

LA ESPAÑA INFECTA: LO GROTESCO EN LOS ÁLBUMES DE GUERRA Y LOS DIBUJOS REPUBLICANOS

INÉS ESCUDERO GRUBER
Universidad de Zaragoza

EL RECURSO A LO SIMBÓLICO en las creaciones artísticas de la Guerra Civil española fue una constante. Los artistas emplearon un extenso catálogo iconográfico constituido por símbolos políticos, a menudo apoyados en metáforas visuales y alegorías, para responder a las exigencias propagandísticas que la guerra marcaba. Pero también hubo artistas que recurrieron a otro tipo de simbolismo cuya presencia en buena parte de la producción artística republicana es innegable, especialmente en los dibujos. Nos referimos al fenómeno estético de lo grotesco como lenguaje simbólico.

Lo grotesco es un fenómeno complejo que ha sido objeto de numerosos estudios¹. De manera breve, podríamos definir lo grotesco como una condición oculta, más bien terrorífica o simplemente extraña, que suele representarse mediante elementos fantásticos o deformaciones físicas próximas a la sátira. Lo grotesco hace referencia a la naturaleza bestial del hombre; una particular unión, la de lo bestial y lo humano, advertida por Baudelaire en sus reflexiones sobre *Los Caprichos* de Goya². Pero acerca de la obra del genio aragonés, exponente de lo grotesco, es más interesante para nuestro trabajo la valoración que otro poeta, José Bergamín, escribió en plena guerra en las páginas de *Hora de España*: «Goya empezó a temporalizar sus historias pintadas humanizándolas de verdad. [...] No hace laberintos, hace monstruos. Pero monstruos humanos»³. Y es que el maestro aragonés no es solo un referente de

¹ El trabajo de referencia más actualizado y con el que nosotros hemos trabajado es el de Wolfgang Kayser: KAYSER, W., *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, (Trad. Juan Andrés García Román), Madrid, Antonio Machado Libros, 2010.

² BAUDELAIRE, C., *Lo cómico y la caricatura*, (Trad. Carmen Santos), Madrid, Visor, 1989, p. 120.

³ BOZAL, V. y LOMBA, C. (com.), *Goya y el mundo moderno*, Barcelona, Lunwerg, 2008, p. 224 (en nota al pie 1).

lo grotesco sino que también lo fue para los republicanos durante la Guerra Civil, quienes vieron en la figura de Goya un modelo a seguir y en la guerra de la Independencia contra los franceses testimoniada por el artista, una equivalencia con su guerra de liberación contra el fascismo⁴.

La producción artística de la guerra se vio afectada por la función propagandística impuesta, pero a pesar de ello, dibujos y grabados destacaron por su abundancia y su valor artístico. La razón se encuentra en las características propias del dibujo. Para dibujar son necesarios pocos medios (algo nada despreciable en plena guerra cuando los materiales escasean), y la manera de trabajar del artista resulta más fresca y espontánea, de modo que las impresiones y los sentimientos vividos en momentos y situaciones determinados se expresan de forma más natural en el papel⁵. Además, los dibujos y grabados son fácilmente reproducidos en serie, cualidad que favorece su difusión.

La espontaneidad del arte del dibujo y su inmediatez son las cualidades que le convierten en el vehículo idóneo de lo grotesco; y es que el dibujo «obedece a la ocurrencia fantástica transitoria»⁶. El pequeño formato comúnmente utilizado para dibujos y grabados es también adecuado para plasmar lo grotesco, porque resulta más íntimo, igual que el blanco y el negro son más apropiados que el color.

Los álbumes de guerra constituyen la manifestación más representativa del realismo bélico español. Son series de dibujos y estampas editadas por órganos de propaganda, de un solo autor o de varios. En su carácter serial encontramos otra nota de lo grotesco: Kayser subraya que la fórmula favorita de lo grotesco es la creación de ciclos⁷, hecho que podemos constatar gracias al análisis que hace Bozal sobre este fenómeno a propósito del *Álbum C* de Goya: «la serie

⁴ La importancia de Goya para los republicanos ha sido tratada por ÁLVAREZ LOPERA, J. y GAMONAL TORRES, M. A., «Los republicanos españoles y Goya (1808-1936)», en *Ve. Congrés espanyol d'història de l'art: Barcelona 29 d'octubre al 3 de novembre de 1984, Vol. 2. Lo viejo y lo nuevo en el arte español contemporáneo, influencias foráneas y manifestaciones autóctonas (1880-1890)*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1987, pp. 215-224; así como por BASILIO, M., ««Esto lo vio Goya. Esto lo vemos nosotros»: Goya en la Guerra Civil Española», en MENDELSON, J. (ed.), *Revistas, modernidad y guerra*, Madrid, MNCARS, 2008, pp. 99-116, ensayo en el que la autora se refiere a la importancia de Goya y del pasado español para ambos bandos.

