

#30

A MADRID: 682 DE JUAN IGNACIO LUCA DE TENA Y LA LITERATURA FASCISTA ESPAÑOLA: NARRACIÓN E ILUSTRACIÓN AL SERVICIO DE LA PROPAGANDA

Alain Íñiguez Egido

Universidad Complutense de Madrid

<https://orcid.org/0000-0003-1870-2070>

Artículo || Recibido: 31/07/2023 | Aceptado: 22/11/2023 | Publicado: 01/2024

DOI 10.1344/452f.2024.30.12

alainini@ucm.es

Ilustración || © Imagen incluida en el artículo por el autor.

Texto || ©Alain Íñiguez Egido – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons





Resumen || El guion de cine *A Madrid: 682* del escritor Juan Ignacio Luca de Tena reproduce algunos de los lugares comunes de la propaganda escrita por el bando sublevado durante la guerra civil española. No obstante, al margen de la tergiversación del relato histórico contrastado con respecto a algunos hechos —como ocurre con el asedio del Alcázar de Toledo—, llama la atención el medio por el cual Luca de Tena pergeña su texto. Así, la incorporación de ilustraciones del artista boliviano Arturo Reque Meruvia se estudia aquí como un medio adicional, muy significativo, de transmisión y consolidación de la propaganda franquista durante la guerra mediante el análisis de la función que desempeñan las ilustraciones en relación con el texto, intensificadoras de la estética grotesca presente en algunas escenas.

Palabras clave || Guerra Civil Española | Propaganda | Franquismo | Ilustraciones | Literatura Comparada | Grotresco

***A Madrid: 682* de Juan Ignacio Luca de Tena i la literatura feixista espanyola: narració i il·lustració al servici de la propaganda**

Resum || El guió de cine *A Madrid: 682* de l'escriptor Juan Ignacio Luca de Tena reproduceix alguns dels llocs comuns de la propaganda escrita pel bàndol rebel durant la guerra civil espanyola. No obstant això, al marge de la tergiversació del relat històric contrastat respecte a alguns fets —com ocorre amb el setge de l'Alcázar de Toledo— crida l'atenció el mitjà pel qual Luca de Tena engipona el seu text. Així, la incorporació d'il·lustracions de l'artista bolivià Arturo Reque Meruvia s'estudia aquí com un mitjà adicional, molt significatiu, de transmissió i consolidació de la propaganda franquista durant la guerra mitjançant l'anàlisi de la funció que exerceixen les il·lustracions en relació amb el text, intensificadoras de l'estètica grotesca present en algunes escenes.

Paraules clau || Guerra civil espanyola | Propaganda | Franquisme | Il·lustracions | Literatura comparada | Grotesc

***A Madrid: 682* by Juan Ignacio Luca de Tena and Spanish Fascist Literature: Narrative and Image Serving Propaganda**

Abstract || The film script *A Madrid: 682* by the writer Juan Ignacio Luca de Tena reproduces some of the commonplaces of the propaganda written by the rebel side during the Spanish Civil War. However, apart from the misrepresentation of the contrasted historical account regarding some events —such as the siege of the Alcázar of Toledo—, the way Luca de Tena creates his text is striking. The inclusion of illustrations by the Bolivian artist Arturo Reque Meruvia is discussed here as an additional, highly significant means of transmitting and consolidating Franco’s propaganda during the war, and the analysis of the role played by the illustrations in relation to the text shows that they serve to intensify the grotesque aesthetics present in some scenes.

Keywords || Spanish Civil War | Propaganda | Francoism | Illustrations | Comparative Literature | Grotesque

0. Introducción

La presencia de elementos propagandísticos en la literatura producida durante la guerra civil española es un rasgo consabido por la crítica y la historiografía literarias¹. En términos generales, es habitual encontrar referencias a hechos históricos que, de una forma o de otra, tergiversan o distorsionan algún aspecto de la realidad para acomodarlo a la defensa del relato propugnado por la ideología o el bando correspondiente. En el caso del fascismo, la concepción del ejercicio literario como dúctil propaganda al servicio del Estado ha sido ampliamente abordada. En palabras de Umberto Silva, bajo el fascismo y el nazismo «los artistas se tornan funcionarios del Estado, integrados en un aparato burocrático que resuelve en las oficinas propagandísticas el problema, tan avivado por Goebbels, de la popularidad del arte» (1975: 281). El carácter propagandístico del arte fascista se explica por su condición *masiva*, aparentemente destinado a unas élites minoritarias, pero, realmente, recibido por la masa²; y por su condición *monumental*, destinado a erigir grandes símbolos para el nuevo Estado mediante la adecuación de la realidad a los patrones del arte³.

A Madrid: 682 (1939) es un «guion de película» o «novela dialogada» que, en palabras de su autor, intenta ejemplificar su «adhesión inquebrantable» al bando sublevado durante la guerra civil. El autor, Juan Ignacio Luca de Tena y García de Torres, hijo del fundador de ABC Torcuato Luca de Tena y I marqués de Luca de Tena, monárquico —fundador, a tal efecto, del Círculo Monárquico Independiente en 1931— y próximo al bando sublevado durante la guerra, era conocido en el contexto literario en torno a 1936 por haber estrenado varias obras de teatro —*El dilema* (1923), *La condesa María* (1925), *¿Quién soy yo?* (1935)—, un libro de relatos —*Alboradas* (1915)—, y por haber sido el director de varios medios de comunicación de la época —*Blanco y Negro*, y, desde 1929, *ABC*, ocupando la dirección del *ABC* sevillano durante la guerra—. Además de incidir en su fidelidad a Franco, el autor del texto reconoce en la advertencia posterior al prólogo que, a pesar de su voluntad por trasladar al espectador el contenido real correspondiente a las escenas que lo vertebran, no es, con todo, un documental, puesto que no todas las escenas son históricas y «en alguna de ellas [ha] sido preciso alterar, en la forma, no en el fondo, la realidad de sucesos ocurridos, por exigencias de la técnica» (Luca de Tena, 1938: 11).

