

MONOGRAFIES I RECERQUES

La imagen de España en la prensa obrera durante el primer tercio del siglo XX*

María Antonia Fernández

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

El nacimiento de la iconografía obrera

En el proceso de construcción de la identidad nacional española, muy débil hasta la Guerra de la Independencia y el Trienio Liberal, las imágenes alegóricas de la nación actuaron a modo de escaparate privilegiado del pensamiento liberal dominante. En la segunda mitad del siglo XIX, los elementos emblemáticos de la emergente iconografía nacionalista serían la matrona y el león, convertidos en los iconos de mayor implantación en España.¹ Durante décadas, mientras liberales y republicanos recurrían con profusión a estas encarnaciones de nación y pueblo, el discurso del movimiento obrero se iba articulando en torno a unos ejes ideológicos poco sensibles con la idea de España y, por consiguiente, con sus representaciones. Álvarez Junco observa que el anarquismo “*en su fobia*

* Este artículo forma parte del proyecto de investigación Complutense titulado *Iconografía de la idea de España en la época contemporánea (1808-1898)*, dirigido por el profesor Juan Francisco Fuentes.

¹ Véase FUENTES, J. F., «Iconografía de la idea de España en la segunda mitad del siglo XIX», en *Cercles d’Història Cultural*, 5, 2002.

contra todas las patrias —coherente con sus presupuestos ideológicos abstractos—, no supo comprender el hondo arraigo y las hondas repercusiones políticas que los sentimientos nacionalistas poseen”.² Los publicistas del obrerismo tuvieron, no obstante, consciencia de la fuerza propagandística de las imágenes, de ahí que paulatinamente las fuesen incorporando a su estrategia revolucionaria. Cuando los medios técnicos lo permitieron, anarquistas y socialistas empezaron a plantear los temas de una manera visual, configurando así un imaginario singular en el que las nuevas ideas adoptaban formas propias, aunque en muchos casos eran préstamos de la simbología tradicional y de la simbología republicana francesa, tan influyente en toda la iconografía obrera europea, especialmente en la socialista. La fuerte carga utópica de ambas tendencias quedaba en evidencia en las alegorías que su prensa publicaba, inspiradas en la mayoría de los casos en conmemoraciones clave como la fiesta obrera del 1º de Mayo, la Comuna de París, o los mártires de Chicago de 1887.

El nombre con el que se dio a conocer la primera gran organización supranacional que los trabajadores europeos lograron poner en marcha en la segunda mitad del siglo XIX da la pauta de los parámetros en los que se iba a basar el imaginario colectivo del movimiento obrero. La dirección en la que empujaba el nacionalismo no provocaba interés alguno en bakuninistas y marxistas, que, congruentes con la doctrina derivada de La Internacional, rechazaron todo tipo de patriotismo. A lo largo de la historia, el internacionalismo sería el máximo referente de la clase obrera militante, receptiva desde sus orígenes a la solidaridad obrera que Marx había consignado en su celeberrimo manifiesto “*Proletarios de todos los países, uníos*”. Estas palabras fijaron en el proletariado universal una percepción del problema social en clave fraternal, a la vez que se convertían en un lema refractario a la idea de patria del liberalismo.

La imagen de España en la prensa socialista

La sintonía que durante un cierto tiempo existió en el mundo obrero empezó a remitir cuando el pragmatismo revolucionario socialista hizo

² ÁLVAREZ JUNCO, J., *La ideología política del anarquismo español. 1868-1910*, Madrid, Siglo XXI, 1991, pág. 335.

patente las profundas discrepancias ideológicas que le separaban del anarquismo. En la primera década del siglo XX, mientras éste seguía elaborando su singular utopía social, el socialismo fue cambiando de estrategia hasta llegar, después de los acontecimientos de la Semana Trágica, al cambio que supuso la conjunción republicano-socialista. Esta nueva concepción de la lucha acarrearía transformaciones semánticas notables, entre las cuales la más significativa será, según Antonio Elorza, “*la sustitución de los anteriores intereses de clase*” por un novedoso “*interés nacional*”, que permite evidenciar “*a un tiempo el carácter global de la contraposición España-régimen monárquico y el fin de la consideración negativa que antes recayera sobre el conjunto de la burguesía*”.³ De ahí que la iconografía socialista empezara a acomodarse a la nueva táctica a través de imágenes alusivas a la idea de España. Las publicaciones socialistas, hasta entonces carentes de conciencia nacional, ponen en marcha el proceso de una forma en principio tibia, pero claramente constatable. Hasta entonces, la representación de España, siempre muy débil, era un elemento más del concierto de naciones al que pertenecía según la singular visión socialista del mundo. Existen dos buenos ejemplos de ello en *La Ilustración Obrera* y *La Aurora Social* de 1907 y 1908, respectivamente. En el dibujo de la primera publicación, un obrero, que un cartel identifica como “Inglaterra”, sostiene una pancarta en la que se lee “Unión Internacional de Trabajadores”. Frente a él, varios hombres caminan extendiendo los brazos, vestidos con el tradicional blusón de los trabajadores y tocados con gorros específicos de su país. Cada uno de ellos lleva una inscripción con su nombre: “Francia, Hungría, España, Holanda, Italia...”.⁴ *La Ilustración Obrera* tomó este dibujo de uno realizado en Gran Bretaña con motivo de la celebración del Congreso de las *trade unions* de 1896, tan sólo sustituyendo los letreros, que en algún caso, tal vez por descuido, aún mantenían la ortografía inglesa; por ejemplo, *Germany* en lugar de *Alemania*. Como es sabido, esta práctica distaba mucho de ser un plagio, ya que la costumbre de copiar dibujos difundidos en publicaciones europeas afines estaba sumamente extendida en esa época y, lejos de ser censurable, formaba parte de la propaganda del movimiento obrero internacional. El