⁵ ALIX, J. (com.), *El pabellón español: Exposición Internacional de París 1937*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, p. 72.

⁶ KAYSER, W., *op. cit.*, p. 299.

⁷ *Ibidem*, p. 288.

desarrolla su sentido en la secuencia que une a unos dibujos con otros. Cabe decir algo así como que unos apoyan a otros, unos completan a otros, convirtiéndose todos en horizonte o marco del que en cada momento contemplamos»⁸.

Para los republicanos el fascismo es grotesco, y lo grotesco solo puede identificarse con el enemigo, aunque también con el daño y el horror causados por él. Así, basándonos en un criterio de intencionalidad por parte de los artistas, hacemos distinción de dos grupos de imágenes en las que lo grotesco hizo acto de presencia: la visión del enemigo y la barbarie causada por este a través de la guerra.

I. LO GROTESCO EN LA VISIÓN DEL ENEMIGO FASCISTA

El fenómeno de lo grotesco halla una perfecta simbiosis en este grupo de imágenes. Aquí se combinan dos factores: por un lado, la intención crítica y humillante que tenían los artistas republicanos para con el fascismo, y por otro, la asociación del mismo con una naturaleza diabólica y terrorífica. Esto se tradujo en imágenes despiadadas y mordaces en las que la sátira y lo cómico tuvieron un importante papel, imágenes plagadas de seres abyectos y disparatados, generadores de putrefacción y de miedo.

Tales son las composiciones creadas por Antonio Rodríguez Luna, sin duda un artista destacado del realismo bélico que, motivado por un fuerte compromiso político, supo retratar al enemigo presentándolo como algo realmente despreciable y aprovechando cada milímetro del papel para desplegar su barroquismo. Su trayectoria previa al conflicto le sitúa en los caminos del surrealismo, si bien su producción bélica mantiene un claro sentido narrativo. Precisamente Kayser opina que lo grotesco penetra en la pintura moderna a través del surrealismo⁹. La serie *Emisarios del pasado*¹⁰ se compone de cuatro dibujos que representan la tradicional alianza del poder político, capitalista, militar y clerical¹¹: *El tirano*, *Terrateniente andaluz*, *El falangista* y *El requeté* [fig. 1].

⁸ BOZAL, V., «Dibujos grotescos de Goya», *Anales de Historia del Arte*, 1 Extra, 2008, pp. 407-426, espec., p. 414.

⁹ KAYSER, W., *op. cit.*, p. 277.

¹⁰ Esta serie no se incluye en ningún álbum, son dibujos realizados a finales de 1936 o incluso ya en 1937.

¹¹ CABAÑAS, M., *Rodríguez Luna, el pintor del exilio republicano español*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005, p. 80.

Todos ellos son grotescos, se rodean de cadáveres y la putrefacción es protagonista: la piel de las figuras está en descomposición, tiene infinitas llagas y los insectos y sabandijas pasean a su antojo por sus anatomías. En algunas partes han perdido piel y músculo y se deja ver el hueso, cuando no es un trozo de metal lo que constituye directamente su estructura ósea, como en el requeté, en cuyos muslos se advierten remaches sujetando la chapa metálica que tiene por epidermis. Escenas grotescas e incluso macabras, que reflejan lo surreal de la vida durante la guerra.

Cercano al estilo del cordobés por sus reminiscencias surrealistas y su barroquismo, encontramos el trabajo del ciudadrealeño Miguel Prieto. En su dibujo *Retaguardia de octubre*, firmado en 1934 tras los acontecimientos que marcaron a tantos artistas, la escena se desarrolla en un interior en el que, alrededor de una mesa, se ha retratado a la burguesía represora de la revolución asturiana como seres metamórficos: un hombre con dos caras cuyo tren inferior se ha convertido en el de una avispa, otro que bien podría ser Gregorio Samsa pues lo único que conserva de humano es su cabeza unida a un cuerpo de escarabajo... Están dándose un festín: mordisquean el pellejo del hombre que yace, aún vivo, sobre la mesa. Cabezas sin cuerpo y cuerpos sin cabeza completan la imagen junto a la figura de una mujer, probablemente una prostituta como sugiere su semidesnudez, y la de un hombre sin piel que, sentado con su musculatura (y sus llagas) a la vista, adopta un claro gesto de indiferencia.