Como recuerda Román Gubern (2000: 131), Luca de Tena intentó que el filme lo produjera Benito Perojo, pero sin éxito. Sin embargo, llama la atención que sea definido como una «novela dialogada» o como un «guion de cine» puesto que, como se verá, constituyen estos dos géneros un espacio propicio para la consolidación del relato propagandístico de Falange en materia literaria. El texto fue publicado por la Imprenta Altus S. A. en 1939 e incluye una selección de láminas firmadas por el artista boliviano «Kemer», pseudónimo de Arturo Reque Meruvia. En tanto que guion de cine, el carácter *visual*

<1> Una versión previa de este trabajo se presentó al XXIV Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid los días 22, 23 y 24 de febrero de 2023. Agradezco a los organizadores del simposio y a los asistentes a mi comunicación las sugerencias ofrecidas.

<2> En palabras de Walter Benjamin, «El arte fascista es el de la propaganda. Sus consumidores no son los conocedores, sino por el contrario los engañados. Además de que ahora no son los pocos, sino los muchos o por lo menos muy numerosos. Según lo cual resulta evidente que las características de ese arte no coinciden ni mucho menos con las que presente un esteticismo decadente. La decadencia nunca ha dedicado su interés al arte monumental. El fascismo se ha reservado unir la teoría decadente del arte con su praxis monumental» (1998: 146).

<3> Esta idea se puede apreciar en el comentario de Susan Sontag a la obra de Leni Riefenstahl, *El triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens*) (1935). En ella, Riefenstahl recoge numerosas muestras del Congreso Nacional Socialista celebrado en Nürnberg en 1934. La disposición de los soldados y militantes, la ordenación del espacio y la estetización de todo el conjunto dan cuenta de la praxis fascista en materia artística —Albert Speer fue el encargado de la construcción del Zeppelinfeld aplicando su conocida «teoría del valor de las ruinas», consistente en la elección de materiales orgánicos sensibles al paso del tiempo para mostrar la fuerza del Tercer Reich incluso en su época de decadencia, al igual que ocurre con las ruinas del Imperio Romano (Speer, 2001: 104-5)—. Lejos de verlo como una muestra objetiva de un momento histórico, Sontag afirma: «En *El triunfo de la Voluntad*, el documento (la imagen) no solo es el registro de la realidad, sino que es una razón de que la realidad se haya construido, y debe, a la postre, reemplazarla» (Sontag, 2023: 92).

del texto aflora en la relación que entabla con las ilustraciones, que desempeñan diversas funciones y manifiestan una apuesta estética —lo grotesco— que tendremos ocasión de analizar más adelante.

El que un guion de un filme que nunca llegó a producirse despierte nuestro interés se debe, entre otras cosas, al valor que la Falange concedía a las artes y, en especial, al cine. El falangismo reconoció desde primera hora la importancia del cine para la eficaz difusión de su ideología. Tal es así que Ernesto Giménez Caballero, en su ensayo *Arte y Estado* (1935), contemplaba con preocupación el desarrollo del séptimo arte por cuanto suponía una amenaza para el libro, pero le reconocía ciertas virtudes. Como «trasunto del ágora», Giménez Caballero le concede al nuevo medio artístico el que «ahorra al español la molestia de una interpretación intelectual, íntima, a que le sometía el libro». No solo eso: el cine recupera, en cierto sentido, el teatro «de acción» lopesco, según Gecé, algo especialmente valioso para el irracionalismo fascista (Giménez Caballero, 1935: 151-160). Por este motivo, nuestro objetivo en este artículo es el análisis de la propaganda afín al bando sublevado en el guion de Luca de Tena mediante el estudio de la representación de hechos históricos de la guerra civil y de la función que las ilustraciones de Arturo Reque Meruvia desempeñan en su relación con el texto.

1. A Madrid: 682. Guion de cine, novela dialogada o libro ilustrado

1.1. Un ejemplo más de la propaganda literaria del bando sublevado

El título del guion alude a la distancia que separa Cádiz de Madrid, dado que uno de los pilares del relato es dar cuenta del paso de los regulares de Varela hacia la capital tomando por la fuerza diversos lugares leales a la República. En él, se nos muestra el devenir de tres jóvenes —Vicente, Luis y Carlos— durante la guerra. Es la suya una historia representativa de la evolución, a ojos del autor, de las tres principales fuerzas constitutivas del espectro ideológico correspondiente al bando sublevado —falangistas, carlistas y monárquicos, respectivamente—. Asimismo, la acción se articula paralelamente al desarrollo de una trama amorosa predecible y sin demasiada profundidad: Vicente se enamora a primera vista de una «Desconocida» a la que buscará en diversos escenarios de la geografía bélica española. Tras un breve encuentro en Madrid (Luca de Tena, 1938: 32), vuelven a separarse hasta el asedio del Alcázar de Toledo: una vez finalizado este último, y con la acción trasladada al frente de Madrid, la Desconocida es raptada por unos milicianos. Vicente consigue rescatarla, pero es herido de gravedad: en ese momento, la Desconocida, convertida ahora en enfermera —uno de los grandes clichés de la novela bélica de este signo ideológico— le

dispensa cuidados de urgencia hasta que, justo antes de morir, el joven falangista la observa como una «matrona alegórica» de España (Luca de Tena, 1938: 174).