³ ELORZA, A. y RALLE, M., *La formación del PSOE*, Barcelona, Crítica, 1989, pág. 334.

⁴ *La Ilustración Obrera*, 27.IV.1907.

segundo grabado, que *La Aurora Social* dedica el 1º de mayo de 1908 “a los obreros del mundo entero”, se puede analizar dentro de unas coordenadas ideológicas y formales muy similares. La escena está compuesta por un gran globo terráqueo con la leyenda “*Solidaridad y Trabajo*” y por cinco figuras masculinas que lo rodean uniendo sus manos. Los característicos rasgos físicos, indumentaria y tocados indican que se trata de Europa, América, Asia, África y Australia. La representación del continente europeo es idéntica a la que un año antes *La Ilustración Obrera* hiciera de Inglaterra; de hecho, *La Aurora Social* aclara que el dibujo lo había realizado en Londres Walter Crane,⁵ el mismo autor de aquel grabado.

Ambas publicaciones recurren a figuras masculinas para dar forma a diversas naciones del mundo, rompiendo así con la tradición decimonónica basada en la clásica matrona. El hecho de que en las dos alegorías citadas los sujetos revolucionarios sean hombres parece indicar la masculinización de las imágenes de lucha obrera, compatible con inercias del pasado apreciables, por ejemplo, en la libertad que protege a todos con sus brazos extendidos. Para Hobsbawm, el retroceso experimentado por la figura femenina en la iconografía del movimiento obrero en el siglo XX era explicable, en cierto modo, por el agotamiento de los “*movimientos plebeyos y democráticos*” y el posterior fortalecimiento de los “*proletario-socialistas*”; sin embargo, las mujeres representarán en el universo socialista de estos años el papel de inspiradoras.⁶ En todo caso, la masculinización de las figuras es apreciable esencialmente en las alegorías de lucha, en las que la fuerza tiene mayor trascendencia, porque las encarnaciones de España, cuando aparezcan, serán femeninas. Aunque ésta fue la tónica general durante décadas, también por esas fechas irrumpe tímidamente la referencia cartográfica como una forma mucho más sobria e inexpresiva de puesta en escena. El 15 de mayo de 1910 *Vida Socialista* publica un grabado que viene a ser una suerte de paso intermedio entre la antigua matrona liberal y el mapa de los años treinta, ya que España se representa a través de un conjunto integrado por una guerrera, tocada con gorro frigio y pecho desnudo, y el territorio que está a sus pies.

⁵ Walter Crane y William Morris fueron los dos principales representantes del movimiento *arts and crafts* inglés.

⁶ HOBSBAWM, E., *Gente poco corriente. Resistencia, rebelión y jazz*, Crítica, Barcelona, 1999.

Para que no quede duda de la identidad del suelo que pisa la mujer, del que expulsa a sus enemigos, el artista coloca una inscripción que lo identifica como “*España*”. *Vida Socialista* tan sólo lo utilizará en esa ocasión y, como hemos dicho, formando un dúo con la matrona, que es la alegoría nacional más frecuente en esta publicación socialista. En el grabado que ilustra la portada del número del día 1 de enero de 1911 dos trabajadores acceden a la cabeza de una monumental estatua, en la que se lee “*ESPAÑA*”, con la intención de cambiarle la corona real por el gorro frigio. Su gesto expresa, por tanto, el agotamiento del régimen monárquico y el deseo de cambio con que se presenta el nuevo año. En ningún caso esta figura es la encarnación de la *mater dolorosa*, en acertada expresión de Álvarez Junco, sino la de una mujer vigorosa, de formas rotundas, dotada de los atributos propios de la simbología republicana francesa, dispuesta a ser entronizada como dueña y señora de la situación.