Estas metamorfosis zoológicas imposibles y terroríficas son un recurso específico de lo grotesco, como lo son las mezclas de lo orgánico y lo mecánico que también hallamos en los dibujos republicanos. Las nuevas tecnologías puestas al servicio de la guerra fueron retratadas como un enemigo monstruoso más, debido al pánico que suscitaban en la población civil por su gran alcance destructor; un terror producido por un «utensilio capaz de desplegar una vida propia y peligrosa. [...] portador de una pulsión aniquiladora»¹². El mejor ejemplo de ello es la equiparación de la Legión Cóndor de aviones alemanes con pájaros asesinos. Algunas de las personas que sufrieron sus ataques no llegaban siquiera a comprender que se trataba de aviones pilotados pues no habían visto jamás algo así, y los bautizaron como lo que más se asemejaba a ellos: los pájaros negros. Bajo este nombre hallamos numerosos títulos de obras artísticas creadas durante la guerra que narran el pánico

¹² KAYSER, W., *op. cit.*, p. 308.

producido por su vuelo. Vale la pena recuperar una estrofa de un poema anónimo de la guerra, titulado, cómo no, *Pájaros Negros*¹³:

¡Cuidado madre, cuidado,
Que graznan pájaros negros
Llevando latir de muerte
En el corazón de hierro!

Animales con un frío corazón de hierro. Como la *Paloma de la paz, modelo 1936*, que dibuja Yes en su álbum de dibujos *La guerra al desnudo, 25 grabados de la guerra, con sus horrores y desastres*¹⁴, que es en realidad un obús con patas, ojos y alas emplumadas, que lleva en la punta/pico una ramita de olivo.

Disparatadas, sarcásticas y grotescas son las diez litografías del sevillano Francisco Mateos que componen el álbum llamado *El sitio de Madrid*¹⁵. La mejor presentación de esas láminas son las palabras publicadas en el diario *Mundo Obrero*, del que Altavoz del Frente constituía su sección cultural y de agitación, y dicen así:

...el autor de estas estampas [...] 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 ese detritus social...¹⁶.

El trabajo de Mateos en la guerra tiene un propósito muy claro que él mismo resume así: «mi espíritu me exige que un cuadro mío se meta en profundo en los temas nuevos contra aquellos hombres y aquellas ideas que pensaron la guerra monstruosa que vivimos los españoles»¹⁷. Así, el artista lanzó sus ataques cargados de ácido sarcasmo y agresividad hacia los hombres e ideas que consideraba responsables de la guerra. El resultado son unas láminas en las

¹³ VICENTE HERNANDO, C. (ed.), *Poesía de la Guerra Civil 1936-1939*, Madrid, Akal, 1994, p. 252.

¹⁴ Editado en Madrid, 1936, por Editorial Roja, con prólogo de Rafael Alberti.

¹⁵ Editado en enero de 1937 por la Sección de Artes Plásticas del Altavoz del Frente.

¹⁶ «Notas de arte. Diez litografías por Francisco Mateos», en *Mundo Obrero*, Madrid, 11 de febrero de 1937, texto tomado de GAMONAL, M. A., «Agresión y sarcasmo en Francisco Mateos: "El sitio de Madrid", 1937», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 16, 1981-84, pp. 515-531.

¹⁷ Tomado de GAMONAL, M. A., *op. cit.*, p. 518.

que se combina el odio más profundo y el humor, exhibiendo sin tapujos su anticlericalismo en clave cómica, e incluso absurda. Sin duda lo es la estampa de *El Estado Mayor* [fig. 2], en donde un pequeño militar observa a través de sus prismáticos el caracol que está a unos centímetros de él, mientras su cráneo abierto deja ver, en lugar de materia gris, un nido de pájaros. Asimismo destacamos las máscaras anti-gas que cubren los rostros de los requetés, recuerdo de aquellas máscaras con las que James Ensor retrataba la sociedad de su tiempo evidenciando la ausencia de libre albedrío bajo el yugo que les alienaba. Mateos aprendió de Ensor, con quien mantuvo amistad, los valores y posibilidades hirientes del expresionismo, y los aplicó en estas láminas.