Como hemos señalado, que se adopte una trama amorosa sin mayores complicaciones revela una clara sintonía con la práctica novelística de los autores fascistas españoles —como ocurre en las novelas *Madrid, de Corte a cheka* (1938), de Agustín de Foxá; o *Retaguardia. Imágenes de vivos y de muertos* (1937), de Concha Espina—. El filme nunca llegó a producirse por los motivos que recoge Gubern (2000: 139-141), a los que Sanz Ferreruela (2006: 458) añade las dificultades técnicas de filmar diversas geografías y combates aéreos, la falta de cohesión narrativa y los problemas ideológicos derivados del lugar predominante que concede Luca de Tena a la Falange, problemático para el Franquismo a partir de la guerra. Todo ello se suma al hecho de que el largometraje *Sin novedad en el Alcázar* (1940) se hizo con un hueco importante entre el público de la época, por lo que hubiese sido difícil acomodar el presente filme. Pese a todo, en cierto sentido anticipa la tónica general del cine sobre la «Cruzada» a partir de los años cuarenta. Así, para Sanz Ferreruela,

[e]stas coincidencias delatan, no tanto que los diversos autores de aquellas películas políticas de los primeros años cuarenta, conocieran la existencia de este proyecto [...], sino más bien que las constantes ideológicas y la mitología en forma de relato o anécdota construida en torno al ideario rebelde, estaban ya perfectamente consolidados a la altura de 1937, cuando Luca de Tena redactó su proyecto (2006: 458).

Esto puede comprenderse mejor si se tiene en cuenta que el guion de Luca de Tena reproduce buena parte de los lugares comunes de la propaganda literaria inserta en novelas bélicas del bando sublevado. Así, destaca la presencia de una conversión ideológica —la del catedrático don Romualdo, que pasa de presentarse como un firme republicano a negar cualquier identificación semejante al final del relato— que confiere cierto cariz de novela de aprendizaje al texto y sirve para facilitar la transmisión del mensaje ideológico —de esta forma se explican los diversos diálogos en los que se confrontan cuestiones relacionadas con las ideologías que conformaron el partido único resultante del Decreto de Unificación de 1937; o las discusiones entre los jóvenes protagonistas y el catedrático don Romualdo, que darán paso a las discusiones entre este, ya escéptico de su republicanismo, y un miliciano en un signo ideológico completamente opuesto—. Luca de Tena reserva un lugar privilegiado para hitos recogidos por la propaganda franquista, como es el caso del asesinato de José Calvo Sotelo, presentado como represalia tras el asesinato del teniente Castillo —que Luca de Tena atribuye a los fascistas por boca de un pequeño «rufián», restándole entidad a la acusación— y acompañado de otros hechos recurrentes como las palabras de la Pasionaria —según el autor excluidas del Diario de sesiones—.

Los tres jóvenes protagonistas son destinados a diversos puntos de la geografía española, algo que brinda la posibilidad de tratar los episodios más relevantes del conflicto. Vicente participa en la defensa del Alcázar de Toledo, con diferencia el hito más señalado de cuantos se observan en el guion, y en él pueden encontrarse referencias al asedio de la fortificación toledana presentes en buena parte de las novelas fascistas españolas escritas durante la guerra. Así, Luca de Tena comienza ofreciendo una relación de los actantes durante el asedio:

De un lado, milicianos y guardias de Asalto. Del otro, Guardias civiles, falangistas, voluntarios de Renovación, Oficiales del Ejército y cadetes de Infantería. Los Guardias civiles no llegan a quinientos; los falangistas son ochenta y cinco. El resto de las tropas nacionales, hasta doscientos hombres más, está constituido por voluntarios de Renovación, los Oficiales y los cadetes. Estos últimos son, aproximadamente, veinte (1938: 48)⁴.

Más adelante, describe otra escena de la siguiente forma: «En otro lugar, varios muchachos jóvenes —cadetes y falangistas en su mayoría—, pegados a tierra con el oído muy cerca del suelo, escuchan la siniestra carcoma de las perforadoras de los rojos preparando una mina para volar la posición» (Luca de Tena, 1938: 127). A este respecto, los análisis más recientes confirman que la presencia de cadetes en el Alcázar era mínima —no más de nueve, puesto que se encontraban de vacaciones (Herreros, 1995: 25)—. Luca de Tena intensifica estos hechos para reforzar su adhesión ideológica a Falange —y disipar, asimismo, posibles dudas al respecto, sobre todo si tenemos en cuenta las polémicas entabladas con el líder de Falange, José Antonio Primo de Rivera, sobre de la posibilidad de un fascismo en España (Thomàs, 2019: 79)—. Del mismo modo, podemos comprender el énfasis conferido a la presencia de cadetes como un intento melodramático por apelar al sensacionalismo y generar un sentimiento de repulsa en el lector si traemos a colación el que fue el ejemplo más relevante de la época: el largometraje *Les cadets de l'Alcazar* (1936), de Henri Massis y Robert Brasillach⁵.

En otros casos, Luca de Tena lleva a cabo un ejercicio de contra-propaganda cuando refleja el funcionamiento de la prensa republicana desde la perspectiva de los soldados rebeldes. Así, cuando los regulares de Varela toman Talavera de la Reina, tiene lugar la siguiente escena:

<4> En otro lugar he tenido ocasión de analizar la conformación del relato propagandístico en una obra literaria escrita por un autor afín al bando sublevado durante la guerra civil: *Madrid, de Corte a cheka* (1938) del escritor Agustín de Foxá (Íñiguez, 2021). Algunas de las consideraciones que aduzco aquí coinciden con lo que, en su momento, subrayé con respecto a la novela del conde de Foxá y Marqués de Armendáriz, lo que no hace sino enfatizar la relación que se establece entre el guion de Luca de Tena y otras producciones narrativas de la época.

<5> La apelación al número de cadetes presentes en la fortaleza es una decisión que Luca de Tena comparte con otros autores del bando sublevado, como Agustín de Foxá, con idéntico significado, tal y como hemos sugerido en otro lugar (Íñiguez, 2021: 30).

Capitán Pomares.—Mi Teniente Coronel, a sus órdenes. (Riendo.)
¡Algo formidable!

Teniente Coronel.—¿Qué pasa?

Capitán Pomares.—La aviación enemiga acaba de tirar sobre Talavera unos paquetes de *El Liberal*. Mire usted lo que dice.

Le da un ejemplar del periódico.

Teniente Coronel. —A ver. ¡Ja, ja, ja!