La nueva sensibilidad nacional a la que nos estamos refiriendo la experimentó el socialismo español en las primeras décadas del siglo XX gracias a la presencia de España en Marruecos y a los prolegómenos de la Primera Guerra Mundial. Estos dos grandes temas de actualidad, convertidos en secciones fijas diarias, llevaron a los dibujantes de la prensa socialista a incorporar elementos específicos a la hora de valorar las consecuencias del protectorado hispano-francés en el norte de África y el debate abierto en el país sobre la neutralidad española en el conflicto mundial. En este contexto, la representación gráfica de España hizo su aparición cuando la prensa socialista abordó estos asuntos. El 2 de enero de 1910 un dibujo de *Vida Socialista*, titulado *En el Rif*, utiliza la bandera española como símbolo de oprobio nacional: “*Gracias a nuestros valerosos hijos, ha quedado en salvo el honor de la patria. Y también las minas, mi querido amigo*”, dicen dos burgueses que contemplan un campo sembrado de cadáveres, próximo al monte Gurugú, en el que ondea la enseña nacional.

Hasta 1913, el principal órgano de expresión del partido obrero español no materializó gráficamente la idea de España.⁷ La primera vez que lo hizo fue el 11 de mayo en los momentos de tensión previos al estallido de la Gran Guerra. A partir de ese día, varias mujeres de diversas edades e

⁷ ARIAS GONZÁLEZ, L., «Iconografía obrera: imágenes y símbolos visuales del Primero de Mayo en *El Socialista* (1898-1936)», en F. DE LUIS MARTÍN, *Cincuenta años de cultura obrera en España, 1890-1940*, Madrid, FPI, 1994.

indumentaria propia de la época, siempre convenientemente identificadas con inscripciones, serán las protagonistas de los grabados de *El Socialista*. En el del día 15 de mayo, una de ellas aparece acompañada de una joven Francia, de la que, según el texto, no se sabe si es una amiga, aliada o señora de compañía. Aunque la matrona predomina en estos dibujos, en el análisis del tema de Marruecos también figuran otras imágenes de España. Así, el 3 julio Alemania y Francia, encarnadas en dos viajantes con sus maletas, se dirigen a España, representada por un soldado, advirtiéndole que su misión se reduce a limpiar de moros y chumberas el territorio para facilitar sus negocios. De ahí en adelante, la cuestión colonial prácticamente monopoliza todas las referencias nacionales. El autor del grabado del día 18 de julio elabora una escena circense protagonizada por una matrona almenada, que, descalza, recorre el filo de una espada, y por un payaso que contempla su desgarrador avance. El público grita “¡basta, basta, que se desangra!”, porque el payaso es el imperialismo y Marruecos, la espada que causa tanto dolor a España. Aunque en menor medida, el tradicional león se emplea igualmente en los dibujos del periódico socialista, pero en solitario, sin la matrona, asumiendo él solo el papel de una España famélica, encadenada a un orondo francés al que sirve como perro en su “caza de moros”.⁸ Esta composición se intercala con otras en las que una España muy joven, a veces llamada *nena España*, se ve forzada a decidir sobre distintos sombreros en forma de buques de guerra, cuyo peso excesivo no puede soportar.

El 22 de marzo de 1914, *El Socialista* publica un grabado de gran trascendencia, porque por primera vez emplea el nombre de *Carmen* como sinónimo de España. La escena que produce este insólito uso está formada por una vieja ciega y un diminuto león, que también en esta ocasión hace las veces de perro. La música procedente de la guitarra de la mujer llama la atención de un francés y de su bella acompañante. El título es sumamente revelador: *El porvenir de Carmen en Marruecos*. Como es sabido, este nombre femenino, que con el tiempo llegará a ser el máximo exponente de la españolidad, había empezado a cobrar fuerza en el siglo XIX impulsado,

⁸ *El Socialista*, 17.VIII.1913.

según Carlos Serrano,⁹ por el auge de la devoción mariana en España. Desde que en 1667 se le impusiera a una niña bautizada en la iglesia de la Almudena de Madrid, el número de mujeres llamadas Carmen fue creciendo constantemente, de tal manera que cuando en 1845 Prosper Mérimée lo eligió para su famosa novela su uso ya era frecuente “*tanto en medios acomodados como en medios proletarios*”.¹⁰ De todas formas, todavía en esas fechas no había alcanzado la implantación necesaria para transmutarse en quintaesencia de la nación española. Su plasmación gráfica llegaría a comienzos del siglo XX mediante varias obras que certificarán su triunfo como símbolo de españolidad. Carlos Serrano apunta la idea de que el retrato de una *Carmen* realizado por Julio Romero de Torres en 1906 “*podría ser la primera consagración plástica de ese nombre en España, en su uso profano*”.¹¹ No obstante, en su opinión, la muchacha de la citada pintura “*difícilmente puede verse como una representación ya fijada del estereotipo*”, es decir, de españolismo. En todo caso, parece evidente el inicio del proceso de laicización al que fue sometida esta simple advocación religiosa. La conocida canción de la batalla del Ebro demuestra, en cierto modo, que en la etapa de la Guerra Civil ya había triunfado su secularización, recordada en nuestros días a través de la película *¡Ay, Carmela!*, dirigida en 1990 por Carlos Saura, o, aunque con una intencionalidad distinta, mediante la versión que el realizador Vicente Aranda acaba de hacer del mito de Carmen.¹² No cabe duda, por tanto, de la importancia que las citadas imágenes de *El Socialista* tuvieron en la conversión de este nombre en sinónimo de España. El hecho de que, en las tres ocasiones en que el periódico socialista lo emplea, dos sean para referirse a una mujer vestida de folclórica puede tener que ver con la circunstancia de que la Carmen de Mérimée fuese una gitana andaluza. Por consiguiente, se podría desprender la conclusión de que este personaje había calado con fuerza en la conciencia colectiva del pueblo español,

