateos... op. cit.,

52.- F. MATEOS, op. cit.

53.- *Ibíd.*

54.- La edición que yo he visto tiene 70 x 50 cms., por lo que bien pudieron ser utilizadas como carteles. Se da la coincidencia que la serie de Ramón Puyol para el Socorro Rojo Internacional también fue editada como cartel y como colección de estampas, aunque estas estén dedicadas al enemigo interno de la Quinta Columna. La coincidencia entre Puyol y Mateos se da intencionalmente, en cierto sentido es estilística y algunas veces programática, como podemos ver en el siguiente texto de Ramón Puyol: "En las circunstancias presentes hay que trabajar con indignación (arañando, más que dibujando, el papel), golpeando el lienzo en vez de pintarlo..., llegado a esto hay que empuñar el fusil..."

¡Todos a la brecha! Todos a aplastar como lo que son, reptiles, al fascismo, con nuestros carteles, con nuestros dibujos, con nuestras propias y más queridas armas de lucha: el arte; con nuestra agitación para los reacios, con nuestro descubrimiento de los emboscados, arrastrando, levantando el ánimo y la moral de los pusilánimes" (El Arte en la Guerra, "Altavoz del Frente", nº 2, Madrid, 24 Octubre 1936, pág. 8)

55.- Op. cit, pág. 22. Este concepto de "pintura de urgencia" es paralelo al de "Teatro de urgencia" lanzado por Rafael Alberti en Teatro de Urgencia, "Boletín de Orientación Teatral", nº 1, 15 Febrero --- 1930, recogido por Robert NARRAST en Prosas encontradas, recogidas y presentadas por..., Madrid, Ayuso, 1973, 2ª ed., págs. 193-196 y por el mismo autor en El teatre durant la guerra civil (Assaig d'història i documents), Barcelona, Publicacions de l'Institut del Teatre-Edicions 62, 1978, págs. 277-278.

56.- F. MATEOS, op. cit.,

57.- Juan Antonio GAYA NUNO, La pintura... op. cit., -- pág. 325.

58.- E. de ONTANON, op. cit.,

59.- "Yo no pinto un guardia civil; pinto la Guardia Civil; no retrato un asesino sino el asesinato" (F. MATEOS, op. cit.,)

- 60.- Op. cit., págs. 22-23.
- 61.- Editada por Ediciones Populares Arte, Madrid, Vid.: Héroes del pueblo, por Desmarvil, "El Mono Azul", - nº 16, Madrid, 1 Mayo 1937.
- 62.- Madrid celebrates double anniversary, "The volunteer for the Liberty", nº 23, 15 Noviembre 1937.
- 63.- El arte al servicio de la guerra, "El Miliciano Gallego", núms. 13 y 15 (26 febrero y 19 abril 1937) y José M. ARANA, Los artistas que no le vuelven la cara a la guerra: el escultor gallego "Compostela" lleva a los frentes su gubia como un arma, "Crónica" Madrid, 11 Julio 1937. Las cabezas y mascarillas -- iban a formar un Museo de la Guerra y la Revolución.
- 64.- "Blanco y Negro" nº 11, Madrid, 15 Septiembre 1938. Tenemos también el busto de Miaja por Mariano Benlliure; Rafael MARTINEZ GANDIA: Los que se han quedado en Madrid. El insigne escultor don Mariano Benlliure es uno de los pocos artistas que no se han movido de Madrid, a pesar de las reiteradas invitaciones que le han sido hechas en este sentido "Crónica", Madrid, 27 Junio 1937; o el de "Campesino", hecho por este mismo autor.
- 65.- C. NOJAS, La Guerra en Catalunya, Esplugas de Llobregat (Barcelona) Plaza y Janés, 1979, pág. 115,

- 66.- En honor del glorioso héroe del ejército popular -- Antonio Cel. En noble rasgo de un artista del pueblo, "Mundo Obrero", 15 Noviembre 1936 y Un ofrecimiento de Victorio Macho Los verdaderos artistas -- están con el pueblo), "Malicia Popular", Madrid, 16 Noviembre 1936.
- 67.- En ese orden por el Ministerio de Propaganda, La -- Sección de Propaganda y Prensa del Comité Nacional de la CNT y sin editor conocido.
- 68.- Hay una amplia bibliografía sobre Castelao, aunque casi más como escritor. De la parcela artística y como dibujante periodístico podemos ver: J. A. -- NURAN, El primer Castelao, Madrid, 1972 y Castelao en "El Sol", Madrid, 1976, Luis SEOANE, Castelao -- Artista, Buenos Aires, 1969. M^{re} Luisa SOBRINO, Grabados y viñetas satíricas en Galicia (1919-1939): Castelao y Maside, "Actas del Primer Congreso Español de Historia del Arte", Trujillo, Junio 1977 y "La Edad Contemporánea", en Historia del Arte Gallego, Madrid, Alhambra, 1982, págs. 464-468; Luis SEOANE, "Castelao", en Gran Enciclopedia Gallega, 1976, vol. V; E. ESTEVEZ ORTEGA, Alfonso Rodríguez Castelao, "Gaceta de Bellas Artes" (Madrid), nº 409 (Marzo 1932), págs. 16-19; 175 dibujos de -- Castelao, Santiago, Caixa de Aforros de Santiago, - 1975. Además, hay bastantes textos de Castelao sobre arte, dibujo de humor, galleguismo, etc., algunos reeditados.

69.- E. de ONTANON, op. cit.,

70.- El dolor de Galicia. Alfonso Castelao en Barcelona. Una charla con el líder galleguista, "La Vanguardia" Barcelona, 23 Septiembre 1936.

71.- Fernando VALERA, La Galicia mártir. Estampas de Castelao, "El Pueblo" Valencia, 11 Abril 1937 y "ABC", 13 Abril 1937; También puede verse: Antonio DELTORO, Galicia mártir. Estampas, por Castelao, "La Armada", nº 10, Cartagena, 12 Junio 1937 y "Nueva Cultura", nº 2, Valencia, Abril, 1937; Paulino MASIP, Figuras. Estampas de Castelao, "La Vanguardia" Barcelona, 11 Abril 1937. Rafael DIESTE, Galiza Martir (Novo Album de CASTELAO), "Nova Galiza", nº 2, Barcelona, 20 -- Abril 1937. Índice de su popularidad es que una de las estampas, "A derradeira lección do mestre" fue colocada, ampliada, en el edificio de la Universidad de Barcelona ("La Vanguardia", Barcelona, 11 Mayo - 1937) y su distribución entre los soldados con motivo del aniversario del 18 de Julio (Plan de Trabajo a realizar para conmemorar el día 18 de Julio, primer aniversario de nuestra guerra, S.H.N. 54/480/1/1).

72.- La Edad Contemporanea... op. cit., pág. 468.

73.- Estampas de Castelao Atila en Galicia, "El Pueblo" Valencia, 11 Mayo 1937; Atila en Galicia. Estampas de Castelao, "Umbral", nº 21, Valencia, 8 Enero --- 1938; Atila en Galicia, "ABC", Madrid, 17 Noviembre

01001

1937; Castelao. Viejo-nuevo valor del arte, "El Sol" Madrid, 15 Junio 1938; Magda DONATO, Un reportaje. Castelao. Los artistas de la República "Mi revista" Barcelona, Enero 1938.

- 74.- Nuevos romances, "Hora de España" (Barcelona) nº 18 (Junio 1938), pág. 66
- 75.- JAES, Las otras armas: El lápiz, Castelao. "Umbral", nº 10, Valencia, 11 Septiembre 1937.
- 76.- A.R. CASTELAO, op. cit.,
- 77.- Los simbolistas de "Mir Iskustva" y luego Larionov, Petrov-Vodkin, Goncharova, Sarian y el primer Malevich contribuyen a esta corriente.
- 78.- Arturo Souto (Nota biográfica, catálogo), Quixote, Servicio de Arte Español, s.a.; Arturo Souto, Osedo (La Coruña), Ediciones de Castro, 1969, Rafael --- BIESTE, Lembranza de Arturo Souto, Catálogo "II -- Nostra antoloxica da arte galega", Lugo, 1980; M^a - Luisa SOBRINO, La edad contemporánea... op. cit., - págs. 476-477 y Sobre una posible escuela de pintura gallega, "Estudios Pro-Arte" (Barcelona), nº 10 --- (1977), págs. 34-50.
- 79.- Además de "EL Comisario", Souto ilustra: Poesías de la guerra, de Pedro Garfias, 1937, Defensa y victoria de Azoblanco, de Antonio, Los guerrilleros ro-

ios de Extremadura (varias narraciones para ser contadas por los grupos teatrales). El resplandor de España, de Vicente Sáenz, todas ellas publicaciones del Comisariado General de Guerra (Propaganda y cultura... op. cit.,).

- 80.- Una de ellas aparece publicada en "Ataque", nº 4, - Valencia, 4 Diciembre, 1936.
- 81.- Manuel ALTOIAGUIRRE, Conferencias, "Hora de España" (Valencia) nº 3 (Marzo 1937) págs. 61-62.
- 82.- "Arturo Souto e os dibuxos da guerra", en Arturo -- SOUTO, Dibuxos da Guerra, La Coruña, Edicións do Castro, 1977.
- 83.- Ibid.
- 84.- V. ROZAL, El realismo plástico... págs. 159-160.
- 85.- Juan de la ENCINA, Arturo Souto o la vocación, "Madrid" (Cuadernos de la Casa de la Cultura), nº 2, - Valencia, Mayo 1937, pág. 153-156; Ramón GAYA: "Madrid". Cuadernos de la Casa de la Cultura, "Hora de España" (Valencia), nº 7 (Julio 1937), págs. 76-78,
- 86.- Arturo Souto, pinturas y dibujos de la revolución, "Hora de España" (Valencia), nº 6 (Junio 1937), págs. 71-73

01003

- 87.- Yo he visto una colección de láminas en el Servicio Histórico Militar (42 x 54 cms.) 52/336/17/1, 1-8. Las autoridades militares no me permitieron fotografíar dos de las estampas: una muestra el fusilamiento de campesinos por la Guardia Civil en un pueblo andaluz; la otra una cuerda de presos, custodiada por miembros de aquel instituto armado, ante la Catedral de Burgos.
- 88.- Hablando de las litografías reproducidas en la revista "Madrid", Ramón Gaya dice: "De Arturo Souto se reproducen, en negro, tres fuertes litografías, plenas, vibrantes, casi con color ya, casi sonoras, casi sonando, de tan vivas" ("Madrid"... op. cit., pág. 77). Del álbum de dibujos de guerra dirá, sin embargo; "Son muy bellas estampas, preciosas de grafismo, aunque no sea exactamente el Souto que más nos interesa. Quizá le encontremos aquí algo más fácil, es decir, menos intenso que otras veces. Y si comparamos estos dibujos con las litografías que Souto mismo publica en el segundo número de los "Cuadernos de la Casa de la Cultura", nos parecerían también un poco elementales. Por eso yo los llamaría ilustraciones para una novela posible ya que la ilustración ha de ser así, puesto que va siempre dirigida a lo que de infantil hay en el lector" (Exposiciones. Frente a un escaparate, "Nueva Cultura", núms. 4-5, Valencia, junio-julio 1937).

01004

89.- León FELIPE, El mundo de los pintores (En una exposición de Souto), "Hora de España" (Barcelona), nº 14 (Febrero 1937), págs. 29-30. También reproducida en "Tiempos Nuevos" núms. 5-6, Barcelona, Mayo-Junio 1937.