Primer plano de la cabecera de “*El Liberal*”. Debajo del título y en grandes titulares pone:

EL LIBERAL

Gran derrota de los facciosos

LAS TROPAS REPUBLICANAS EN VICTORIOSO COMBATE
RECONQUISTAN TALAVERA DE LA EX REINA

El despacho del Teniente Coronel.

Teniente Coronel.—¡Ja, ja, ja! Hombre, qué cosa más graciosa. Que repartan los periódicos entre la tropa, para que vean cómo mienten estos bellacos.

En las calles de Talavera, los moros, que están sentados en el suelo descansando, leen “*El Liberal*” muertos de risa. Algún primer plano de un soldado moro leyendo el periódico.

El Soldado moro (A otro).—¡Mira, mira: los rojos haber tomado Talavera!
¡Ja, ja, ja!

En otro lugar, un grupo de Legionarios, también leyendo el periódico entre grandes carcajadas.

Un legionario (Llegando al grupo con un periódico en la mano).—
¡Legionarios, corred, que los rojos han vuelto a Talavera!

Todos.— ¡Ja, ja, ja! (Luca de Tena, 1938: 116-117).

Los titulares de *El Liberal* de los días 6 y 10 de septiembre de 1936 recogen victorias de las fuerzas republicanas contra las tropas fascistas, pero lo cierto es que, si acudimos a las fuentes historiográficas aportadas por autores como Hugh Thomas, vemos que la ciudad cayó en manos de las tropas africanas entre el 2 y el 3 de septiembre de ese año. En esta escena, Luca de Tena intensifica la crítica a la propaganda republicana mediante las risas de los moros y los legionarios.

Todo ello es censurado bruscamente por uno de los cabos de la legión, que recuerda lo que sufren todos los que están en Madrid,

sin más medios de información que los que les cuentan estos papeles. Ellos creen a pies juntillas que a estas horas nos han echado de Talavera, como creen que en cuanto entremos en Madrid los legionarios les vamos a sacar los ojos y cortar las orejas. Estas mentiras que les cuentan son la causa que prolonga la guerra. Si supieran la verdad de todo, ya hace tiempo que estaríamos en Madrid. Los verdaderos

culpables, los criminales, los que no tienen perdón, son los que les engañan, no los engañados” (Luca de Tena, 1938: 118).

Al igual que en otras producciones literarias durante la contienda, Luca de Tena se muestra insistente en el papel que los medios de comunicación republicanos desempeñaron en el retraso de la ofensiva sobre Madrid. No en vano, desde el plano literario era necesario justificar la derrota sufrida en la capital por las fuerzas leales al gobierno republicano al comienzo de la guerra y ofrecer motivos alternativos para demorar el avance sobre la ciudad, llegando incluso, en algunos casos, a negar la existencia de un asedio de Madrid (Castillo, 2016: 134-135).

Insiste asimismo Luca de Tena en *limpiar* la imagen difundida por los medios de comunicación oficiales del gobierno republicano. Ocurre algo similar en una de las últimas escenas del guion: un miliciano herido es apresado por los sublevados y cuando el «General» —tra-sunto de Francisco Franco, sobre todo si atendemos a la ilustración de Kemer incluida en la página 165— le interroga sobre su ideología, responde que era prisionero de los rojos y que se vio obligado a combatir por miedo a los nacionales. Dice el miliciano: «En Madrid dicen que los militares asesinan a los prisioneros, que les cortan las orejas y les sacan los ojos» (Luca de Tena, 1938: 165), ante lo que el General, con un gesto benévolo, lo despide deseándole una pronta recuperación.

Todo ello responde a un intento por mostrar la cara más amable del soldado rebelde. Lo mismo ocurre cuando los regulares llegan a Talavera:

A los balcones empieza a asomarse la población civil, con júbilo reflejado en los rostros. Las calles son un hervidero humano, especialmente la plaza principal, atestada de camiones y de tanques. Moros y soldados del Tercio van y vienen, cruzándose con los jefes y oficiales, a quienes saludan al paso. Sentados en las aceras, con las espaldas apoyadas en las fachadas de las casas, los moros descansan de la batalla (Luca de Tena, 1938: 112).

Las ilustraciones de Kemer de los soldados africanos buscan precisamente aportar información adicional sobre sus costumbres, bebiendo té y ataviados con las chilabas y uniformes tradicionales. Sin embargo, es precisamente este otro punto en común que estrecha la distancia entre el guion de Luca de Tena y el resto de las obras narrativas del bando sublevado. Si bien hay un intento por blanquear la imagen de estos soldados, Luca de Tena omite deliberadamente gran parte de la violencia ejercida por los soldados de Franco durante la guerra. En Toledo, una vez recuperada la fortaleza, los regulares de Varela masacraron a la población civil desde el 27 de septiembre —recuérdense los fusilamientos de las «preñadas rojas» en el Hospital de la Maternidad o el incendio del seminario conciliar (Herrerros, 1995: 75). En Talavera de la Reina, a pesar de que lograron entrar en la ciudad sin demasiada resistencia debido a la falta de adiestramiento de los diez mil milicianos aproximadamente que se encontraban en

la ciudad, las tropas franquistas masacraron a la población durante varios días. Paul Preston recoge el testimonio de John Whitaker, que afirma a este respecto:

No pasé ninguna noche en Talavera sin ser despertado al alba por los estampidos de los pelotones de fusilamiento. Parecía que nunca iba a terminar la matanza. Mataban a tanta gente cuando llevaba dos meses en Talavera como en los primeros días de mi estancia allí. El promedio era tal vez de treinta al día. Eran simples campesinos y trabajadores. Bastaba haber tenido el carnet de un sindicato, haber sido masón, haber votado por la República (Preston, 2018: 137).