⁹ SERRANO, C., *El nacimiento de Carmen. Símbolos, mitos y nación*, Madrid, Taurus, 1999.

¹⁰ SERRANO, C., *El nacimiento de Carmen...*, pág. 45.

¹¹ SERRANO, C., *El nacimiento de Carmen...*, pág. 51.

¹² La más reciente versión cinematográfica del mito de Carmen se estrenó en las carteleras españolas en octubre de 2003.

procedente, sobre todo, de la visión que del tema se tenía en el extranjero. Asimismo, el protagonismo de Carmen/España en los grabados de *El Socialista* está compartido con Francia; en un caso, realizando un papel subalterno en Marruecos¹³ y, en otro, interesándose por los beneficios que le reportará su participación en la Primera Guerra Mundial.

Los problemas derivados del estallido de la guerra y de la crisis abierta en el socialismo tras el triunfo de la revolución bolchevique provocaron la práctica desaparición del periódico, que quedó reducido a una sola página. Las imágenes, que tanta presencia habían tenido en los años anteriores, dejaron de realizarse, a excepción de las dedicadas a la conmemoración de la fiesta del trabajo. Ciertamente, la crisis no impidió que, contra viento y marea, se siguiese manteniendo la tradición de publicar en la primera página del número del 1º de mayo una alegoría de la lucha obrera. Aun cuando *El Socialista* inicia una relativa recuperación en los años veinte, ésta sólo se asentará en la década siguiente, gracias al considerable aumento del número de lectores y a la consiguiente superación del déficit económico en una circunstancia política mucho más favorable. En principio, las fotografías y los grabados se publican de forma esporádica, hasta que finalmente consiguen recuperar el terreno perdido en los últimos años. De momento, dado que la preocupación esencial del periódico era la escisión sufrida por el partido en 1920, dominan las imágenes consustanciales con la doctrina socialista, es decir, retratos de próceres del socialismo, alguna alegoría del trabajo, del socialismo, del proletariado o del pueblo. Así se explica que el 21 de diciembre de 1930 comenzase una sección titulada «Iconografía social» en la que tuvieron cabida oficios tan representativos de la clase obrera como el minero o el forjador.

La agitada coyuntura política española inaugurada con la jornada electoral del 12 de abril significó para la iconografía socialista un recuperado interés por la cuestión nacional, prácticamente inexistente en el período anterior. El primer grabado de la nueva etapa de *El Socialista* dedicado a la idea de España data del 10 de abril de 1931. Se trataba de un cartel electoral elaborado por Bagaría protagonizado por el clásico león

¹³ *El Socialista*, 5.IV.1914. En este dibujo, una obesa Francia conduce el automóvil del protectorado, mientras que Carmen viaja encogida en la parte trasera, quejándose de la forma que tiene su amiga de tratarla.

español, que animaba a votar a la candidatura republicano-socialista. En adelante, la figura de la República, siempre identificada con el omnipresente gorro frigio, será la más repetida en los dibujos del periódico. El porte escultórico inherente a todo tipo de matronas, que en alguna ocasión todavía aparece, será sustituido por una forma de representar más ligera, muy característica de la época. En los primeros meses del nuevo tiempo histórico, su figura está indisolublemente unida al socialismo, con lo que quedará constituido el tándem alegórico más frecuente en este periódico. En el grabado del emblemático 12 de abril, una matrona tradicional, enarbolando la bandera de la república socialista, se une a un joven obrero situado detrás de un yunque y de unas cadenas rotas. El texto que acompaña a este dibujo de Agustín Muñiz explica la escena: “*La República y El Socialismo fervorosamente unidos para dar la batalla a la reacción absolutista van a restablecer con su triunfo, que será la victoria gloriosa del pueblo, la única soberanía legítima [...]*”. La mayor parte de los dibujos son obra de un ilustrador llamado Arribas, cuyo estilo es tan similar al de Bagaría¹⁴ que podría ser considerado imitador del célebre artista catalán. Entre todos sus personajes apenas se encuentra España, pero sí una joven República tocada con el gorro frigio, que muchas veces figura delante de una pizarra resolviendo problemas. Así, el 28 de septiembre de 1932 la niña escribe en el encerado la solución a una de las cuestiones más polémicas del momento: “*catalanes + castellanos + Azaña + socialistas = ¡solución!*”. De gran valor simbólico es el paralelismo que este dibujante establece explícitamente entre España y la república, hasta el punto de usar los atributos y los nombres propios de cada una de las figuras de manera indistinta. Esto es lo que ocurre en el dibujo del día 22 de abril de 1934, titulado *El dolor de España*, en el que una matrona con túnica y corona almenada lleva la inscripción de “*república española*”. Parece que la defensa que el socialismo hizo de las esencias de la república social eclipsó en gran medida la preocupación por España, de la que, sin embargo, no llegará a desentenderse totalmente. Lo que ocurre es que fue incapaz de disociar una de otra hasta el punto de mezclar ambas representaciones