90.- Op. cit.

91.- Se trata de las mismas composiciones que ilustran - parte de Problemas de Ejército Popular, de Carlos J. Contreras (Caspe) Ediciones Pasaremos. Comisaría de la 11 División, 1937.

92.- Op. cit.

93.- También participa en la Exposición Internacional de París, pero al igual que Rodríguez Luna y Eduardo - Vicente, sin saber qué cuadros llevaron (F. MARTÍN MARTÍN, El pabellón..., op. cit., págs. 165-166.

94.- Recogida en "Hora de España" (Valencia), nº 8 (Agosto 1937), págs. 81-95).

95.- Tal vez se refiere a ella Juan González del Valle: "Y aquellos milicianos terreros en la trinchera de tierra -toda la apurada gama de los ocres-, enterados en el surco: raíces vivas de lo anónimo --- -maravilloso- popular" (Op. cit., pág. 73)

01005

- 96.- "Gaceta" del 6 de Septiembre.
- 97.- "Gaceta" del 15.
- 98.- "Gaceta" del 16 Agosto 1938.
- 99.- "Nova Galiza", nº 10, Barcelona, 20 Septiembre 1937.
Los dibujos de Colmeiro han sido publicados con posterioridad: Manuel COLMEIRO, 25 dibujos dos años -- 1935-36. Liriar de Rafael DIESTE, Vigo, Galaxia, -- 1964; Jean MIHAIL, Colmeiro, Madrid, Cuadernos de Arte del Ateneo, 1961.
- 100.- Reproducido en gallego en Arturo Souto..., op. cit.
- 101.- Op. cit.
- 102.- "Nova Galiza", nº 15, Barcelona, 1 Febrero 1938.
- 103.- "Nueva Cultura", nº 3, Valencia, Mayo 1937.
- 104.- Historia del Arte..., op. cit., pág. 367.
- 105.- La batalla..., op. cit., pág. 99
- 106.- Sobre la evolución y obra de Rodríguez Luna antes de la guerra puede verse: V. BOZAL, El realismo --- plástico, op. cit., págs. 155-158; J. BRIHUEGA, Las vanguardias... op. cit., págs. 320, 323, 342 y la -

01006

biografía que le dedica la Gran Enciclopedia de Andalucía, Vol. VI, pág. 2865.

- 107.- "Notas biográficas", en Dibujos de guerra, Valencia, Nueva Cultura, 1937.
- 108.- Situación y horizontes de la plástica española. Carta de "Nueva Cultura" al escultor Alberto; Los artistas y "Nueva Cultura": Carta del escultor Alberto; Carta del pintor R. Luna a Alberto, "Nueva Cultura" núms. 2 y 5, Valencia, Febrero y Junio 1935, págs. 11-14 y 73-75 de la edición de Topos Verlag A.G, Vaduz (Liechtenstein), 1977. Reproducido por J. BRIHUEGA, La vanguardia.... op. cit., págs. 353-383 y por C. H. COBB, op. cit., págs. 325-351.
- 109.- Ministerio de Instrucción Pública, 10 Octubre 1936 ("Gaceta" del 11).
- 110.- 7 y 14 Septiembre 1938.
- 111.- Arturo SERRANO PIAJA, Ediciones "Nueva Cultura", "Hora de España" (Valencia), nº 6 (Junio 1937) pág. 75.
- 112.- V. BOZAL, El realismo plástico...., op. cit., pág. 156.
- 113.- Op. cit., pág. 75
- 114.- V. BOZAL, op. cit., págs. 157-158.

115.- Op. cit., págs. 24-25. Anecdóticamente vamos a relatar el encuentro entre Salvador Dalí y Jaume Miratvilles: "En los comienzos de la revolución, el pintor Dalí ofrecióse al comisario de Propaganda de la Generalitat Jaume Miratvilles para cooperar con alguna iniciativa que mostrase su adhesión a la causa republicana. A la pregunta de Miratvilles de si tenía alguna idea concreta, Dalí le respondió: "Sí, se me ha ocurrido un sistema para desorganizar la vida cotidiana y darle un tono surrealista". A lo que el comisario le contestó: "Busca otra cosa porque lo que te propones ya se ha implantado espontáneamente" (Rafael ABELLÀ, "La pesadilla diaria de las dos Españas", en Camino para la Paz (Los historiadores y la Guerra Civil), Vol. VI de La Guerra Civil Española de Hugh THOMAS, Madrid, Urbión, 1979, págs. 34-35).

116.- El óleo "Bombardeo de Colmenar Viejo" y los dibujos "El terror fascista", "Bombardeo en la Barceloneta" "Matanza en la plaza del Torico" y "Bombas en la noche". El óleo y los dos primeros dibujos están en el Concurso del Ministerio de Instrucción Pública (S. GASCH, La primera Exposició trimestral d'arts plastiques, "Meridià", nº 15, Barcelona, 22 Abril 1938, De la Exposición de Artes Plásticas, "La Vanguardia", Barcelona, 11 Agosto 1938 y Exposición Trimestral de Artes Plásticas, "Umbral", nº 41, Barcelona, 27 Agosto 1938), del último tenemos más serias dudas.

01008

- 117.- Ligado a "Romance", podemos ver en esta revista: -
Exposición de pinturas y dibujos de Antonio Rodríguez Luna, y Ramón GAYA, Divagaciones de un pintor: Antonio Rodríguez Luna, núms. 7 y 8, México, 1 y 15 de Mayo 1940.
- 118.- Antonio Rodríguez Luna, México, U.N.A.M., 1971,
págs. 19-20.
- 119.- Robert MARRAST, Introducción a Madrid. Cuadernos de la Casa de la Cultura, Glashütten im Taunus, Verlag Detlev Auvermann KG, 1974.
- 120.- Vida en claro (Autobiografía) Madrid, F.C.E., 1976,
págs. 228-229.
- 121.- Ibid. pág. 230.
- 122.- "Nueva Cultura", nº 1, Valencia, Marzo, 1937.
- 123.- Sobre la obra de Arteta puede verse: Aurelio Arteta, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1973, Arteta en el Banco de Bilbao (Catálogo) Madrid, Banco de Bilbao, Mayo-Junio 1973, Juan de la ENCINA, Motivos críticos. Aurelio Arteta, "Romance", nº 19, México, 18 Diciembre 1940; Bernardino de PANTORBA, Artistas vascos, Madrid, Ascasibar, 1929, V. ROZAL, El realismo plástico...., op. cit., págs. 134-137; Ramón ROMAN, Arteta. El artista. El hombre, "El Sol" 24 Junio 1938.

01009

- 124.- Op. cit., pág. 76
- 125.- F. MARTIN, op. cit., pág. 166.
- 126.- Joaquina PRADES, Críticas declaraciones de José -- María Ucelay, ex-director general de Bellas Artes del Gobierno Vasco. "Picasso pintó el 'Guernica' - al dictado", "El País", Madrid, 21-X-1979.
- 127.- Victorio MACHO, Memorias, Madrid, G. del Toro, 1972.
- 128.- Las vanguardias.... op. cit., pág. 319
- 129.- V. BOZAL, El realismo plástico, op. cit., págs. -- 123-128 e Historia del Arte...., op. cit., pág. 367. Creo que equivoca la fecha de ejecución con la que forma parte del título.
- 130.- Francisco CARREÑO, El realismo en el arte actual, "Nueva Cultura", nº 1, Valencia, Marzo 1937.
- 131.- Así lo califica Lucía SANCHEZ SAORNIL, ¿Miserias políticas? Se disuelve la Casa de la Cultura, ---- "Fragua Social", Valencia, 15 Julio 1937 (Reprod. en R. MARRAST, op. cit., págs. 9-10).
- 132.- Aunque ya hemos mencionado la propuesta entusiasta de V. Macho para hacer esta escultura, transcri

bimos algunos de los párrafos más significativos - de la carta: "Tal hazaña, que habrá de ser cantada por el romancero popular es digna también -como - "La Voz" dice- de ser plasmada para que perdure en el tiempo, y ciertamente no será mucho el esfuerzo del escultor para conseguirlo, porque bien puede - decirse que el marino Antonio Col era ya carne de bronce ibérico, de aleación purísima troquelada en la entraña profunda de esta raza inmortal, a la que nada ni nadie podrán oponerse a que realice sus -- destinos históricos.

Antonio Col era un bronce dorado por la luz del sol de la victoria, al que nosotros debemos elevar con entusiasmo sobre un pedestal de granito serrano..." (En honor del glorioso héroe...., "Mundo Obrero", - cit.). Más tarde, a principios de enero de 1937, expone en "Altovoz del Frente", en Valencia, una colección de "Impresiones plásticas de la guerra" y una galería de "cabezas campesinas", una de las cuales probablemente es la publicada en el primer número de "Madrid" ("El Pueblo", Valencia, 2 Enero 1937).

- 133.- La Casa de la Cultura muestra al pueblo de Valencia la figura de "Pasionaria", obra de Victorio Macho, Septiembre de 1.937, Valencia. En la Casa de la Cultura, "El Pueblo", Valencia, 21-IX-37. R. GAYA, Un busto de "Pasionaria" por Victorio Macho "Hora de España" nº 10, Valencia, Octubre 1937, -- págs. 77-78. Lo más curioso es que Bozal, tras ha-

berle reputado poco menos que de ideólogo y traductor plástico del profascismo español, dice, - al referirse a esta escultura, que se incorpora a las filas del realismo, lo que viniendo de su pluma hay que interpretar como una bendición (El realismo plástico, op. cit., p. 177).

No fue ésta la única iniciativa oficial a la que concurrió el escultor palentino. Renau le propuso celebrar una exposición en París. El azaroso viaje del escultor y su obra no permitió que ésta se llevase a cabo por quedar retinidas las esculturas en la aduana francesa (V. MACHO, op. cit., pp. 93-95).

- 134.- Hay una amplia bibliografía sobre Solana de la que lo más conocido son los estudios de su testamentario Manuel SÁNCHEZ CAMARGO, que podemos resumir en su Solana, Madrid, 1945 (2ª ed.: 1962). El que tal vez sea el pintor más literario de todo el siglo XX español, tiene una obra escrita que ha sido estudiada por Weston FLIN, Solana escritor, Madrid, Revista de Occidente, 1967, y de la que podemos destacar su España negra, Madrid, Imp. Artística, 1920.

En plena guerra se piensa que las escenas que se desarrollan en la zona nacionalista debían ser pintadas por él (Solana en la España de Franco, "La Vanguardia", 13 febrero 1938).

- 135.- Habla un hombre sincero. El gran pintor Gutiérrez Solana condena, en tonos indignados, la destrucción sistemática de los Centros Culturales, "Milicia Popular", 14 Diciembre 1936 y El arte y la revolución, "Tiempos Nuevos", nº 1, 1 Enero 1937.

136. Se reproducen más obras en la revista "Madrid", pero de un momento anterior. Las tres litografías de la revista han sido reproducidas y catalogadas en

01012

José (Gutiérrez) SOLANA, Aguafuertes y litografías. Obra completa, Estudio preliminar de Rafael CASARIEGO, Madrid, MCMXIII, con los núms. 5, 6 y 7. Vid. también, Antonio GALLEGO, Historia del Grabado... op. cit., pág. 442 y Elena PAEZ, Repertorio de Grabados Españoles en la Biblioteca Nacional, Ministerio de Cultura, 1981, nº989

137.- Los complementarios, Buenos Aires, Losada, 1957, - pág. 19. Cit. por V. BOZAL, El realismo plástico... op. cit., pág. 86.