1.2. El uso de lo grotesco en el guion: las ilustraciones de Arturo Reque Meruvia, «Kemer»

Uno de los aspectos más llamativos del guion de Luca de Tena lo constituye la inclusión de dieciocho ilustraciones del artista boliviano Arturo Reque Meruvia, firmadas con su pseudónimo «Kemer». El artista llegó a Madrid por primera vez en 1929 a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y, tras participar en diversas exposiciones en París y Buenos Aires, luchó en la Guerra del Chaco y compuso varios grabados sobre su experiencia expuestos en diversas ciudades europeas, como Londres o París. Durante la guerra civil toma partido por los sublevados, publicando ilustraciones en diarios como *ABC*, hasta conformar un conjunto de ciento ochenta y cuatro ilustraciones —entre grabados, acuarelas y dibujos a carboncillo o plumilla— que conocemos como las «Láminas Kemer», conservadas en el Archivo Militar de Ávila.

Esto último nos lleva a tratar el libro precisamente como un ejemplo de «libro ilustrado», algo que modifica significativamente la forma de acercarnos al escrito. No es este el único caso de obra narrativa escrita durante la contienda en la que se incorporan ilustraciones: a este respecto cabe traer a colación una de las obras que más éxito cosechó entre los lectores de la zona nacional, como es *Una isla en el Mar Rojo* (1939), de Wenceslao Fernández Flórez, con dibujos de Carlos Sáenz de Tejada; o *La ciudad de los siete puñales* (1938), con ilustraciones de «Kin». El arte franquista encontró en la ilustración un soporte adecuado para su consolidación, tanto en una vertiente puramente realista como en un expresionismo capaz de distorsionar la imagen del enemigo y la realidad de la guerra y facilitar el acomodo del relato oficial del régimen, sobre todo en aquellas obras destinadas a formar parte de publicaciones literarias o libros (Llorente, 1995: 196 y 201).

El libro ilustrado ha sido interpretado en el marco de la «obra total» romántica (Martínez Moro, 2004: 95-102). Dejando a un lado la relación paradójica que el falangismo mostró con el Romanticismo —irracional y clasicista a un tiempo (Pérez Bowie, 1991)—, lo cierto es que constituye un soporte propicio para la transmisión del mensaje falangista si tenemos en cuenta el carácter irracional propio del fascismo: así, superando la barrera técnica que la lengua

podiera comportar —más, si cabe, en novelas o creaciones de largo aliento—, las imágenes sintetizan, en un golpe de vista, los aspectos más importantes de las escenas narradas. Ahora bien, como apunta Martínez Moro, rescatando la controversia resultante del motivo *ut pictura poiesis*, la relación entre las distintas artes —literaria y pictórica, en este caso— debe darse en un sentido bidireccional, ya que el texto enriquece la interpretación de las ilustraciones y estas hacen lo propio con aquel, y nunca bajo una relación de identidad: frente a lo que cabría esperar, las ilustraciones no reflejan literal y exactamente aquello que encontramos en la narración, y esta no se centra exclusivamente en el contenido de las imágenes incrustadas. La razón de esto la cifra Martínez Moro en lo siguiente: en el libro ilustrado

participan dos canales de comunicación y una única experiencia, sea esta de tipo informativo, epistemológico o estético. Unido a ello, el sujeto receptor queda asimismo singularizado en la duplicidad que representa la figura más rica y compleja del lector-espectador. Lejos de considerar las ilustraciones como meros objetos decorativos o enriquecedores del producto editorial, una aproximación positiva al fenómeno del libro ilustrado debe enfocarse desde un criterio de optimización de los recursos expresivos y comunicativos (Martínez Moro, 2004: 95).

Analizar una obra como esta, en la que texto e imagen confluyen en una voluntad artística común, nos lleva a valorar ambos elementos desde un mismo grado de relevancia, ya que «el fenómeno del libro ilustrado como el de una obra total y genuina, derivada de una auténtica necesidad por expresar con mayor intensidad un motivo estético o una idea del conocimiento, y no como una mera suma o enlace ortopédico entre las artes y los medios» (Martínez Moro, 2004: 98).

Las ilustraciones de «Kemer» incluidas en el guion de Luca de Tena coadyuvan en la consolidación de una estética grotesca, haciendo de esta un elemento esencial del texto. Entendemos lo grotesco como una categoría estética marcada por la mostración conjunta del horror y de la risa. Las aproximaciones teóricas más eclécticas — Philip Thomson (1972)— y las más recientes —David Roas (2011; 2014), Frances S. Conelly (2015) o Carlos Ginés Orta (2020)— tienden a sintetizar lo grotesco en dos grandes líneas, representadas por sendos teóricos, en función del mayor énfasis en uno de sus dos elementos constitutivos principales: una línea, asociada con el teórico alemán Wolfgang Kayser, que entiende lo grotesco como un extrañamiento de la realidad al mostrar el mundo en estado de enajenación, posicionando la risa en un segundo término (Kayser, 2010: 309-310); y otra, más festiva y carnalesca, encarnada por Mijaíl Bajtín, según la cual lo grotesco representaría la subversión de valores propia del carnaval, en la que la risa constituye un procedimiento de destronamiento de lo establecido pero también la creación de un nuevo orden (Bajtín, 2003). En el caso que nos ocupa, lo grotesco adquiere en la obra de Luca de Tena una significación próxima a la teoría *kayseriana*, puesto que los elementos que podemos asociar con la estética grotesca, como el carnaval, desempeñan la función de deshumanizar

al enemigo republicano y mostrar su verdadera identidad a través de cuadros en apariencia humorísticos, bufonescos, protagonizados por seres que sonríen mientras ejercen actos violentos o que ofrecen un contrapunto chabacano de una realidad conocida para el espectador.