¹⁴ En el grabado de Arribas publicado el 2 de marzo de 1934 “el viejo león español y su cachorro” parecen una copia casi exacta de los leones característicos de Bagaría.

simbólicas con el fin de crear una única idea. Esto es lo que hace Robledano¹⁵ en la tira cómica correspondiente al 30 de mayo de 1931, en la que, al especular con los grandes cambios que se iban a producir en España tras el triunfo de la república, ésta toma la forma de una cabeza femenina con gorro frigio, esto es, la principal encarnación de la república, pero en la que ahora se podía leer “España”. En sus historietas semanales nos encontramos con cierta frecuencia la representación de España a través de un mapa. Generalmente, suele utilizarlo como escenario de los cambios que se van produciendo en el país, por ejemplo, para comparar las pocas escuelas que había en la Península durante la monarquía y todas las que creó la República. También recurre a él con la intención de plasmar gráficamente los inmensos peligros que se avecinaban; así, el 6 de enero de 1934, una gran araña, caracterizada con la esvástica, la cruz y la corona, se apodera del territorio nacional. Unos días más tarde, éste se convierte en un inmenso cementerio: “*Pronto así España será todo paz, ya se verá*”.¹⁶ Aunque menos abundantes, igualmente tienen cabida en las viñetas de Robledano riesgos de otro tipo, como los derivados de los célebres escándalos económicos del Bienio Negro. Con este fin, transforma el mapa nacional en una inmensa ruleta: “*España, puedes crearlo, será toda un ‘straperlo’*”.¹⁷

El anarquismo y la imagen de España

Si en la prensa socialista la representación gráfica de España no es relevante hasta la segunda década del siglo XX, en la anarquista tan sólo lo será a partir de los años treinta impulsada por la excepcionalidad de la Guerra Civil. Ahora bien, la situación no es idéntica en todas las regiones de España. En Cataluña, esta regla general la rompe a finales del siglo XIX *La Tramontana* de Barcelona al apartarse del antinacionalismo inherente al anarquismo. Lo que en cierta medida pudiéramos llamar transgresión de la doctrina se materializó a través de imágenes en las que hay una clara

¹⁵ Robledano es el otro gran dibujante de *El Socialista* durante los años de la Segunda República. Fue el autor de una tira cómica en la que repasaba la situación política nacional. Véase ELORZA, A., «*En la muerte de Robledano. El humor y la política*», en *Triunfo*, 598, 1974, pág. 42-45.

¹⁶ *El Socialista*, 22.IV.1934.

¹⁷ *El Socialista*, 2.II.1936.

preocupación por la cuestión nacional, así como un innegable sentimiento patriótico, tan denostado por la clase obrera internacional desde sus orígenes. En principio, resulta paradójico que fuese Cataluña la que alterase esta tradición cultural del anarquismo español, puesto que se trataba de uno de los lugares emblemáticos del movimiento. Sin embargo, el director de la citada publicación ácrata, Josep Lluas, argumentaba que tal actitud no suponía, en ningún caso, la negación de los presupuestos ideológicos anarquistas, sino más bien el intento de conciliar la realidad catalanista con las esencias fundacionales. *La Tramontana*, desde su nacimiento el 16 de febrero de 1881, defendió un internacionalismo compatible con cierto tipo de nacionalismo. Según Lluas, no era difícil establecer puntos de encuentro entre ambos: “*L’amor patri tindria de ser: Amor a nostra patria, per ser la nostra; amor a cada una de las demás patrias, y per tant digne de carinyo y respecte; de lo qual se’n deduhiria: amor a la patria universal, lo mon; amor a tots los patriotas, la humanitat*”.¹⁸ Semejante deseo de armonía ayuda a entender el carácter dual de sus ilustraciones, pues, mientras unas estaban en consonancia con el popular dibujo de actualidad, tan cultivado por la prensa satírica española decimonónica, otras conectaban con la temática social, característica de la prensa obrera. Los artistas de *La Tramontana* recurrieron a la deformación caricaturesca y al disfraz con el fin de analizar la realidad política de Cataluña y España, sirviéndose para ello de personajes tan representativos como Sagasta, Cánovas y Castelar, vestidos con la tradicional indumentaria bufa. Esta particularidad del periódico catalán explica que sus páginas muestren representaciones alegóricas de España, como vimos, totalmente ausentes del resto de la prensa anarquista. La matrona, con corona almenada o sin ella, unas veces en actitud doliente, incapaz de resolver los problemas que le aquejaban, y otras luchadora, expulsando a patadas a los políticos corruptos, será el elemento central de muchas de estas imágenes. También en ellas Cataluña adoptará la forma femenina clásica singularizada por algún complemento alegórico, generalmente el escudo de barras verticales o un simple rótulo. Lo más habitual solía ser que presentase su lado más