138.- R. GAYA, "Madrid". Cuadernos de la Casa de la Cultura, "Hora de España" (Valencia) nº 7 (Julio 1937), págs. 77-78. También, del mismo autor, Lo que Solana y Souto pueden ser, op. cit., Sobre el número -segundo de la revista "Madrid": Antonio FORRAS, -- "Madrid", núm. 2 de los Cuadernos de la Casa de la Cultura, "Nueva Cultura", núms. 4-5, Valencia, Junio-Julio 1937.

139.- Gabriel VREÑA, "La nueva pintura de la España eterna", Arte del franquismo, Madrid, Cátedra, 1981, - págs. 175-178. Sería escarnecido por su participación en la Bienal fascista de 1938 (CLAVEROL No hi ha tal sorpresa. Tres artistes conseqüents El SEX-APPEAL de "don Eugenio". "Catalans", nº 18, -- Barcelona, 10 Agosto 1938).

- 140.- Madrid, Biblios, 1927.
- 141.- J. BPIRUEGA, Las vanguardias... op. cit., págs. 282-283.
- 142.- Maroto y sus escuelas de acción artística (6 años de acción artística en América, 1927 a 1934), "Gaceta de Arte" (Tenerife), nº 27 (Junio 1934), págs. 2-3.
- 143.- La ilustración de Maroto apareció en el nº 3, Barcelona, Mayo 1938.
- 144.- Pere Creixams fue profesor de litografía y grabado en madera de la Escuela de Olot (D.O.G.C.,⁹ Enero 1937) Joaquín MIRÓ, Cataluña. Del pliego de aleluyas al álbum de dibujos.- Palabras para los combatientes y libros para los chiquillos. "Mundo Gráfico", Madrid, 23 Junio 1937. También C. MAS DE LA RIBA, Actuació del Comissariat de Propaganda. "Moments", nº 4, Barcelona, págs. 39-40, que da la autoría de Joan Creixams. Por su parte, Francesc Miralles, op. cit., pág. 176 supone autor a Pere Creixams.
- 145.- Dibujos de Guerra, Prólogo de Roger de Flor, Madrid, Ediciones del Comisariado del III Cuerpo de Ejército, Junio 1937.
- 146.- Ibid.

- 147.- Editado por PFP. Departamento de Propaganda del -- Frente Popular de Asturias. Hay un encargo de 15 de Junio de 1937, (A.H.N.-s.G.C., Sección político-social, Gijón), aunque la edición parece ser de Septiembre. Germán Horacio ilustró algunos libros como el de Ovidio GONDI, Guerra Civil en Asturias (Nuestros enemigos entre nosotros. Vida, crítica y exterminio de una quinta columna). Prólogo de Javier Bueno, Barcelona, Ediciones Antifascistas, -- 1938.
- 148.- Miguel Angel GAMONAL TORRES, "El cartelismo y la gráfica política en la zona norte durante la guerra civil: Asturias, 1936-1937", III Congreso Español de Historia del Arte, Sevilla, 8-12 Octubre 1980.
- 149.- Las ediciones españolas dependen de la Sección de Publicaciones del Ministerio de Propaganda. En Junio de 1937, con el primer gobierno de Negrín, el Ministerio de Propaganda había quedado reducido a Subsecretaría, por lo que la edición debió haber sido impresa antes de la fecha de su aparición real.
- El dibujo de Rodríguez Luna era uno de su colección de dibujos de guerra, en concreto, Carretera Málaga-Almería. Puede verse la reseña de su aparición en: Los dibujantes en la guerra de España (Ediciones españolas), "El Mono Azul", nº 22, 1 Julio 1937.

150.- Ibíd.

151.- También hace un viaje a la U.R.S.S., como miembro de la delegación española al Quinto Festival de -- Teatro Ruso, junto a Gloria Alvarez Santullano, -- Francisco Martínez Alende y Miguel Fernández (Jóvenes artistas españoles agasajados en Moscú, "Ahora", Madrid, 2 Octubre 1937). Sobre su trabajo en relación al teatro puede verse: Luis SAENZ DE LA CALZADA, "La Barraca", Teatro Universitario, Madrid, - Revista de Occidente, 1936 y Robert MARRAST, El -- Teatre durant la Guerra Civil Espanyola (Assaig -- d'história i documents), Barcelona, Publicacions de l'Istitut del Teatre-Edicions 62, 1978 y La Tarumba Los títeres al servicio de la guerra, "Ahora", --- Madrid, 12-V-37). Antes de 1936, había participado en la célebre I Exposición de Arte Revolucionario.

152.- José María MALIFSTER, "El exilio de los artistas - plásticos", El exilio español de 1939, V.- Arte y Ciencia, Madrid, Taurus, 1978, pág. 51.

153.- V. MOZAI, op. cit., pág. 196.

154.- Propaganda y cultura..., op. cit. págs. 117, 138-139. Ilustra también Llanto en la sangre, Emilio Prados, Prólogo de Manuel Altolaguirre, Valencia, Ediciones Españolas, 1937 ("ABC", Madrid, 3 Agosto 1937 y -- Bernardo CIARRANA, Emilio Prados "Llanto en la san-

0101c

gre", "Hora de España" nº 10 (Valencia, Octubre, 1937, págs. 74-75) y un retrato de Miaja en "Nueva Cultura", nº 3, Valencia, Mayo 1937, ilustrando un poema del mismo Emilio Prados.

155.- Exposiciones. Frente a un escaparate, "Nueva Cultura" núms. 4-5, Valencia, Junio-Julio 1937.

156.- Ibíd.

157.- Su pintura se relaciona con un cierto realismo social como el de los ilustradores Sancha y Bartolozzi. Firmante de la ponencia colectiva, participó en el concurso del Ministerio de Instrucción Pública con el óleo "Madrid", así como en la Exposición Trimestral de Artes Plásticas. "Nueva Cultura" (nº 3, -- Valencia, Mayo 1937) le reproduce algunos dibujos con el sempiterno tema madrileño; también ilustrará libros como los de Victor GABIRONDO, Siete héroes (Un episodio de terror en el campo fascista), s.l., Ediciones Solidaridad, s.a. y Con el sol en la cara (Del Cuartel de la Montaña a Toledo), Barcelona, Oficinas de Propaganda CNT-FAI-JUL, Comité Regional de Cataluña, s.a., aunque éste último sólo hace la portada, siendo las ilustraciones de E. Preixas.

158.- Puede verse, entre la bibliografía dedicada a --- Eduardo Vicente: Eduardo Vicente (Catálogo), Tex--

tos de Eugenio Montes y Andrés Iaszlo, Madrid, ---
 Galería Biosca, 1972; Germán REIBERG, la lírica -
 en la pintura de Eduardo Vicente, "Clavileño" (Ma-
 drid), nº 18 (Noviembre-Diciembre 1952); Juan An-
 tonio GAYA NUÑO, Eduardo Vicente y su pintura, "In-
 sula" nº 7, Madrid, 15 Marzo 1953; Ricardo GULLÓN
Eduardo Vicente, Santander 1955; Eduardo Vicente,
 (Exposición del 3 al 31 de Mayo de 1971). Prólogo
 por A.M. Campoy, Madrid, Galería Biosca; Eduardo -
 Vicente. Nota biográfica, catálogo, Madrid, 1963,
 Rafael FLOREZ, Eduardo Vicente, Madrid, Ministerio
 de Educación y Ciencia, 1975, Eduardo Vicente, el
 pintor de Madrid, Madrid, Galería Quixote, Diciem-
 bre 1963; Eduardo Vicente. Pinturas, acuarelas y -
 dibujos, Madrid, Galería Quixote, Abril-Mayo 1967.

159.- Eduardo Vicente, pintor de Madrid, "Comisario", nº
 3, Madrid, Noviembre 1938, pág. 56.

160.- G. UREÑA, op. cit., pág. 189

161.- Madrid, (Album de homenaje a la gloriosa capital -
 de España), Editado por el Ministerio de Instruc-
 ción Pública y Sanidad de la República Española. -
 Antonio OTERO SECO, Madrid (El Sindicato de Profe-
 sionales de las Bellas Artes, trinchera antifascis-
 ta), "Mundo Gráfico", Madrid, 13 Octubre 1937. Los
 artistas de la URSS y de España dibujan nuestra ---
 guerra, "Estampa", Madrid, 2 Septiembre 1937; Un -

magnífico homenaje de Arte a Madrid Gloriosa capital de España, "ABC", Madrid, 1 Enero 1938; Notas de Valencia. La entrega del Album de Madrid al glorioso Ejército de Levante, "La Vanguardia", Barcelona, 21 Julio 1938.

- 162.- Participó también en algunas Exposiciones Nacionales. Sobre Climent, Manuel GARCIA, "Traectoria -- teórica i artística de Josep Renau", en Josep RENAU, La batalla per una nova cultura, Valencia, Eliseu Climent, 1978, pág. 16; J. BRIHUEGA, Las vanguardias.. op. cit., págs. 263-264, 310, 323, 326; Artistas valencianos de la Vanguardia de los años 30, Sala de Exposiciones del Excmo. Ayuntamiento de Valencia, 13 Junio-10 Julio 1981.
- 163.- Destrucción. Documentos de la guerra por la independencia de España, Barcelona, Servicio de Información del Patronato Nacional de Turismo, s.a. También ilustró Presència de Catalunya. La terra. - El paisatge català a través dels seus poetes, Barcelona, Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura. Serveis del Cultura al front, 1938.
- 164.- Fausto LANATA, Altavoz del Frente inaugura en Valencia una interesante exposición de guerra, "Mundo Gráfico", Madrid, 20 Enero 1937; Sebastià GASCH, Les Arts. La primera Exposició trimestral d'Arts - plastiques, "Meridià", nº 15, Barcelona, 22 Abril

1938, Juan de la ENCINA, Motivos críticos. Dos exposiciones. Los artistas, "Romance", nº 20, México, 15 Enero 1941.

165.- Antonio GALIEGO, op. cit., pág. 470 y Enrique LAFUENTE FERRARI, Teodoro Miciano y sus grabados, "Boletín de Bellas Artes" (Sevilla), V (1977), págs. 135-154.

166.- Dirección artística: Sindicato de Profesionales de Las Bellas Artes, Madrid. Barcelona, Industrias -- Gráficas Seix y Barral, (s.a.: 1937); Antonio OTERO SECC, Madrid..., op. cit., José Prados López. El escultor José Ortells, "G.B.A.", nº 448, Agosto 1935.

167.- Natural de Zamora, Expuso con Altavoz del Frente y el Ministerio de Instrucción Pública, consiguiendo un premio de pintura por su óleo escena de guerra. Posteriormente, el segundo fallo del concurso le aparta de su cuadro de honor. Murió en Madrid en 1968. Su pintura más conocida son "Bodegones de -- marcado matiz impresionista (en el orden que puedan serlo los de un Rafael Benet), que son, posiblemente, lo mejor de su obra" (A.M. CAMPOY, Diccionario crítico del arte español contemporáneo, Madrid, -- Ibérico Europea de Ediciones, 1973, pág. 265).

168.- También participa en el concurso del Ministerio de Instrucción Pública con una escultura titulada -- "Campesinos". No hemos llegado a concretar si este

Julián Lozano es el mismo ilustrador de revistas y periódicos militares, entre ellos "Vanguardia", el diario del Ejército de Levante, e algunos libros - como Peenas de guerra, s.l., Comisariado del E. de Levante, 1939 y tarjetas postales. Se le consideraba discípulo predilecto de Julio Antonio (Antonio OTERO SECO, El arte entre las balas. El estudio de Julio Antonio a pocos metros de la línea de fuego, "Mundo Gráfico", 9 Junio 1937).