A lo largo del guion, los milicianos son generalmente presentados bajo el signo de lo grotesco: en unos casos muestran una marcada ignorancia con respecto a hechos relacionados con la cultura —el caso de que dos milicianos no sepan quién era Poncio Pilatos, por ejemplo—. Al igual que en otras narraciones del bando sublevado, se recogen las distintas interlocuciones de los milicianos reproduciendo signos fonéticos del habla popular, en un intento por ridiculizar al enemigo; o, directamente, se nos muestra a los soldados republicanos como individuos rendidos a las más bajas pasiones, sedientos de sangre o borrachos. Además, los milicianos no tienen nombre propio, muestran un marcado anticlericalismo y no respetan su propia ideología. Uno de ellos intentará delatar como falangista a don Romualdo preguntándole quién es el autor de *Nuestra Natacha*, pero el catedrático da una respuesta errónea y el miliciano, al corregirlo, se delata, ante lo que responde: «resabios antiguos» (Luca de Tena, 1938: 101). El anticlericalismo republicano será lo que mueva a don Romualdo a las filas franquistas, y el soldado herido al final del relato reconocerá que luchó con los milicianos republicanos por temor a los relatos difundidos por la propaganda antifascista.

En este intento por denigrar al *otro* republicano, las ilustraciones de Reque Meruvia refuerzan el contenido propagandístico al intensificar el cariz grotesco de las descripciones desde el plano puramente visual. Las ilustraciones son, en la mayoría de los casos, trabajos previos que Luca de Tena incorpora al libro. Aunque esto pueda parecer algo evidente, es necesario subrayarlo, sobre todo si tenemos en cuenta la función que desempeñan en relación con el texto. La mayoría de las ilustraciones incorporan un breve epígrafe con el que el propio Kemer identificó sus trabajos: en algunos casos describe la acción —como ocurre con la ilustración «El cañoncito disparando» o «El patio del Alcázar en ruinas»—. Sin embargo, encontramos otras ilustraciones —dos, fundamentalmente— que aparecen introducidas mediante fragmentos de las descripciones de escena o acotaciones del texto de Luca de Tena.

El primer caso lo representa la siguiente ilustración (Imagen 1, «Se forma un corro de hombres y mujerzuelas que bailan alrededor de la hoguera»). En ella, puede observarse cómo varios hombres y mujeres queman diversos objetos religiosos en una hoguera. La imagen corresponde, en el texto, a la descripción del contexto sociopolítico inmediatamente precedente a la guerra, que Luca de Tena representa de esta guisa:

Al llegar a una plaza, se encuentran metidos en un tumulto imponente. Carreras, gritos. Está ardiendo una iglesia. Algunos transportan imágenes, y otros, objetos y los tiran en montón. Luego, hacen con ellos una hoguera. Se forma un corro de mujerzuelas y hombres

descamisados que bailan alrededor de la hoguera, cantando la “Internacional”.

En una esquina, dos guardias de seguridad, a caballo, contemplan impávidos el espectáculo. En otra hay un carro de guardias de Asalto. Unos charlan sentados en el carro. Otro lee un periódico. Tres están de pie cerca del coche (Luca de Tena, 1938: 18).

Así, el período correspondiente a la Segunda República en el texto se resume por un clima caótico en el que varios individuos destruyen ídolos religiosos y ejercen la violencia sobre miembros del clero —como puede observarse en la zona inferior de la imagen, donde un hombre descamisado arrastra por el pelo a otro que se encuentra rezando—, todo ello con la presencia de borrachos que incitan a la violencia. La escena muestra una evidente factura goyesca visible en los rostros de los hombres y mujeres, reforzada, a su vez, por el uso expresionista del blanco y negro, sobre todo en la representación del humo y el fuego que ocupa la zona superior de la ilustración. El hieratismo de los miembros de las fuerzas de seguridad —a la derecha— brinda un contraste grotesco con el sufrimiento del hombre violentado —cuyo rostro se ofrece desfigurado, fruto de la violencia ejercida sobre él— y con la sonrisa diabólica del descamisado, situado, además, en el centro de la composición. La mostración conjunta de la mueca de este último en un contexto de violencia y festejos —el narrador subraya que los personajes están bailando—, unido a la destrucción de ídolos religiosos, confiere al ambiente un aire de transgresión y caos convencionalmente asociados a la estética grotesca.



Imagen 1. «Se forma un corro de hombres y mujerzuelas que bailan alrededor de una hoguera» (Luca de Tena, 1938: 16).

Sin embargo, el caso más significativo en relación con estas consideraciones lo encontramos en la siguiente ilustración (Imagen 2, «Han disfrazado a uno de los dirigentes comunistas con los ornamentos del Cardenal Primado»). La acción se sitúa en el episodio del asedio del Alcázar de Toledo. El 12 de agosto de 1936, el «Coronel» —sin

nombre, aunque representa al Coronel Moscardó— conoce, a través de un miliciano desertor que se ha incorporado a las filas de los sublevados, que un miliciano borracho se ha «disfrazado» con los hábitos del Cardenal Primado —por estas fechas, el cardenal Isidro Gomá—. La escena, «episodio esperpéntico» según Gubern (2000: 134), es quizá la más representativa de la estética grotesca que hemos señalado. En ella podemos observar a un miliciano ataviado con el báculo cardenalicio, la cruz pectoral y la mitra. El miliciano levanta el puño con gesto retador mientras fuma un puro y las masas asisten sorprendidas y expectantes. Así lo describe Luca de Tena:

En la plaza de Zocodover, las turbas saquean los comercios y se entregan a todo género de desmanes. De la calle Platerías desemboca una manifestación que viene cantando la “Internacional”, a cuyo frente figura un miliciano borracho, de tipo innoble, disfrazado con las vestiguras litúrgicas del Cardenal Primado —capa pluvial, báculo y mitra—, que es acogido con grandes carcajadas, gritos y aplausos (Luca de Tena, 1938: 56).



Imagen 2, «Han disfrazado a uno de los dirigentes comunistas con los ornamentos del Cardenal Primado» (Luca de Tena, 1938: 56).

El diálogo que sigue a la descripción resulta significativo porque el falso Cardenal repite la consigna archiconocida de Karl Marx mientras conmina a los feligreses, el pueblo, a que asista al asalto al Alcázar:

¡Ja, ja, ja...! El Cardenal... Paso al Cardenal.

¡El Cardenal!... ¡El Cardenal!

El falso Cardenal (*En la boca la colilla de un puro, saluda con el báculo*).

—¡Gracias..., gracias, amado pueblo!