¹⁸ *La Tramontana*, «Nostre patriotisme», 18.IX.1885. Citado por OLIVÉ SERRET, E., «*La Tramontana*, periòdic vermell (1881-1893) i el naturalisme de Josep Lluas y Pujals», en *Estudios de Historia Social*, Madrid, 1984, 28-29, pág. 324.

reivindicativo y luchador ante los políticos de Madrid, que eran quienes más la atacaban y empobrecían.

Ya hemos dicho que, salvo el caso excepcional de *La Tramontana*, el anarquismo no siente la necesidad de incluir la imagen de España en su discurso visual hasta los años de la Segunda República. A lo largo de las tres primeras décadas del siglo XX, las publicaciones anarquistas estuvieron al margen del debate nacionalista, embelesadas con los axiomas de su doctrina social. La fuerte carga utópica del anarquismo desde su nacimiento, inalterable a pesar del paso del tiempo, es una de las explicaciones de la gran presencia de alegorías femeninas en su peculiar imaginario. Mujeres ataviadas con túnicas, pertrechadas con antorchas y espadas, que generalmente eran la encarnación de la Revolución, la Anarquía o la Humanidad, se repiten una y otra vez en las principales cabeceras anarquistas: “*Airada como la justicia, dejando atrás como triste recuerdo las moradas de la superstición y de la tiranía con la representación de sus víctimas, llevando en la mente la idea que salva y en las manos la espada que castiga y la tea que destruye, así es la Revolución*”.¹⁹ La esencia de la matrona que *La Huelga General* de Barcelona describe, aunque trasformada según la época y la visión del artista, se mantendrá mucho tiempo en la iconografía anarquista porque es intemporal. Los grabados de las emblemáticas *Tierra y Libertad* y *La Revista Blanca*, tanto en la etapa madrileña como en la barcelonesa, adaptarán estos cánones estéticos a los nuevos tiempos, pero siendo fieles a los principios que los animaban.

La ausencia de imágenes de España en la prensa anarquista es congruente con el hecho de que durante años la única referencia espacial fuese el globo terráqueo, compendio del universalismo original del movimiento obrero y escenario habitual de la lucha librada a lo largo de los siglos entre el progreso y la oscuridad.²⁰ La agitación social y la gran politización que vive España a partir de 1931 quiebran esta tendencia y llenan las páginas de las publicaciones anarquistas de imágenes de la nueva situación del país. Inicialmente, a las alegorías femeninas específicas del

¹⁹ *La Huelga General*, 25.I.1903.

²⁰ *La Revista Blanca*, 1927.

anarquismo se sumaron las de la república triunfante al lado de la derrotada monarquía. En el primer grabado que *Solidaridad Obrera* dedica al tema figuran dos mujeres caminando en dirección opuesta: la que se va lo hace vestida de luto, encorvada y tocada con una especie de corona, mientras que la que llega, con el gorro frigio como distintivo, muestra una gran resolución en su camino.²¹ En los meses siguientes, el autor de la escena, que firma con el seudónimo “Shum”,²² será uno de los más brillantes dibujantes de esta cabecera ácrata. Realizará sus figuras con un estilo esquemático, muy similar al de Bagaría, alejadas formalmente, por tanto, de las matronas propias de la prensa anarquista de otras épocas. Sin lugar a dudas, los dúos que la república constituye con el socialismo o con el pueblo serán una pieza clave del análisis anarquista de los años treinta. Del primero de ellos existen muestras en *El Libertario*, que presenta una mujer con gorro frigio y vestida a la moda, *la niña*, acompañada de un hombre identificado como *PSO*.²³ Otro periódico afín, *El Luchador*, les une en un dibujo titulado *Boda política*. El socialismo, representado por un hombre con el torso desnudo, y la república, por una mujer con túnica y gorro frigio, intentan pescar libertades públicas con la caña de las elecciones, aunque son conscientes de que es muy difícil que piquen porque ya están muy escamadas.²⁴ Puesto que en el imaginario anarquista la unión de la república con el socialismo es perjudicial para el pueblo, no es de extrañar que éste figure junto a aquélla en numerosas ocasiones, desengañado ante la manera de proceder de un régimen que habla en su nombre. En un grabado de Shum sobre tan frustrante relación, publicado el 2 de agosto de 1931 con el título *Miss Maura*, una mujer de gran tamaño afirma: “*dicen de mí que vine sin sangre, pero ahora estoy aquí... dispuesta a rectificar*”.²⁵ El pueblo

²¹ *Solidaridad Obrera*, 26.IV.1931.