- 169.- Fue uno de los firmantes del manifiesto de "La — Tierra". Participó en el I Salón de Los Independientes organizado por el "Heraldo de Madrid" y en el concurso del Ministerio de Instrucción Pública, con el óleo "Evacuación". Vid. Eduardo WESTERDAHL, Exposición de Servando del Pilar en Tenerife, "Gaceta de Arte" (Tenerife), nº 2 (Febrero 1932); J. BRIHUEGA, Las vanguardias... op. cit., pp. 303, 319 y 338.
- 170.- Op. cit.
- 171.- Carlos GURMENDEZ, Fernández Masas, Sada (A Coruña), Edición de Castro, 1981; María Luisa SOBRINO, op. cit., pp. 477-478.
- 172.- Ellos (La España de Heraclio Fournier). Índice de dibujos de Lucía Sánchez Saornil, s.l., Ministerio de Instrucción Pública y Sanidad, s.a. Este libro no es reseñado ni por Carlos Gurméndez ni por María Luisa Sobrino.
- 173.-, Ibid.

- 174.- Luis Quintanilla, Salas de Exposiciones de la Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Madrid, Febrero-Marzo, 1978; V. BOZAL, El realismo plástico..., op. cit., pp. 164-165.
- 175.- Madrid, Talleres tipográficos Sáenz Hermanos, 1935.
- 176.- Quintanilla; an exhibition of drawings of the war in Spain, The Museum of Modern Art, New York, March 1938; Exposición de Quintanilla en Nueva York sobre la guerra de España, "Romance", nº 1, México, 1 Febrero 1940. Editó dos libros de dibujos en los Estados Unidos: All the brave. Preface by Ernst Hemingway. Text by Elliot Paul and Jay Allen, New York, Modern Age Books, 1939 y Franco's black Spain. -- Drawings by Luis Quintanilla, with a commentary by Richard Watts, jr., New York, Reynal and Hitchcock, 1946.
- Fue Jefe del Servicio de Información de la Embajada española en París en 1937 (Declaraciones de Rafael Fernández Quintanilla, "El País", Madrid, 16 Septiembre 1981).
- 177.- Arte y Artistas. Una exposición de dibujos de Luis Quintanilla, "La Vanguardia", Barcelona, 30 Diciembre 1937.
- 178.- Dibuixos de Quintanilla presentats per "Meridià", "Meridià", nº 1, Barcelona, 14 Enero 1938.
- 179.- Comité Regional de Juventudes Libertarias de Cataluña, s.l. (Barcelona). Impreso en Relieves Basa y Pagés Colectivizada, Barcelona.

- 180.- JACQUES, Gumsay. El pintor de lacras humanas, "Umbral" nº 29, Barcelona, 31 Marzo, 1938
- 181.- "Introducción" a Estampas...., op. cit.
- 182.- J. SANTANA CALERO, Estampas de la España que sufre y lucha, "Umbral" nº 23, Barcelona, 22 Enero 1938. También Estampas de Gumsay "Meridià" nº 5, Barcelona, 11 Febrero 1938.
- 183.- Barcelona, Comisariado de Guerra de la 31 División, s.a. En otra ocasión hablamos de esta exposición. Vid. FONTSERÉ, op. cit., pág. 358. Con más detenimiento, vemos a Clavé y Martí Bas como cartelistas.
- 184.- Son 12 dibujos, s.l., Ediciones Solidaridad, s.a. e Invasión (La obra del fascismo), s.l., Ediciones Solidarida-SRI, s.a.
- 185.- 12 Dibujos. Martínez de León, "El Pueblo", Valencia 7 Mayo 1938 y Un álbum de dibujos de Martínez de León, "Blanco y Negro", nº 8, Madrid, 1 Agosto 1938.
- 186.- Héroes del Sur (Poesías de la Guerra) Barcelona, - Editorial Nuestro Pueblo, 1938.
- 187.- La Guerra al desnudo (25 grabados de la guerra por el dibujante proletario "Yes"). Prólogo de Rafael Alberti, Madrid, Editorial Roja, 1936. Rafael PEREZ CONTEL, Yes: la guerra al desnudo (25 graba-

01023

dos de la guerra), Editorial Roja, Madrid, "Nueva Cultura" nº 13, Valencia, Julio 1936.

- 188.- "Invasión" (la obra del fascismo) Dibujos de Yes, "Blanco y Negro" nº 2, Madrid, Mayo 1938. Vid. sobre "Yes" antes de la guerra civil: V. BOZAL, El -realismo plástico..., op. cit., pág. 154.
- 189.- También fue Bardasano vocal del Patronato de Misiones Pedagógicas. Marcelo de LIRBA, "Bardasano, pintor del pueblo" en Mi Patria sangra (Estampas de la Independencia de España por ...), Barcelona Publicaciones antifeixistes de Catalunya, s.a.; Bardasano, el dibujante de nuestra Independencia, "Frente de Extremadura" nº 16, Marzo 1937; COVES, Nuestros jóvenes antifascistas. Vida y aventuras del pintor Bardasano, "Estampa", Madrid, 29 Mayo 1937; V. BOZAL, "La imagen de la posguerra", Vanguardia artística..., op. cit., pág. 95.
- 190.- Martí ROGER, L'Art al servei del poble, "Moments" Barcelona, nº 11; L'Exposició de la Joventut. L'Art al servei del poble, "Meridià", nº 18, Barcelona, 13 Mayo 1938.

10.- Ilustración gráfica en la prensa.

A través de la ilustración aparecida en la prensa periódica, intentamos dar a conocer uno de los canales prioritarios por el cual se transmite la mayor parte de la información gráfica emitida durante la guerra civil. No obstante, y aún pudiendo parecer un lugar común, hemos de llamar la atención sobre la casi absoluta oscuridad que se ha cernido sobre ella. Dada la enorme dificultad de aproximación, selección, análisis y juicio crítico sobre la cuestión, aparte de la casi total ausencia de una metodología válida, si partimos de los métodos de análisis aplicados a las imágenes desde el punto de vista de la historia del arte, hemos de llegar a la conclusión de que sólo una metodología no tradicional, en la que resultaría imposible el estudio de la imagen individualizada, puede hacer factible el llegar a conocer una parcela de la comunicación visual completamente desconocida, cuando no simplemente despreciada (1).

El estrecho lazo de unión con la cotidianidad, es decir, la negación de lo excepcional, irrepetible y único a la que suele estar ligada la imagen apreciable - en los análisis histórico-artísticos, ha contribuido en ese desprecio que antes anunciábamos; pero sin querer hacer tabla rasa con los criterios de calidad, el carácter de obra escasamente reflexionada debido a la premura del acontecimiento diario, el comentario de actualidad y la fugacidad de lo transitorio y pasajero, nos hacen ir con frecuencia a un submundo de lo marginal que extrañamente

01025

entra en los circuitos artísticos. (Tampoco sus autores pensaban estar creando grandes obras, ni lo pretendían). La valoración tiene que venir de la contemplación de todo un conjunto; al ver y comprobar como un dibujante ha sabido adecuarse al momento, ha contribuido a establecer, crear y difundir un léxico -muchas veces, si se quiere, -vulgarizador y parasitario- a través del cual han transitado buena parte de los pensamientos en imágenes de todo un mundo, de toda una generación que con frecuencia vio los acontecimientos a través de los estereotipos gráficos difundidos por la gráfica propagandística: la persistencia de estas imágenes en el recuerdo colectivo, su contribución a imágenes deformadas (en sentido negativo y positivo) de la historia, son un buen índice de su popularidad y efectividad (2).

Pero ¿a través de qué soportes hemos podido estudiar la ilustración gráfica en la prensa periódica?. No olvidemos que Salvador de Madariaga llamó a la Guerra española "guerra civil de tinta" (3). La publicística alcanzó un desarrollo excepcional e inundó el mundo con toneladas, montañas de papel impreso, que han cambiado quizá para siempre -al menos en el público ajeno a los historiadores profesionales- la visión de los acontecimientos. Es difícil saber cuantos periódicos se publicaron en los apenas tres años que duró la contienda. Vicente Palacio Atard y sus colaboradores han recogido 1.346 (4), entre los que se comenzaron a publicar en aquellos años y los que estaban en curso de publicación, de los que algunos, al cambiar de manos, modificaron su ideología y línea político-editorial. El periodista francés Georges Soria ha

bla de 950 periódicos editados en retaguardia, eso sin -
centar los 500 que estima fueron editados por las distin-
tas unidades militares y agrupaciones milicianas en el -
transcurso de la contienda (5). Aunque más adelante in--
tentaremos establecer algunos cálculos personales, sobre
todo en lo referente a la prensa que quiero llamar desde
ahora político-militar, valga como muestra de la impor--
tancia que pudo llegar a tener como canal de comunicación
en ocasiones alternativo a los más amplios cursos de di-
fusión establecidos, si bien la mayoría de las veces eje-
cuta un papel complementario que se irá desvelando e lo
largo de todo este capítulo (6).

Extraña comprobar el escaso eco tenido por la --
prensa de la guerra entre los historiadores de este me--
dio de comunicación, más teniendo en cuenta que ha sido
(continúa siéndolo en gran medida) la fuente casi exclu-
siva de la historiografía española contemporánea (7). La
gran tradición de la prensa liberal en nuestro país fue
rota, por ejemplo, con los acontecimientos bélico-revolu-
cionarios acaecidos a raíz de las jornadas de Julio, y -
mucho más con la creación del Nuevo Estado que intentó -
extirparla por medio de las nuevas medidas de legislación
de prensa que terminaron con el tal vez más fecundo e in-
fluyente periodo de la prensa española: el que sobrevino
tras la promulgación de la la Ley de Policía de Prensa e
Imprenta de 1.883, debida a Sagasta y su partido (8). De
cualquier manera ya en 1.937, en el ámbito de la labor -
de un organismo de propaganda como el Comissariat de la
Generalitat, regido por Jaume Miravittles, Joan Torrent
presentaba una historia de la prensa catalana, teste la

fecha clave en el nacionalismo catalán de 1.941, en la que se recogían los órganos de prensa aparecidos en el Principado desde Julio de 1.936 (9). Posteriormente, el mismo autor, junto a Rafael Tasis, nos dará el panorama más completo de la prensa catalana aparecida hasta el presente (10).

En la historiografía más reciente sólo los trabajos catalográficos del Profesor Palacio Atard (11), recogiendo los fondos de la Hemeroteca Municipal de Madrid, el Servicio Histórico Militar y el entonces Archivo de Servicios Documentales de la Presidencia de Gobierno --- (hoy Archivo Histórico Nacional Sección Guerra Civil) y de María Campillo y Esther Centelles (12) sobre la prensa aparecida en Barcelona, que tiene la ventaja de que cada ficha está acompañada de un útil resumen y un breve, y en ocasiones esclarecedor, comentario, nos pueden servir para adentrarnos en el estudio de la prensa de guerra. Sin duda, un estudio exhaustivo queda aún por hacer y tal vez será posible sólo cuando aparezcan las suficientes monografías sobre aspectos sectoriales.