Nos ocupamos ahora de otro conjunto de diez litografías¹⁸ firmadas por Ramón Puyol, quien estuvo a cargo de la sección de artes plásticas del Altavoz del Frente. Sus estampas son un ataque burlón al enemigo interno: la quinta columna. Puyol recurre continuamente a la deformación y la desmesura de los rasgos de los personajes (*El espía*, por ejemplo, tiene enormes orejas y unos ojos muy saltones) hasta que llegan incluso a perder su aspecto humano; podemos decir que alcanza lo grotesco fantástico a partir de una sublimación de la sátira¹⁹. En sus dibujos caricaturescos Puyol ha conseguido estereotipar al enemigo para que resulte más fácil reconocer a este conjunto de «monstruos de la vieja España»²⁰. Como dice Bozal: «el tipo es una forma de universalizar y de deshumanizar, en especial cuando se alcanza a través de la deformación»²¹.

II. LO GROTESCO EN LA BARBARIE CAUSADA POR EL FRANQUISMO

Bajo este epígrafe haremos alusión a aquellas imágenes en las que se relatan «los desastres de la guerra», como ya hiciera Goya en su serie.

Retomamos la obra de Antonio Rodríguez Luna. Su álbum *Dieciséis dibujos de guerra*²² reúne quince dibujos realizados durante la guerra y tras el con-

¹⁸ Estas litografías sirvieron también como carteles cuando fueron editadas por el Socorro Rojo.

¹⁹ Así describe Kayser el trabajo de James Ensor y el joven Paul Klee, refiriéndose al empleo de deformaciones exacerbadas. *Cfr.* KAYSER, W., *op. cit.*, p. 291.

²⁰ Crítica del *ABC* sobre las litografías de Puyol reproducida en la primera página del álbum y recordada por Josefina Alix en un texto recuperado de Internet: «El álbum de Puyol» en <personales.ya.com> (24/04/2013).

²¹ BOZAL, V., *op. cit.*, p. 418.

²² Valencia, Ediciones Nueva Cultura, 1937.

flicto asturiano de octubre de 1934. La mayoría, excepto dos que retratan de nuevo al enemigo y otros dos que tienen una intención alentadora para con los combatientes republicanos, se centran en las barbaridades llevadas a cabo por los fascistas. El dibujo *Métodos fascistas* es especialmente destacado. Una serie de personas dispuestas en fila esperan su turno para ser fusiladas, mientras lo que parece un orco condecorado con una esvástica reparte latigazos. Sobre el pecho de cada uno de los condenados cuelgan letreros: «Por marxista», «Por atea», «Por comunista». Leyendas que se refieren a la causa de su condena y que, como en los pies de los dibujos del *Álbum C* de Goya donde leemos *Pr. mober la lengua de otro modo*, *Por casarse con quien quiso*, entre otras, destaca «la desmesura, la distancia absoluta entre las causas y los efectos»²³. Son títulos cargados de una amarga ironía, como el de *Ellos también dan tierra a los campesinos*, del álbum de Rodríguez Luna, donde un falangista esparce tierra sobre la carne fría y amontonada de los campesinos.

Otra vez es obligado mencionar a Miguel Prieto, esta vez por sus escenas de violencia y horror. *Composición alegórica de los desastres de la guerra*²⁴ [fig. 3] muestra a través de una perspectiva mágica y surreal la brutalidad explícita: un hombre se sienta a comer, pero en la mesa el pan ha sido invadido por serpientes, sus manos no podrían alcanzarlo porque tenedor y cuchillo las han atravesado clavándose en la madera, y su boca tampoco podría degustarlo porque le han cosido los labios. A los pies de la mesa hay un ser metamórfico tan recurrente en la obra de Prieto: un cuerpo de perro con dos horribles y sonrientes cabezas humanas. Fuera, cuerpos mutilados cuelgan de los árboles mientras son fusilados por guardias civiles, y al fondo, un extraño paisaje montañoso con reminiscencias telúricas deja ver en sus laderas rostros humanos. Igualmente surreal y grotesco, aunque sin esos tintes fantásticos, es otro de sus dibujos, *Mujeres huyendo por las calles de una ciudad bombardeada*, de 1937. La figura central es una mujer que corre espantada llevando las manos amputadas de alguna persona sobre las suyas, como si debiera conservarlas a toda costa sin saber por qué, mientras atraviesa las calles tomadas por la locura: otra mujer salta desde una ventana desesperada, otra huye encendida en llamas, otra se acurruca contra la esquina, la cabeza de una quinta ha quedado clavada en una verja...

Además de la representación de lo grotesco a través de elementos irreales, hallamos escenas donde la violencia es retratada de forma explícita sin

²³ BOZAL, V., *op. cit.*, p. 415.