²² Es uno de los pseudónimos del anarquista catalán Alfonso Vila Franquesa. Sus otros sobrenombres fueron “El poeta”, “El artista de las manos rotas” y “Juan Bautista Acher”.

²³ *El Libertario*, 28.V.1932.

²⁴ *El Luchador*, 28.X.1932.

²⁵ La similitud del estilo de Shum con el de Bagaría es tal que dibujos como éste se le podrían atribuir perfectamente, especialmente la figura del empedregado león realizado con la característica cabellera que él popularizó. Como vimos, también ocurría así en el caso de Arribas, dibujante de *El Socialista*, por lo que está claro el

adopta la forma tradicional de león sensiblemente empujado ante una República gigante vestida con peineta y mantilla. La encarnación del pueblo en un individuo ataviado con la indumentaria tradicional es muy frecuente también entre los artistas de *Solidaridad Obrera*. A veces, una gran figura masculina recrimina a una pequeña República su inoperancia: “*el cura me prometió el cielo, tú la tierra; pero nadie me da nada*”.²⁶ Agrandado o disminuido, lo cierto es que a lo largo de los años de vida de la Segunda República, la prensa anarquista siguió considerando al pueblo el auténtico sujeto revolucionario de su lucha, de ahí el protagonismo adquirido en su iconografía bajo múltiples formas. Ya hemos dicho que puede aparecer como león, solo o junto a la república; como *Juan español*, en alguna rara ocasión feminizado en *Juanita española*; asimismo, en la versión de Cristo proletario, muy popular en el siglo XIX; como bestia cargada de problemas y, más tardíamente, convertido en una poderosa figura masculina exhibiendo su potente torso desnudo.²⁷ Esta representación no es nueva. La prensa satírica decimonónica se sirvió de ella con el fin de poner en evidencia los sufrimientos de un pueblo atacado por muchos frentes: ejército, iglesia y política.²⁸

Las alusiones a España, sin ser abundantes, tienen un sitio en las publicaciones anarquistas de los años treinta. Sin embargo, las representaciones gráficas de ese concepto fueron mucho más esporádicas. El artículo primero de la Constitución, “*España es una República democrática de trabajadores de toda clase [...]*”, solía ser parafraseado con el objetivo de denunciar la situación de grupos familiares empobrecidos o la de los trabajadores explotados; por ejemplo: “*España es una República de hambrientos y apaleados*”.²⁹ El periódico anarquista madrileño *El Libertario* ironiza sobre el citado artículo titulado uno de sus dibujos *Los redentores. Reunión de “trabajadores de todas clases” laborando una*

gran número de imitadores que llegó a tener el célebre artista.

²⁶ *Solidaridad Obrera*, 12.VI.1933.

²⁷ *Solidaridad Obrera*, 8.VIII.1936.

²⁸ *El Motín* había publicado dos litografías en las que una figura de talla gigantesca sufría los abusos de todos sus enemigos. Véase BOZAL, V., *La ilustración gráfica del siglo XIX en España*, Madrid, Alberto Corazón, editor, Comunicación, 1979, pág. 163.

²⁹ *Solidaridad Obrera*, 23.II.1933.

futura España.³⁰ El conjunto lo integraban una folclórica, un cura, un capitalista, un político y un guardia civil. Para los anarquistas, ésta era la mejor síntesis posible de las auténticas esencias de la España conservadora. Como vemos, los dibujantes anarquistas no recurren a las formas habituales de representación nacional, ni siquiera elaboran una nueva, sino que en su crítica social brota espontáneamente el término asociado a elementos negativos. Así se entiende que sea la figura del guardia civil la más repetida en este tipo de grabados, unas veces montado en un caballo con corona, *San Guardia Civil*,³¹ otras como “*guardián de la justicia burguesa*”³², o como “*símbolo de la política agraria de la república*”.³³ En todo caso, generalmente muestra el lado más trágico, de ahí que su rostro sea cadavérico y sus atributos, la espada por ejemplo, aparezcan manchados de sangre.

El rechazo que la idea de España provoca en el universo anarquista empieza a remitir en los meses finales de la Segunda República y especialmente durante la Guerra Civil. En consonancia con este proceso, la imagen de la amenazada nación española gana presencia en la renovada iconografía anarquista. Participando de la tendencia general del momento, que mostraba una clara preferencia por la representación cartográfica, el anarquismo recurre con frecuencia al mapa de España. En 1881, el periódico catalán *La Tramontana* ya había colocado sobre el mapa de España un pulpo monstruoso, que desde un centro dominador asfixiaba a la periferia. En todo caso, todavía en esas fechas la utilización de elementos geográficos obedecía a razones puramente funcionales, puesto que eran escenarios ideales para situar cosas. Sin embargo, con el paso del tiempo, llegarán a indicar un cambio de tendencia que el franquismo terminará imponiendo, probablemente para hacer olvidar a la ideologizada matrona republicana. *Solidaridad Obrera* comienza a recurrir al mapa de España en el año 1935, incorporándolo en un primer momento a la cabecera de la sección «Información nacional». Ya a partir de 1936 empieza a ser habitual como argumento de reflexión acerca de la crítica vida política española. Así, el 21 de junio de 1936, una viñeta titulada *Noticiero semanal de la*

³⁰ *El Libertario*, 14.XI.1931.