Sólo la prensa político-militar en su conjunto ha sido objeto de alguna atención, y ello en orden a una serie de consideraciones entre las que podemos destacar su mismo carácter de fenómeno insólito, a pesar de sus antecedentes en el Ejército Rojo y todas sus derivaciones posteriores en las organizaciones militares de carácter comunista, su condición de fuente entre los estudiosos de una de las manifestaciones culturales más notorias surgidas al calor del fuego de las trincheras como es la

poesía comprometida y el romancero de la guerra: J. Lechner (13), Natalia Calamai (14), Antonio Ramos-Gascón (15), Francisco Gaudet (16), Dario Puccini (17), José Moleón (18) y sobre todo Serge Salas (19) nos pueden dar la medida de la importancia de esta prensa como vehículo privilegiado del objeto de su estudio. Entre los historiadores del Ejército Popular, Ramón Salas Larrazábal (20) -- (militar profesional antes que historiador) no se preocupó más que de los aspectos técnico-militares de este ejército creado "ex-novo" y de los acontecimientos (batallas, campañas, etc.) bélicos en que intervino frente a su gran oponente, el ejército racional del General Franco. Michael Alpert le reconoce su interés como "canal primordial de la influencia de los comisarios" (21) en el seno de un epígrafe dedicado a los comisarios, organización y personajes a los que Eduardo Comín Volomer dedicó un estudio monográfico donde apenas si se le da importancia a este tipo de prensa (22).

Como correspondencia lógica, la poca atención a la prensa como objeto autónomo de estudio va unida al nuevo interés despertado por la ilustración gráfica aparecida en ellas que apenas si había quedado en la memoria de los protagonistas. Dario Puccini la recordaba en relación con las ilustraciones que acompañan a los romances en los periódicos del frente y en el Romancero General de la Guerra Española, editado por Emilio Prados y Antonio Rodríguez Moñino. Los nombres de Souto, Rodríguez Luna, Prieto, E. Vicente, Puyol, Gaya, Carreño, Morales, Cortezo, Carnicero, etc., manifestaban la importancia de los ilustradores en la organización de la propaganda y -

la cultura de guerra (23). V. Bozal, en su Historia del Arte en España, considera que "capítulo aparte, por su riqueza de documentación, es el de las revistas y publicaciones periódicas". Hace la primera clasificación en: 1) revistas culturales y de teoría política; 2) satíricas y 3) revistas de combate, boletines y órganos de expresión de los partidos, secciones, regimientos, brigadas, sindicatos, etc., muchas veces en el mismo frente; simples hojas en ocasiones, y otras verdaderas revistas teóricas" (24); división con la que estamos de acuerdo - en sus dos primeros apartados, ya que el tercero habría que considerarlo como un cajón de sastre en el que caben unidades meridianamente diferenciadas, dado que si bien existe una cierta similitud formal y de contenido entre la prensa destinada a los soldados y algunos órganos de expresión política, sindical, etc., muy estrechamente ligados al desarrollo de los acontecimientos, no se puede englobar en el mismo apartado periódicos diarios como "Trebzill" o "El Socialista" con voceros de organizaciones de intelectuales como "Nueva Galicia", de pequeñas secciones sindicales como "Raíl", de refugiados como "Euzkadi en Catalunya" o de círculos políticos más restringidos como es el caso de "Alianza" (Semana de Rarriada del Radio Chamberí del Partido Comunista). Curiosamente, la calidad de la publicación no tiene que ver muchas veces con su mayor ámbito de difusión, y así nos encontraremos con cuidados ejemplos editoriales relacionados con organismos y/o plataformas políticas en apariencia insignificantes. Eso sí, por primera vez se relacionaban dibujantes con publicaciones concretas a título de ejemplo en una breve nómina aportada por el autor (25).

La división que queremos establecer es algo más ajustada y compleja, atendiendo a una serie de factores varios entre los que se incluyen el carácter emisor -- (institucional, público, privado, etc.), el destinatario eminente (soldados o milicianos, afiliados a un partido o sindicato, intelectuales y hombres de cultura, niños, mujeres, refugiados, público en general... creo que sin agotar todo el abanico de destinatarios posibles) y la dimensión interna de la publicación: su especificidad gráfica en orden a la mayor o menor importancia de la imagen, el contenido cultural, político-ideológico, informativo, humorístico, etc. En orden a la alternancia de este conjunto de variantes vamos a clasificar la prensa estudiada de la siguiente manera:

1) Prensa político-militar. Definida fundamentalmente por estar dirigida a los soldados y milicianos, llegará a crear una tipología propia --primero definida de manera más o menos clara en los frentes cercanos a Madrid-- en la que bien pronto se impondrán los modelos comunistas sancionados por la autoridad política y definidos por el Comisariado de Guerra. No hay que olvidar que también --sobre todo en Madrid, lugar donde como veremos surge la mayor parte de esta prensa-- la prensa diaria llegaba a las trincheras con toda su variedad de opciones ideológicas, si bien la censura y la propaganda uniformó pronto esta variedad en aras del esfuerzo de guerra (26) y las quejas sobre la discriminación de ciertos órganos de prensa --sobre todo los anarquistas-- no deja de hacerse sentir desde muy pronto (27). Fundamentalmente ilustrados por el difactismo imperante en --

esta prensa, tal vez necesario por las tasas de analfabetismo conocidas, será la columna vertebral sobre la que se basa la mayor parte de este análisis sobre la -- ilustración de guerra.

2. Prensa política y sindical. Me refiero en este apartado, en función del emisor, a todos aquellos periódicos, revistas y publicaciones varias sometidas a una periodicidad en su aparición, surgidas en torno a los distintos acontecimientos que tienen como eje dominante la guerra civil. Se puede hablar de publicaciones de retaguardia en lenguaje militar, empleando el término vanguardia para las anteriores. Algunas de ellas será muy difícil diferenciarlas de la prensa militar, pero hemos admitido una convención que las separa en orden a sus posibles destinatarios. Trufados de una abundante información gráfica, todos estos periódicos presentarán una imagen muy combativa convirtiéndose en órganos eminentemente visuales frente a la prensa diaria, generalmente más informativa, que reduce su ilustración a las fotografías, cuando las tiene, caso de "ABC", "La Vanguardia", "El Día Gráfico", "Ahora", etc., y a la -- sempiterna caricatura que ya tenía una cierta tradición en la prensa periódica española.

3. Prensa humorística y satírica. La más estudiada hasta el momento, entre otros por Lluís Solà i Dachs (28) y Fernando Díaz-Plaja (29). Es eminentemente monográfica. Tratamos aquí los periódicos que exclusivamente tienen este carácter (30), ya que, como hemos visto antes, es un componente esencial en cualquier tipo -

de prensa, más en la comprometida y de combate: será así el dibujo de humor y la caricatura uno de los elementos esenciales que definan, por ejemplo, la prensa político-militar.

4. Prensa cultural. Como en el caso de la prensa diaria y semanal de información general, su uso es de carácter instrumental por parte del investigador y así ha sido usada. En ellas se establece el debate artístico y cultural en torno al carácter y organización de una cultura y un arte de guerra del que damos rendida cuenta en su momento. Son, sin embargo, en ocasiones, cuidados productos editoriales en los que interviene como importantísimo factor la ilustración gráfica, ilustración que tendrá un carácter distinto al de la prensa más combativa. Más elaborada, perdiendo en parte sus características de ataque y descalificación del enemigo y acercándose mucho a productos de "qualité", como los álbumes de dibujos elaborados por artistas conocidos para las oficinas de propaganda.

En atención a sus creadores y destinatarios, incluimos en este apartado revistas que, como "El Mono - Azul" o "Nova Galiza", están a medio camino de la prensa de combate. Sus emisores, (distintas organizaciones de intelectuales al servicio de la causa republicana) y su superior calidad debida, sin duda, al mayor nivel cultural de sus recipiendarios, nos ha hecho colocarlas en este apartado de la prensa cultural, sin lugar a dudas el más conocido por las distintas reimpresiones hechas y porque constituye la continuación de una situa-

01033

ción de guerra de las distintas revistas culturales, literarias y artísticas de los años de la República, en el seno de las cuales se estableció el debate entre la vanguardia artística y el arte comprometido. En parte, aunque obviamente sesgado hacia el segundo, el debate se continuará aquí en unas condiciones socio-culturales radicalmente distintas.

5. Prensa varia. Incluimos aquí toda una serie de publicaciones que por su carácter marginal no pueden constituir un conjunto digno de ser estudiado o que por no haber sido recogidas en número suficiente nos impiden establecer una serie de rasgos individualizadores. Podemos incluir la prensa redactada en lenguas vernáculas, fundamentalmente catalán, vasco y gallego, de un indudable interés sobre todo en el primer caso, pero que desbordarían el marco de este estudio; la prensa destinada a las mujeres por las distintas organizaciones feministas, de la que la más notoria será "Mujeres Libres" que cuenta con su propio órgano de expresión con el mismo título (31); la dedicada a los niños, manipulados hasta extremos inconcebibles y que llegan a vivir en su propio mundo vivencial y expresivo las diferencias que ventilaban sus mayores; la prensa diaria de información general que no es en sí una prensa visual, aunque haya excepciones, y en la que la desproporción entre resultados apreciables y esfuerzo empleado desaconsejaba su análisis exhaustivo en el ámbito de un estudio con un espacio acotado relativamente amplio como éste; las revistas y prensa semanal de información general, interesantes sobre todo por un análisis de la fotografía producida en

estos tres años (32), aunque la ilustración no fotográfica no deja de estar presente, etc. Los distintos ejemplares muy individualizados, que harían elevar esta clasificación hasta límites muy engorrosos, irán apareciendo lógicamente con el desarrollo del estudio.

La extensión desmesurada del objeto de estudio, ya resaltada en páginas anteriores, nos ha llevado a establecer como método pertinente el de la cata que ya ha demostrado su efectividad en otras disciplinas. Por otro lado, la originalidad como fenómeno de la prensa político-militar nos llevó en un principio a dedicarle mayor atención y por eso se mantiene como el eje en torno al cual se desarrolla el análisis gráfico aparecido en los medios periódicos de reproducción y distribución informativa. Desde un punto de vista metodológico, nos ha parecido más ajustado, además, el estudio por géneros, -- fundamentalmente satíricos y épicos o heroicos, que apenas tienen diferencia en su formalización en la mayor parte de las publicaciones consultadas. Sólo hay tres tipos de publicaciones distinguibles categóricamente: -- los diarios, las revistas ilustradas y las revistas culturales de doctrina política, algunas de ellas muy visuales, como ya hemos hecho notar.

10.1.- Prensa político-militar.

10.1.1.- Formación e historia de la prensa político-militar.