¡Ja, ja ja...!

Falso Cardenal.—La religión... es el opio del pueblo..., el pueblo es el

único Dios. ¡Bravo... bravo!...

Falso Cardenal.—Dentro de unas horas las gloriosas milicias republicanas van a asaltar el Alcázar. Pueblo toledano, pueblo consciente: hay que ir a ver eso (Luca de Tena, 1938: 57).

El sentido puramente grotesco surge de las risas del cardenal, que, regodeándose en su crueldad, pergeña la estampa mediante atributos que apuntan a la denigración del personaje —el puro, la ebriedad, etc.—. No obstante, si algo confiere a esta imagen los atributos propios de lo grotesco es el Carnaval que representa: la inversión de jerarquías y valores se manifiesta en el hecho de que un miliciano se disfrace e interprete roles que no le son propios, todo con un sentido festivo, lúdico y burlesco. El uso del carnaval con un sentido propagandístico es una práctica habitual en la narrativa fascista española durante la guerra civil: el sentido antidemocrático de la Falange y de las distintas ideologías que se integraron entre los sublevados se destila de la representación de las fuerzas del orden y de los distintos miembros del gobierno como integrantes de una inmensa farsa, una mascarada sin sentido, todo ello incluido en un acto con tintes de ritual⁶.

Ahora bien, ¿qué función desempeñan las ilustraciones en relación con el texto? Román Gubern afirma que la concepción logocéntrica nos mueve a considerar las imágenes como meros añadidos del discurso, simples decorados que amplían o intensifican la escena en cuestión (*apud* Martínez Moro, 2004: 95). Sin embargo, esto conviene matizarlo. Roland Barthes, en «Retórica de la imagen», propone varias funciones que puede desempeñar la imagen: de anclaje, según la cual el texto restringe las interpretaciones posibles de la imagen —producto polisémico por naturaleza—; y la de *relais* o relevo, menos frecuente, y que apunta a la relación que se establece entre el dibujo y la palabra cuando esta, normalmente un fragmento de diálogo, se complementa con la imagen apuntando a un nivel superior, que sería el de la diégesis o la historia. En otras palabras, la imagen condiciona el desarrollo mismo de la acción, puesto que *sustituye* o *relevo* a la palabra de su lugar en la descripción de las escenas⁷.

<6> «Chico, Pedro, esto es una carnavalada», en *Madrid, de Corte a cheka*, de Agustín de Foxá (1938: 91); «La revolución había parido sus monstruos, seres sin cara y sin nombre. Borrachera de sangre y francachela de vino y de gasolina. Carnaval lúgubre con carrozas para el concurso del Martes del Espanto...» en *La ciudad de los siete puñales*, de Emilio Carrere (1939: 27), por citar algunos ejemplos.

<7> En el caso de las dos ilustraciones comentadas, estas llevan como título un fragmento del texto de Luca de Tena, lo que nos mueve a extraer dos conclusiones: primera, que representan un fragmento concreto del guion, sirviendo de ampliación de las correspondientes escenas; segunda, que fueron compuestas ad hoc para el guion, dado que no están presentes en el Archivo Militar de Ávila —donde se encuentran 184 láminas compuestas por Arturo Reque Meruvia durante la guerra civil— ni en otra publicación del autor que hayamos podido comprobar. La importancia de esto radica en que nos llevaría a interpretar, si fuera cierto, que estas ilustraciones son el resultado de la voluntad de Luca de Tena por enfatizar el cariz grotesco de las escenas, y no una adaptación del guion a un material preexistente, como puede ser el caso del resto de ilustraciones, compuestas con anterioridad a la publicación del guion y conservadas en el Archivo Militar de Ávila —uno de cuyos ejemplos lo constituye la tercera ilustración comentada y el resto de ilustraciones del guion sobre el asedio del Alcázar de Toledo—.



Imagen 3. «En las calles de Talavera los moros descansan de la batalla» (Luca de Tena, 1938: 112).

La mayoría de las ilustraciones incluidas en el libro cumplen la función de añadir información sobre el contexto de guerra. Generalmente, nos muestran estampas de la contienda, como las condiciones de vida en el Alcázar de Toledo —que el artista no conoció directamente, sirviéndose de testimonios y de la reconstrucción de los hechos tras el asedio, en los que ofrece una imagen del asedio marcada por la desesperación y las condiciones extremas (Mendoza Yusta, 2012: 162)— o las maniobras defensivas de los resistentes en la fortificación, escenas de combate aéreo o del frente de Madrid. Destaca en este aspecto el conjunto de ilustraciones que muestran a los soldados rebeldes, incidiendo en elementos de la vestimenta como la gorra roja de los requetés, la camisa azul o la indumentaria de los soldados africanos (Imagen 3), que son «retratados con su peculiar fez cuando descansan o comen, pero también aparecen junto a ellos moros mercenarios incluidos en esta unidad o en la Mehala Jalifiana que portan la exótica indumentaria que traen desde sus regiones de origen, con coloristas chilabas y turbantes o gorros de lana» (Mendoza Yusta, 2012: 162). La función en estos casos es puramente ilustrativa, mostrando con mayor facilidad al lector las características estéticas y simbólicas del *nosotros* rebelde y atenuando las atrocidades atribuidas a las tropas franquistas mediante su representación idealizada.

Las dos ilustraciones reproducidas y comentadas más arriba cumplen una función diferente, puesto que no solo ilustran un pasaje del relato, sino que en cierto sentido *relevan* parcialmente al texto de su función descriptiva para ofrecer una imagen grotesca que potencie el efecto denigrador del relato. Barthes afirma:

En algunas historietas, destinadas a una lectura “apresurada”, la diégesis está confiada principalmente a la palabra ya que la imagen recoge las informaciones atributivas, de orden paradigmático (el

carácter estereotipado de los personajes). Se hacen coincidir entonces el mensaje costoso y el mensaje discursivo, de modo de evitar al lector impaciente el aburrimiento de las “descripciones” verbales, confiadas en este caso a la imagen, es decir a un sistema menos “laborioso” (Barthes, 1974: 133).