²⁴ Dibujo a pluma y tinta china de 1937.

fantasías de ningún tipo. Son quizá esas imágenes las más terroríficas, aquellas en las que lo sobrenatural queda oculto por un entorno totalmente familiar y al mismo tiempo extraño por la desazón que provoca. El mejor ejemplo de este tipo de imágenes es el trabajo del gallego Alfonso Rodríguez Castelao, autor de tres álbumes durante la guerra. Nos interesan sobre todo *Galicia Mártir*²⁵ y *Atila en Galicia*²⁶. En los dibujos de Castelao no estamos ante una imagen pútrida de la violencia como la que retrata Rodríguez Luna, ni hay vislumbres surrealistas como en la de Prieto: aquí asistimos a la visión de lo grotesco por irracional y brutal, que no se apoya en elementos fantásticos ni en la sátira –si bien se atisba cierta ironía en algunos títulos–, sino que es una violencia representada sin adornos ni énfasis sentimental²⁷, vista con una mirada sobria. Y de nuevo debemos decir: una mirada como la de Goya²⁸.

Así aprenderán a non ter ideas [fig. 4], de *Galicia Mártir*, muestra una montaña de cadáveres observados por un cacique satisfecho que parece estar pensando las palabras del título. No hay nada más, tan solo la muerte, el asesino y una fina línea de horizonte que nos sitúa en un entorno rural. *O paraíso feixista*, la primera estampa de *Atila en Galicia*, tiene ese carácter inequívocamente irónico, pues encima del título que aparece rotulado directamente sobre la estampa, como hiciera Goya en tantas ocasiones, se muestra una pirámide formada por una madre con sus dos hijos que lloran la muerte del padre, cuya carne yace en el suelo cerrando la composición triangular. En perspectiva dos pirámides más: otras dos familias rotas en el paraíso fascista. Las tres características percibidas por Bozal con respecto a los dibujos violentos y grotescos de Goya (violencia sin adornos, carácter serial que da coherencia al conjunto de imágenes y leyenda al pie referida a la causa o a la reflexión del propio artista²⁹) se congregan aquí de forma ejemplar. Podemos afirmar entonces que estamos ante un grotesco trágico, como el que sugería este autor para los dibujos de Goya.

²⁵ Editado en Valencia por el Ministerio de Propaganda, en febrero de 1937. Ha sido reeditado en 1976 por Akal, Madrid.

²⁶ Editado en Valencia por el Comité Nacional de la C.N.T., Sección Información Prensa y Propaganda, en julio de 1937. También ha sido reeditado por Akal, Madrid, en 1978.

²⁷ *Vid.* nota n.º 23.

²⁸ La influencia de Goya en la obra de Castelao ha podido comprobarse gracias a la exposición *Goya y el Mundo Moderno*. Cfr. BOZAL, V. y LOMBA, C. (com.), *op. cit.*

²⁹ *Vid.* nota n.º 23.

III. A MODO DE BREVE CONCLUSIÓN

Kayser llega a tres conclusiones acerca del fenómeno de lo grotesco. Las recuperamos tras haber indagado en lo grotesco de los dibujos bélicos: «*lo grotesco es el mundo en estado de enajenación*», un mundo como el que conocieron los españoles durante la guerra civil, en el que el orden establecido se truncó dando paso a la más surreal de las vidas, como si hubiera sido imaginada por un demente; «*las creaciones grotescas son un juego con lo absurdo*», es decir, un juego con lo que no tiene sentido y sin embargo existe, no se sabe cómo, igual que la guerra, que es irracional, contradictoria y más absurda que ninguna otra cosa; y «*la realización de lo grotesco supone el intento de conjurar y exorcizar las fuerzas demoníacas de nuestro mundo*»³⁰, esto es, de exorcizar el fascismo y la guerra que él ha causado.

³⁰ KAYSER, W., *op. cit.*, pp. 309, 314 y 315. La cursiva es del autor.



Fig. 1. Antonio Rodríguez Luna, El requeté, de la serie Emisarios del pasado, 1936-37. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.



Fig. 2. Francisco Mateos, El Estado Mayor, del álbum El sitio de Madrid, 1937. MNAC - Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona).



Fig. 3. Miguel Prieto, Composición alegórica de los desastres de la guerra, 1937. MNAC - Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona).



Fig. 4. Alfonso Rodríguez Castelao, Así aprenderán a non ter ideas, del álbum Galicia mártir, 1937. Museo de Pontevedra, Colección Catálogo Castelao.