Apenas concluida la primera fase de la sublevación militar que, ante su fracaso como pronunciamiento

clásico, conduciría a la guerra civil, algunas de las unidades milicianas formadas para defender Madrid del avance que por las sierras de Guadarrama intentaban llegar a la capital desde el norte, al mando más o menos directo del General Mola, crearon sus propios órganos de expresión que, corriendo el tiempo, formarían lo que se llegaría a conocer como prensa político-militar. Recalco el término algunas para desbaratar cualquier teoría espontaneísta; desde un principio, teniendo en cuenta los antecedentes conocidos en la Revolución Soviética, fue una de las muchas innovaciones e ideas comunistas que pasaron luego a formar el Ejército Popular. Observamos así como el primer periódico que surge será "Milicia Popular" el 20 de Julio de 1.936, algo más de una semana después de que los primeros levantamientos militares en Africa y las Canarias empezasen a ser conocidos en la Península a pesar de la censura impuesta en la prensa (33). Muy pronto, "Milicia Popular" nos recuerda el ejemplo a seguir, los periódicos del Ejército Rojo, en un artículo dedicado a glosar el trabajo cultural del ejército soviético: "La prensa del ejército rojo --- juega un gran 'rol' en la educación bolchevique de los soldados y comandantes. Hay en el ejército rojo decenas de millares de periódicos de pelotón, de división, de regimientos, de compañías. Esto demuestra ya su importancia para el Ejército Rojo" (34). Con pocas variantes, apenas cambiando la denominación Ejército Rojo por la de Ejército Popular, frases como esta aparecerán multitud de ocasiones en las páginas de los periódicos político-militares. Koltsov nos recuerda estos antecedentes al evocar su actividad en la guerra civil que blancos y

01036

rojos dirimieron sobre suelo ruso. "En agosto de 1.919, en el frente del suroeste, hostigados por Denikin, íbamos retrocediendo por el Dniéper arriba. Yo era colaborador del periódico del Veinte Ejército y un tal Sajárov era el encargado de la estafeta y el almacén de papel" (35).

Si su acta de nacimiento hemos de fijarla en Madrid, también su máxima expansión hay que circunscribirla a la defensa de la capital, circunstancia lógica como más adelante veremos. Hacia Septiembre de 1.937 parece ser que existían ciento cincuenta periódicos, de los que alrededor de dos tercios, unos noventa y dos, pertenecían a las fuerzas defensoras de Madrid (36). Sin embargo, apenas unos meses antes, el Gabinete de Censura registraba cuarenta periódicos editados en Madrid (37), disparidad grande de cifras, por la que habría que admitir que entre las dos fechas mencionadas, mayo y septiembre de 1.937, surgieron nada menos que 52 periódicos militares, a no ser que los noventa y dos englobaran a todos los de la zona centro, suposición desechada a la vista del artículo en que se basa esta segunda afirmación. La cifra de 150 publicaciones, probablemente de origen oficial (del comisariado de Guerra) -- vuelve a repetirse en un periódico militar de noviembre de 1.937 (38). En los momentos álgidos del sitio de Madrid --noviembre de 1.936-- los periódicos cercanos al Quinto Regimiento y otras organizaciones comunistas eran los siguientes: "Milicia Popular", diario de amplia tirada y difusión (39) y "otros boletines del frente" entre los que habría que mencionar: " 'A vencer', órgano

01037

de las Milicias andaluzas; 'Venceremos', del Batallón de Milicias Populares de Jaén, con ocho páginas, copias de cartas de milicianos 'Perfil del día', noticias de las jornadas... Otros en ciclostyla: 'No pasarán' del frente de Somosierra, también con pequeñas viñetas, que dan idea del buen sentido de sus confeccionadores; 'Boletín de la Comandancia del Este'... Y 'Avanzada', del Batallón Thaelmann, en Cercedilla, y otro escrito en las avanzadillas de Sigüenza, y otro, y otro, y otro...'" (40).

De lo que no cabe duda es de que estos periódicos, recogidos en la Hemeroteca Municipal de Madrid por disposición dictada por el General Miaja al frente de la Junta Delegada de Defensa de Madrid (41) y en el Archivo de Guerra (42) (entre otros muchos soportes propagandísticos formando el esbozo de aquel Museo de la Propaganda que José Prat reclamaría en 1.938) (43) por disposición del Gobierno central, surtieron su influencia en las unidades milicianas, contribuyeron entre otras cosas a crear el ambiente necesario que hizo posible la defensa de Madrid (44). Por lo que, a la formación del Ejército Popular, sus responsables consideraron necesaria su inclusión entre los organismos de propaganda, adoctrinamiento, cultura y enseñanza de los que tan amplio uso se hizo de este nuevo ejército de la República. Lógicamente fue el comisariado de guerra el encargado de su dirección, muchas veces delegada en periodistas profesionales escritores o publicistas que llegaban a las filas del ejército. Así, el modelo que como hemos visto fué establecido por "Milicia Popular" y los distin

01038

tos periódicos del quinto regimiento, cobró carta de naturaleza, y de él no podremos excluir, pese a sus frecuentes quejas contra el sectarismo comunista (45), a los periódicos de las unidades militares descendientes de las primitivas milicias anarquistas, bien a pesar de que un aire distinto se deja traslucir en sus comentarios y en su línea editorial: no olvidemos que la unificación de las milicias fue una tarea ardua que duró desde los primeros decretos que formaban el Ejército Popular en Octubre de 1.936 y que ocuparía buena parte de 1.937 (46). Los dos años siguientes, 1.938 y los tres primeros meses de 1.939, muestran una uniformidad acentuada.

La importancia de la prensa político-militar en las labores del comisariado de guerra es primordial. No vamos a hacer aquí la historia de esta organización de control político sobre el ejército, entre otras cosas porque se apartaría mucho de los fines de este trabajo. Sí incidimos en otro apartado en su juego preeminente en la organización de la propaganda y la cultura en los frentes de batalla: trabajo de agitación y concienciación político-cultural que creó tal vez uno de los más destacados aspectos de nuestra guerra. Desde luego, desde un primer momento, la prensa fue uno de los objetivos primordiales, tanto desde las oficinas centrales del comisariado como desde la línea directa de las unidades en los frentes. El Subcomisariado de Propaganda del Comisariado General de Guerra inició pronto sus actividades en este terreno. Teniendo en cuenta que el Comisariado General de Guerra se creaba por orden de --

01039

Largo Caballero el 15 de Octubre de 1.936 (47) el 27 del mismo mes hacía su aparición la primera publicación realizada a través del Subcomisariado de Propaganda: nos estamos refiriendo al "Boletín del Subcomisariado de Propaganda" que pocos días después cambiaba su título por el de "El Comisario" y que en número de 30.000 ejemplares se editaba en los talleres de "Claridad". "En 'El Comisario' se daban consignas, consejos a los milicianos y se trataban diversos aspectos de la lucha -y de los problemas directa o indirectamente relacionados con ella-, tanto en el orden nacional como en el internacional". El 2 de Diciembre, "El Comisario" se trasladó a Valencia donde siguió editándose durante un mes (48). Su sucesor fue "Vanguardia", editado en los talleres de "La Correspondencia de Valencia" a partir del 21 de Diciembre de 1.936. Su subtítulo, "Diario del Comisariado General del Guerra al Servicio del Ejército del Pueblo", indica su carácter centralizador con respecto a todos los órganos de prensa publicados en el Ejército Popular a los que frecuentemente proveía de originales de inserción obligatoria (49). Un segundo "El Comisario" (Boletín bisemanal de información y enlace al servicio de los comisarios delegados de guerra) nació en Valencia el 14 de Enero de 1.937; de carácter más técnico, estaba dirigido a proveer de originales, ideas, comentarios, consignas, etc. a los distintos comisarios; en él aparecieron los dibujos de Arturo Souto que fueron reproducidos en algunas otras publicaciones.

Las publicaciones del Comisariado de Guerra en Madrid fueron importantes en la creación de la prensa -

de combate. Destaquemos la continuación de "El Comisario" (Boletín diario del Comisariado de Guerra) que continuó publicándose en Madrid en los días más álgidos del cerco de la capital (50), así como, mucho tiempo después, "Comisario", revista del Comisariado del G.E.R.C., publicada tras la partición en dos del territorio republicano y la creación del Grupo de Ejércitos de la Región Central bajo el mando de Miaja, del que fue Comisario Jesús Hernández tras su salida del Ministerio de Instrucción Pública (51).

Al margen de estos órganos centrales, hay que tener en cuenta que gran parte de las unidades contaron con su órgano de prensa, en particular Brigadas y Divisiones, aunque algunos batallones e incluso compañías contaron con ellos. Ya hemos dado algunas cifras de publicaciones que cambian según la fecha en que sea dada, pero que en general parten de datos oficiales. Enrique Castro, Sucomisario General de Guerra, habla de 57 periódicos impresos, 130 en todo el ejército, hacia agosto de 1.937 (52), mientras que referido a Octubre de 1.937 en el Ejército de Maniobra, Francisco Antón habla de 103 periódicos y 123.935 ejemplares repartidos (53).

Es difícil evaluar el monto total. Algunos de ellos han desaparecido, otros probablemente permanezcan en colecciones privadas difícilmente accesibles, pero en general, y ya se reconocía así en los años de guerra, se puede hablar de unos 500 periódicos (54), por supuesto no todos publicados a la vez. Yo he llegado a contar, después de consultar, directa o indirectamente, las más

importantes colecciones públicas que existen en España, 531, a los que si unidos los dos publicados por Cultura Popular con el título de la organización, muy ligada por lo demás a los proyectos de alfabetización y difusión cultural en el Ejército, y "Seguridad Popular", órgano de las fuerzas de Seguridad, llega a 534 (95). De ellos hemos consultado directamente 282 que van desde los primeros momentos a la caída definitiva de la república a finales de marzo de 1939, y entre los que se encuentran órganos de las milicias, batallones, brigadas, divisiones, cuerpos de ejército y hasta ejército, lo que no quiere decir que esa sea su gradación de calidad en orden a la mayor importancia de la unidad militar editada, a veces sucede justamente lo contrario.

Reconociendo la importancia del medio, el comisariado tomó pronta conciencia de que había que encauzar y ordenar en alguna manera un mundo tan heterogéneo. Los Comisarios, delegados de cultura y milicianos de cultura, eran por lo general personal concienciado y responsable de los distintos partidos y organizaciones políticas, - contando siempre con una importante mayoría comunista. Sin embargo, los fallos de formación cultural, el intelectualismo y la pedantería se adecuaban poco a los fines últimos de esta prensa, que intentaba concienciar políticamente a unos soldados que, tras la formación de un Ejército formado por reclutamiento forzoso, dejaba mucho que desear en lo que respecta al consenso político e ideológico necesario para una cohesión que hiciese posible resistir con éxito a un ejército mejor organizado y mandado por militares profesionales. A veces, la fal-

ta de cohesión se unía simplemente a la desconfianza política hacia parte de los componentes de ese ejército, y no sólo hacia algunos militares profesionales, "leales geográficos" en acertada expresión de Michael Albert (56), sino hacia todo un conjunto de soldados sobre los cuales se hacía más difícil establecer algún tipo de control.

El propio Azaña nos habla de conferencias dadas a la tropa de temas como "Ulises y la guerra" o "La civilización griega", apostillando: "los medianamente cultos, se rien. Los otros, protestan" (57). Esto debía ser frecuente y se trasladaba a los periódicos. A todo ello se unía un sectarismo bastante grande, sobre todo por parte de los comunistas, hasta el punto de llevar a Prieto a un enfrentamiento frontal con ellos que en parte provocó su caída (58). Eran frecuentes las recomendaciones a los comisarios para mejorar la redacción y presentación de la prensa de las unidades. El Manual del Comisario del Comisariado General de Guerra, una especie de libro de texto del comisariado, editado probablemente en 1.937, nos dice:

"LA PRENSA DE LAS UNIDADES

Atendiendo al enorme papel que la prensa juega en todos los aspectos del trabajo del Comisario, hemos de plantearnos el problema que da más extensión y un mejor contenido a los periódicos de Brigada, Boletines de Batallón y periódicos murales de Compañía. Hay que conseguir que cada Brigada tenga su propio periódico.