Las imágenes ofrecen de esta forma al lector —no olvidemos que se trata de un guion de cine correspondiente a un filme que no pudo producirse— una vía más directa para la correcta aprehensión del mensaje estético que encierra el texto al distorsionar, por medio de una estética grotesca, la representación del *otro* republicano.

2. Conclusiones

El filme de Luca de Tena reproduce algunos lugares comunes de la propaganda fascista española presente en la novela escrita durante la guerra civil. Así, determinados momentos clave de la contienda —como el asesinato de José Calvo Sotelo o el asedio del Alcázar de Toledo— se muestran en el guion tras una serie de datos tergiversados o exagerados que responden a una práctica literaria común. No obstante, el guion de Luca de Tena ofrece espacio para algunas consideraciones relevantes al respecto de esta literatura, como es el caso del valor que adquieren las ilustraciones incluidas en algunas publicaciones durante la contienda. En este caso, los grabados y acuarelas de Arturo Reque Meruvia cohonestan con la estética grotesca que se muestra en algunos momentos del relato y que hermana esta obra con otras contemporáneas. Las ilustraciones de Kemer desempeñan diversas funciones identificables con las que Roland Barthes determinó como de *relé* y *anclaje*. Esto nos lleva a revalorizar hechos que pueden pasar desapercibidos para la crítica, como el lugar que ocupa un elemento propio de la literatura «popular», como son las ilustraciones, en los estudios sobre propaganda literaria durante la guerra civil. El estudio de estas manifestaciones nos permite aproximarnos a obras menos atendidas por la crítica como ejemplos de «arte total» fascista, representativas de una práctica artística que busca transmitir una consigna ideológica concreta a través de múltiples cauces. Las ilustraciones presentes en *A Madrid: 682* nos permiten acercarnos al texto teniendo presente la apelación a lo irracional que se manifiesta, reiteradamente, en la literatura fascista en general y en la literatura falangista, en particular.

Bibliografía citada

- BAJTÍN, M. (2003): La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais, Madrid: Alianza.
- BARTHES, R. (1974): «Retórica de la imagen» en VV.AA., La semiología, Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 127-140.
- BENJAMIN, W. (1998): Imaginación y sociedad. Iluminaciones I, Madrid: Taurus.

- CASTILLO, F. (2016): Los años de Madridgrado, Madrid: Fórcola Ediciones.
- CARRERE, E. (1939): La ciudad de los siete puñales, Madrid: Ediciones Españolas.
- CONNELLY, F. S. (2015): Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales. La imagen en juego, Madrid: Antonio Machado Libros.
- GIMÉNEZ CABALLERO, E. (1935): Arte y Estado, Madrid: Gráfica Universal.
- ESPINA, C. (1937): Retaguardia. Imágenes de vivos y de muertos, Librería Internacional.
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, W. (1939): Una isla en el mar rojo, Madrid: Ediciones Españolas.
- FOXÁ, A. d. (1938): Madrid, de Corte a cheka, Salamanca: Ediciones Jerarquía.
- GINÉS ORTA, C. (2020): La Literatura grotesca en Europa (siglos XVI-XX), Boletín de Literatura Oral, 3 (Anejo 3 (2020)), 1-238.
- GUBERN, R. (2000): «A Madrid: 682, un proyecto de 1938», Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen, 35, 131-141.
- HERREROS, I. (1995): Mitología de la cruzada de Franco. El Alcázar de Toledo, Madrid: VOSA.
- ÍÑIGUEZ EGIDO, A. (2021): «Perspectivas históricas en la novela triunfalista: la toma del Cuartel de la Montaña y el asedio del Alcázar de Toledo en Madrid, de Corte a cheka, de Agustín de Foxá» en Santos Sánchez, D. y Larraz, F. (eds.), Discursos de la victoria. Modelos de legitimación literaria y cultural del franquismo, Berlín: Peter Lang, 21-39.
- KAYSER, W. (2010), Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura, Madrid: Antonio Machado Libros.
- LLORENTE, A. (1995): Arte e ideología en el franquismo (1936-1951), Madrid: Visor.
- LUCA DE TENA, J. I. (1938): A Madrid: 682, Santander: Aldus.
- MARTÍNEZ MORO, J. (2004): La ilustración como categoría. Una teoría unificada sobre arte y conocimiento, Gijón: Ediciones Trea.
- MENDOZA YUSTA, R. (2012): «Arte y propaganda en la Guerra Civil: las láminas de Kemer», Arte, arqueología e historia, 19, 161-170.
- PÉREZ BOWIE, J. A. (1991): «Falange y Romanticismo» en Dengler Gassin, R. (coord.), Estudios humanísticos en homenaje a Luis Cortés Vázquez, Salamanca: Universidad de Salamanca, 627-641.
- PRESTON, P. (2018): La guerra civil española, Barcelona: Debate.

ROAS, D. (2009): «Poe y lo grotesco moderno», 452°F. Revista de Teoría de la literatura y Literatura Comparada, 1, 13-27, <<https://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/10732/31740>>.

ROAS, D. (2011): Tras los límites de lo real, Madrid: Páginas de Espuma.

SANZ FERRERUELA, F. (2006): «A Madrid: 682 de Juan Ignacio Luca de Tena (1938) y los orígenes del cine franquista de Cruzada», VI Encuentro de investigadores sobre el franquismo: Zaragoza, 15, 16 y 17 de noviembre de 2006, 446-460.

SILVA, Umberto (1975): Arte e ideología del fascismo, Valencia: Fernando Torres Editor.

SONTAG, Susan (2023): Bajo el signo de Saturno, Barcelona: Debolsillo.

SPEER, Albert (2001): Memorias, Barcelona: Acantilado.

THOMÀS, J. M. (2019): Los fascismos españoles, Barcelona: Ariel.

THOMSON, P. (1972): The Grotesque, London: Methuen & Co Ltd.