01043

Es preciso también mejorar el contenido de nuestra prensa: mejor que artículos largos sobre temas generales, trabajos cortos sobre los problemas concretos de la unidad. Al mismo tiempo hay que tender a que no sea el Comisario quien llene con su pluma las columnas del periódico, procurando que sean los mismos combatientes quienes aporten a ellos su experiencia directa y sus -- problemas vivos.

Hay que quitar a los periódicos de las brigadas, y en general a toda la prensa de las unidades, los resabios sectarios que todavía quedan en lo referente a -- las cabeceras, dibujos, títulos, entrefiletos y aún el contenido mismo de los artículos, dando el sentido político que informa al Comisariado y al Gobierno del Frente Popular" (59). Se intentaron establecer criterios -- unificadores de los comisarios y en concreto de la prensa. Para ello se hicieron algunas reuniones; una de -- ellas, de carácter más general, fue la Conferencia de -- Albacete que tuvo lugar en esta ciudad manchega, sede -- del cuartel general de las brigadas Internacionales, en Abril de 1.937 (60), bajo la dirección de Julio Alvarez del Vayo, comisario general de Guerra además de Ministro de Estado del Gobierno de Largo Caballero. En la citada conferencia se trataron distintos temas relacionados con la competencia de los Comisarios de Guerra (se reunieron los comisarios de las grandes unidades), que iban desde el trato a los prisioneros de guerra hasta -- la lucha contra el analfabetismo, pasando por el funcionamiento de los servicios: sanidad, intendencia, transmisiones, transporte, preparación política de las opera

ciones, higiene, educación política de los soldados, etc; entre ellas "La prensa de las unidades", apartado "k" - de toda esta serie de temas. La conclusión final referida a la prensa es la más arriba reseñada, formando parte del Manual del Comisario. Si nos fijamos también en ella, su primera recomendación tal vez tratase de evitar el tener que censurar artículos que por lo pronto - podían desde criticar el gobierno a denunciar algunas - situaciones anómalas que se estaban viviendo en el propio ejército popular; y, respecto a la intervención de los combatientes, los periódicos consultados por mí apenas dejan de traslucir en las intervenciones de los soldados más que las directrices propagandísticas frecuentemente mal digeridas y peor expresadas, alejándose bastante de las ingenuas u optimistas apreciaciones de Antonio Ramos-Gascón: "El periódico del frente pretendía ser una creación popular y nunca órgano de expresión -- profesionalizado" (61).

Las recomendaciones y directrices de los altos miembros del comisariado eran frecuentes: "Buen periódico de Brigada es el que cumple todas estas condiciones: 1) Tratar ampliamente todas las cuestiones de la unidad, desde las militares hasta las culturales, dedicando a - esto dos páginas, por ejemplo; 2) uno o dos artículos - sobre asuntos generales, no más de una página; 3) un artículo sobre teoría técnico-militar; 4) otras cosas (alguna poesía, fotos, etc.). Los artículos cortos, y en su mayoría escritos por los combatientes. Eliminar toda clase de sectarismo. Esto no es más que un ejemplo de cómo debe hacerse un periódico. Sin embargo es preciso

tocar todas estas cuestiones y, sobre todo, la de las - unidades", nos dice Miguel Gómez (62); "Con estas experiencias, el propósito nuestro es el de que los órganos de Prensa del Ejército contribuyan a educar a los soldados políticamente, y, en la medida de lo posible, en el terreno militar. El método de educación no será bien -- aprovechado ni conveniente si no responde a las necesidades de los soldados, explicándoles los factores principales de la guerra, cómo se vive en el campo enemigo y en qué situación se encuentra su retaguardia, su Ejército; cuál es la intervención del fascismo internacional, cual es la situación de nuestro Ejército, la política del Frente Popular, del Gobierno; es decir, todos los elementos políticos que les puedan hacer adquirir -- un convencimiento profundo de la lucha que estamos sosteniendo", afirma por su parte, Antonio Mije (63).

Varias reuniones de este tipo más hemos de recordar. Una de ellas nos la describe V. Palacio Atard, según la noticia aparecida en un órgano político-militar, de la siguiente manera: "En junio de 1.937 hubo -- una asamblea de responsables de prensa de guerra, en la que Carlos J. Contreras, comisario inspector, trazó las directrices para esta clase de publicaciones. En esa -- reunión se decidió también intensificar la propaganda, mejorar los carteles murales y excitar a los soldados a colaborar con sus escritos" (64). De otra, celebrada en Madrid por los responsables y comisarios de prensa político-militar del Ejército del Centro, nos da cuenta -- Eduardo Comín Colomer: "Figuras en las deliberaciones -- resultaron Antón Sanz, Arpi Loza y Segundo Serrano Lencés, de quien se aireó su condición de miembro de la --

01046

Comisión Ejecutiva Nacional de la J.S.U., comisario inspector y director del periódico Vanguardia. Las sesiones tuvieron lugar en el círculo de Bellas Artes y la convocatoria la realizó el Comisariado General de Guerra, aunque no llegara a asistir el titular. Miaja intervino para expresar su deseo de que la prensa fuera factor importante en la capacitación de las tropas. Antón analizó la situación militar y trató luego de la formación del Ejército, a cuyos soldados se había dado la moral adecuada por medio de las publicaciones correspondientes. Arpi Loza, director de La Voz del Combate, resumió la labor realizada por las publicaciones destinadas a los soldados, especialmente con los nuevos reclutas.

Segundo Serrano Poncela, que inició los trabajos de la sesión de la tarde habló de las cuestiones de técnica militar incluíbles en un periódico de este tipo, haciendo ver que no se trata sólo de publicar páginas militares o de reproducir fragmentos de manuales de Escuelas militares, sino de que sean los mismos mandos quienes de una forma asequible al soldado, tratan en ella aquellas cuestiones militares que le interesan profundamente: la patrulla, la descubierta, golpes de mano. Con referencia a la lucha contra el analfabetismo, insistió Serrano Poncela en la necesidad de que el periódico de la unidad militar lo sea efectivamente y colabore en él todos los que la forman, dándole vida y tratando de una manera primordial de los problemas de la Brigada o unidad de que sea portavoz.

01047

El subcomisario general de Prensa, Agitación y Propaganda, Felipe Pretel, resumió lo tratado enalteciendo la labor de la prensa destinada a combatientes que consideró seguía siendo necesaria. También participaron algunos de los comisarios asistentes que enriquecieron con sus aportaciones la experiencia de la Inspección de la Prensa y del Comisariado General de Guerra" (65),

Pero la más importante, sin duda, fue la que, por parte de representantes de 41 periódicos y 18 boletines de las Brigadas Internacionales, tuvo lugar el 20 de Julio de 1.937 en la calle Espronceda 32, de Madrid, sede de la Inspección del Centro del Ejército del Centro. El informe presentado por Arpi Loza, y aprobado por unanimidad, decía que era la primera vez en la historia de nuestro país en que se daba el caso que el Ejército tuviese su prensa, una prensa que tenía que ayudar a crear las condiciones favorables para ganar la guerra. La prensa se presenta en el informe como "el colaborador más valioso del comisario, el colaborador fundamental" (66), contribuyendo a resolver esas condiciones para ganar la guerra que resumía en dos: la creación de una moral de combate y la elevación de la capacidad técnico-militar del soldado.

Entre otros fines de la prensa de guerra, y recomendaciones de Arpi Loza para hacerlos efectivos, estaba el constante recordatorio a los soldados del "carácter de nuestra lucha", ya que al parecer la fidelidad absoluta de soldados de reemplazo no estaba asegurada; el aumento del odio hacia el enemigo, "demostrando

01048

lo que es el fascismo", recordando que de ochenta periódicos del Ejército del Centro, sólo cuatro planteaban el problema; "el dominio de la técnica", tratado por sólo once publicaciones, reconociendo una mayor efectividad de lo escrito, por su permanencia, sobre las conferencias dictadas por los comisarios y denunciando una de las grandes carencias del Ejército Popular, reconocida por todos los autores que se han ocupado de él: la falta de mandos intermedios. El control de los nuevos reclutas se llamaba, en este caso, "vigilancia de masas", por la que se invitaba a una especie de control individualizado de unos por otros, mientras que el establecimiento de una "nueva disciplina", el contenido revolucionario de la lucha, que debía conducir a un exterminio del adversario, la advertencia de los peligros de la confraternización entre los soldados (al contrario de la primera guerra mundial cuando se convirtió en uno de los caballos de batalla de las organizaciones revolucionarias), la propaganda entre las filas enemigas (mezclando mixtificaciones y mentiras), una ingenua recomendación de no colocar en la cabecera el lugar de la publicación para que el enemigo no se enterase del lugar donde se encontraba ubicada la unidad y una llamada a la cooperación con la Comisión de Propaganda que va de artículos de inserción obligatoria a oferta de ayuda en caso de dudas técnicas que nunca habría de conducir a la creación de un modelo único ("Podemos discutir con los camaradas sobre la línea que ha de llevar un Boletín o periódico, sin que ello signifique confeccionar un modelo único de Prensa, sobre un mismo cliché") (68), para concluir con las siguientes palabras que defendían

01049

la necesidad de una prensa en el Ejército:

"Comaradas:

Si algunos periódicos de retaguardia y algunos compañeros se han referido a la necesidad de suprimir - la Prensa del Ejército, nosotros debemos reconocer haber tenido una parte de responsabilidad en este asunto. En realidad nuestros periódicos -permitidme insistir- repiten con demasiada frecuencia los temas que tratan los periódicos de retaguardia y se olvidan, en cambio, de plantearse los problemas fundamentales de la guerra. Por eso es imprescindible efectuar un cambio radical en la línea de nuestra prensa.

Inculcando el verdadero sentimiento patrio en - el ánimo de nuestros soldados; elevando su nivel cultural y político; ayudándoles a conocer el arte de la guerra, demostraremos la utilidad de nuestra Prensa en el Ejército y dotaremos a nuestros heroicos combatientes - de una gran capacidad combativa, que asegure una rápida victoria para la liberación total de nuestra Patria de todos los invasores" (18).

Recapitulando, hemos de observar cómo el interés del Comisariado estribaba más en asegurar una coherencia política e ideológica, correspondida con la práctica de la disciplina. En su ánimo no estaba el crear - un modelo por lo que no hemos encontrado, en absoluto, las normas a seguir respecto a secciones de que debe - constar el periódico, autoría de las contribuciones, maquetación, distribución de las páginas, formato, número

01050

de páginas y la infinidad de detalles técnicos que quedaban al buen criterio de los responsables, en ocasiones haciendo gala de inventiva en situaciones difíciles (impresiones en camiones en campaña, etc.), pero que en la mayoría de las veces son productos bien elaborados - en las imprentas y talleres de los distintos periódicos de la capital de España.

Precisamente las especiales circunstancias de Madrid, sometida a un cerco más o menos activo desde Noviembre de 1.936 a marzo de 1.939, hacen de esta ciudad y sus alrededores la más importante proveedora del periódicos del Ejército Popular. El frente llegaba en algunas zonas de Madrid al interior de la ciudad; la importancia de su población y lo que hubiese supuesto su pérdida para el gobierno republicano, que convirtió su defensa en la mejor baza militar y propagandística, hizo que durante toda la contienda se acumulase aquí una buena parte del Ejército Popular que, bajo el mando de Miaja, fueron primero las distintas unidades defensoras y luego el núcleo base de los sucesivamente formados Ejército del Centro y Grupo de Ejércitos de la Región Central.

Como se ve, apenas nos ocupamos aquí de los órganos correspondientes a las otras dos armas: la Marina y la Aviación. Su importancia, sobre todo de la primera casi siempre encerrada en la base de Cartagena, fue mucho menor en el desarrollo del conflicto. Por supuesto contaban con muchos menos efectivos y en el caso de la aviación un nivel cultural y técnico considerablemente más alto como corresponde a un grupo militar muy profe-

sionalizado y elitista casi por definición. Además, no hay que olvidar los contingentes de asesores y especialistas rusos a los que en principio poco podía importarle la prensa militar, aunque a esto último se puede objetar que se creó una prensa (en inglés, francés, italiano, alemán y español, pero también hay ediciones en polaco o serbo-croata, por ejemplo) para las Brigadas Internacionales (69).

10.1.2. Análisis técnico y de contenido. Aspectos literarios: El Romancero.

La relativa uniformidad de los órganos de prensa de las distintas unidades y organizaciones militares hacen más fácil, al menos aparentemente, el poder individualizar una serie de características técnicas y de contenido comunes. Los detalles técnicos, propios de una labor catalográfica, han sido hechos, entre otros, por el equipo redactor y de los Cuadernos Bibliográficos de la Guerra de España (1.936-1.939) y María Campillo con Esther Centelles. En sus repertorios, cada una de las publicaciones tiene toda esa serie de detalles técnicos, como son el número de páginas, formato, lugar de edición y, a veces, impresión, etc, junto a datos de carácter más interno como el director, responsable o comisario político a cargo de la publicación, principales colaboradores literarios, o personalidades que por su interés, principalmente político, han hecho aportaciones al contenido de la revista.

Si empezamos por los detalles más técnicos, veremos como estas publicaciones responden a un tipo en -

el que dominan los cuadernos de 4 u 8 páginas, al menos en la mitad de las consultadas, aunque la variedad va de las 32 pp. para las revistas mensuales de doctrina política y técnica militar, muy profesionalizadas, por supuesto no dirigidas a milicianos, sino a comisarios políticos y oficiales, a las de 2 pp., pequeños boletines de noticias, frecuentemente a ciclostyl, dirigidas a los batallones (hay muy pocas, ya que lo normal era el periódico mural para este tipo de unidad) o las aparecidas en los primeros momentos, no pudiendo olvidar algunas de las publicaciones de las Brigadas Internacionales (70).

En una situación de guerra, con unidades militares desplegadas a lo largo de una línea de frente muy amplia, no es fácil encontrar -más en un país que no se destacaba por su elevado nivel técnico- lugares donde se pueda editar dignamente un periódico y la mayoría de los del Ejército Popular gozaban de una impresión bastante pulcra. Esto explica, además de por la gran concentración de tropas, el que una gran parte se edite en Madrid. Las distintas unidades estaban desplegadas alrededor de la capital donde sí había una infraestructura técnica que permitía la edición -en ocasiones francamente lujosa- de estas publicaciones. La distancia entre las imprentas de Madrid y las tropas desplegadas preferentemente alrededor de la capital era muy corta, y los periódicos ya impresos podían llevarse a los cuarteles y trincheras en un muy corto periodo de tiempo. La distribución de la prensa entre los combatientes se hacía todos los días y no se llevaba sólo la militar, sino --

01053

que los diarios de información general, defensores de los distintos grupos políticos que apoyaban al gobierno de la República, llegaban con regularidad al frente (71).

Resulta, sin embargo, curioso constatar la proliferación de periódicos en un momento en que la escasez de papel, sobre todo de papel prensa, llegó a ser agobiante, ya que España ha dependido tradicionalmente de las importaciones de este material y, además, el aislamiento y posterior pérdida de las papeleras del Norte debió convertir la cuestión en dramática. No creo que hayan coincidido en ningún momento de la historia reciente un mayor derroche de papel y una mayor cantidad de quejas por su utilización. La prensa diaria, que fue la que sufrió en mayor medida esta penuria, es un lamentado continuado, llegando en ocasiones a poner en duda la eficacia de medios como el cartel, las octavillas, folletos, etc., frente a la función social y política desempeñada por la prensa escrita, manteniendo una polémica que, en cierto sentido, hoy se continúa entre los medios escritos y los audiovisuales (72). Tal vez la falta de papel prensa, que lleve a disminuir los periódicos a 4 páginas y luego a 2, a excepción de los gráficos, "La Vanguardia", "ABC", "Ahora", "El Día Gráfico"... que gozaban, en función de su particularidad, de algunas páginas de más, y que obligó a la Junta de Defensa de Madrid a establecer el descanso semanal obligatorio y rotativo (73), hace que nos encontremos con publicaciones militares impresas en papel couché, material no utilizable por la prensa diaria, que contribuye a mejorar la presentación del producto final y que condiciona, en

algunas ocasiones, el tipo de reproducción gráfica que ilustra sus páginas: fotografía o dibujo reproducido con medios manuales o mecánicos.

Las preferentes ediciones de Madrid (hecho este aumentado previsiblemente por la recomendación de Arpi Loza tendente a no dar al enemigo la localización de la unidad), Valencia y Barcelona (mucho menores al no sufrir hasta bien entrado 1.938 la cercanía de las operaciones militares), no deben hacer olvidar que aparecen otras poblaciones en la cabecera y/o el pie de imprenta. En unas ocasiones se trata de la periferia de Madrid o ciudades de su entorno: Carabanchel, Las Rozas, El Escorial, Aranjuez, Guadalajara....(74); otras veces eran distintas ciudades de la zona centro, como Albacete (75) o Cuenca con la edición del órgano de un C.R.I.M. (76) o distintos centros de población de Andalucía o Extremadura en relación con los Ejércitos desplegados de manera territorial en estas regiones: Castuera o Jaén (77); en la zona levantina, a excepción de Valencia, donde entre otras cosas se editaron durante algún tiempo los órganos centrales del Comisariado General de Guerra y luego los del Ejército de Levante, contamos con Castellón, Alicante y Cartagena, editándose, como es lógico, en esta última ciudad, la prensa de la flota republicana (78); Cataluña es menos frecuente porque, pese a la cercanía del frente de Aragón, este permaneció inactivo durante buena parte del conflicto, habiendo visto sin embargo alguna publicación editada en Lérida, (79). Alrededor de Teruel, lugar importantísimo durante una buena parte de la lucha, se editaron algunos periód-

01055

dicos, en concreto en Alcañiz y algunos como el de la Columna de Hierro que no especifican su localización, limitándose a indicar Frente de Teruel. Por último hemos de tener en cuenta las publicaciones editadas en campaña, fundamentalmente las unidades de choque como la 11 División de Enrique Lister, con "Pasaremos", la Brigada del "Campesino", que lanzó "Al Ataque", y la agrupación Modesto, luego 52 Cuerpo de Ejército, que tuvo como portavoz a "Acero". Aunque empezaron a editarse en Madrid, posteriormente se limitan a indicar "en campaña" en su cabecera; su buena impresión, sin embargo, nos lleva a desechar, en la mayoría de los números consultados, que hubiesen sido confeccionados en camiones o imprentas de campaña llevadas al efecto. De todas maneras, no se puede descartar que en algunas ocasiones lo hiciesen. Hay periódicos en los que se indica claramente que fueron editados en imprentas móviles de campaña: es el caso de "Ofensiva" (Órgano de la fracción comunista de la Columna Eixeá-Uviles, más tarde Órgano de la 41 División 57 Brigada Mixta), aparecido en Torrebaja, Frente de Teruel, e impreso a bordo del SOGEA 3.

En algunas ocasiones han sido destacados, dejándose llevar de un cierto gusto por lo insólito, la denominación enfática, pretenciosa y alguna vez hilarante - que se le daba a estos periódicos. La verdad que los títulos y cabeceras destacan por su monotonía y falta absoluta de imaginación. Desde colocar simplemente el número de orden de la unidad, y ahí están "14 División", "50 Brigada" o "La 110" (80) a la repetición de títulos: hay, por ejemplo, varios "Adelante", "Al Ataque" o "Ata

que", "Combatiente", "Combate", "Nuestra Brigada" o "Nuestra División", "Nuestras Armas", "Nuestro Ejército", "Octubre", o dar nombres de lo más aséptico como "Boletín"

Cierto es que los nombres exóticos tienen su parte y la enfatización viene sobre todo de los primeros tiempos, manteniendo los títulos los periódicos cuando una columna o batallón miliciano pasa a convertirse en nueva Brigada Mixta del Ejército Popular; claro está que - otras veces el portavoz de la milicia desaparece con -- ella (81). Los títulos de consignas políticas o militares son lo más significativo: "No pasarán", "Pasaremos", "En Marcha", "Acero" (Las unidades del Quirco Regimiento eran llamadas compañías de Acero), "Unidad" e incluso "... en la lucha final...", recordando el estribillo de "La Internacional". Los nombres de grandes jefes milicianos muertos en combate en los primeros momentos también aparecen, como "Fernando de Rosa" (82) o "Condés" (83); las grandes efemérides revolucionarias: "Octubre"; la advocación a los milicianos: "El Miliciano Gallego" o "El Miliciano Rojo"; las organizaciones políticas que - patrocinan a las columnas o unidades: "Juventud en armas" o "Joven Guardia", ambas de la J.S.U. y "Frente Libertario", de la C.N.T.; por supuesto varias publicaciones llevan en su título alguna referencia al Comisario, y además, están todas esas cabeceras extrañas que muchas veces hay que investigar su presunto origen: "Krisa", - "Iskra", "Espartacus" (84), etc. Entre los nombres enfáticos no podemos olvidar, "Amanecer Rojo" (Portavoz del Batallón "Leones Abisinios"); "Democracia Artillera", "Forjadores de la victoria", "Ideas y armas", "Aguilas de Robledo", "Caballería popular" y "Caballería Roja",

01057

con todas sus resonancias soviéticas, "Línea de fuego", Finalmente, las evocaciones patrióticas van sustituyendo a las revolucionarias y así encontramos: "España", - "Nuestra España", "Independencia", etc.

Toda esta ingente cantidad de publicaciones periódicas aparecieron a lo largo de los casi tres años - que duró la conflagración. Realmente, su mayor número, y sobre todo las más estables en el tiempo, se publicaron en 1.937 y 1.938, pero prácticamente no dejó de pasar una semana entre julio de 1.936 y marzo de 1.939 en que no apareciera alguna. He repetido en más de una ocasión que la primera fue "Milicia Popular", pero de los primeros tiempos tenemos todas las publicaciones del Quinto Regimiento y otras, entre ellas "Unidos . Casa de Miliciano", de enero de 1.937, "Ejército Popular", - 3. septiembre de 1.936, "¡En marcha!", de diciembre de 1.936 en Teruel, "Frente de Extremadura", diciembre de 1.936, "Hierro", de septiembre de 1.936 y que dura hasta diciembre de 1.938, "Hoja diaria del frente", en Cerdilla a septiembre de 1.936, etc. Respecto a los más tardíos, tenemos algunos como "Escúchame" (Órgano del - CRIM nº 8 y el Batallón de Retaguardia nº 12) que se edita en enero de 1.939. o "Victoria", del II Cuerpo de Ejército, que empieza a publicarse en Enero de 1.939. - Por supuesto, hasta los últimos días de la España revolucionaria estos órganos de prensa continuaron editándose, en Barcelona hasta finales de Enero de 1.939 y en Madrid y Valencia hasta finales de Marzo de 1.939, cuando tras la rendición de Casado y el Consejo Nacional de Defensa se derrumban todos los frentes de la zona centro-sur (85).