³¹ *Solidaridad Obrera*, 26.VII.31.

³² *El Libertario*, 7.V.1932.

³³ *El Luchador*, 18.XII.1931.

vida nacional utiliza las palabras *solidaridad obrera* para bordear todo el perímetro del territorio nacional. En el interior del mapa, convertido en un enorme mar, un capitalista se estaba ahogando, según el dibujante, por la fuerza del anarquismo: “*Si la ‘Soli’ se difunde, esa canalla se hunde*”. Con el estallido de la Guerra Civil en julio de ese año las páginas de todos los periódicos, también las de los libertarios, se llenaron de referencias cartográficas, muy útiles para explicar el enfrentamiento armado. La versatilidad propia de cualquier mapa permite que, agregándole elementos específicos, signifique cosas muy distintas. Con el sombrero de *Juan pueblo* y la hoz de los trabajadores *Solidaridad Obrera* lo presenta como “*nuestra España, la España de los proletarios*”; pero si es atravesado por una espada pasa a ser la imagen del fascismo: “*La España de Queipo de Llano, de Gil Robles y de March*”.³⁴ Durante todo el conflicto armado, tanto en la prensa como en los carteles propagandísticos,³⁵ el mapa de España se fue llenando de personajes y objetos que, por una parte, denunciaban los peligros que para el país encerraba el fascismo y, por otra, expresaban el heroísmo de la lucha que libraba el proletariado.³⁶

Conclusiones

Mientras la iconografía liberal y republicana se interesaba por la idea de España, socialistas y anarquistas articularon un discurso visual exento de semejante preocupación. Esto fue así hasta los primeros años del siglo XX, cuando el socialismo empezó a diseñar una estrategia revolucionaria más

³⁴ *Solidaridad Obrera*, 4.IX.1936.

³⁵ En 1937 el partido sindicalista elabora un cartel cuyo principal elemento es un mapa de España repleto de riquezas naturales propias del país. El texto “*Los patriotas cien por cien entregan España y sus fuentes de riqueza al fascismo internacional*”, y la explicación que le acompaña —“*Una crítica dura contra los traidores a España y una llamada sincera a los españoles, esto es el nuevo cartel del Partido Sindicalista*”— indican las ventajas del mapa frente a otro tipo de representación nacional.

³⁶ Una línea muy similar a la de *Solidaridad Obrera* sigue el periódico valenciano *El Pueblo*, fundado en 1894 por Blasco Ibáñez e incautado en 1937 por el partido sindicalista para convertirlo en portavoz de su anarquismo. En la mayoría de sus dibujos se desarrollan las potencialidades propias de la cartografía con el fin de hacer patentes los peligros de la intervención de fuerzas extranjeras.

pragmática, en especial en lo relacionado con el sentimiento nacional, lo que introdujo un nuevo elemento de discrepancia con el anarquismo. Las alegorías nacionales resultantes del citado enfoque mantuvieron los antiguos cánones estéticos y formales decimonónicos, pero aportaban novedades tan interesantes como la masculinización de la lucha obrera. El nacimiento de la imagen socialista de España le debe mucho al análisis que su prensa hizo del conflicto hispano-marroquí, porque es en ese contexto en el que brotó su versión más nacionalista, la de Carmen, símbolo de la españolidad a lo largo del siglo XX. Durante la Segunda República, la emergente representación de España fue sustituida por la de la república, cuya defensa será entonces la preocupación prioritaria del socialismo. La estética se volvió más moderna, por tanto más ligera, al verse despojada del anterior clasicismo. En los dibujos de *El Socialista*, que fueron los más difundidos, casi no había imágenes de España, y cuando las hubo fueron las de un mapa, obedeciendo con ello al funcionalismo propio de este recurso gráfico.

La iconografía libertaria fue más inmovilista que la socialista en cuanto que se mantuvo durante más tiempo aferrada al tradicional universo alegórico femenino, como prueba evidente de una doctrina social más arcaica. Por otra parte, es también constatable un mayor grado de desinterés por España. Así, el espacio que no ocupó su representación gráfica lo llenará el globo terráqueo, elemento omnipresente en toda su historia visual. A partir de 1931, el anarquismo se empezó a mostrar preocupado por la situación política española, y añadió a las clásicas alegorías revolucionarias las de la triunfante república o la derrotada monarquía. Si bien la matrona que el liberalismo había entronizado como encarnación de España fue utilizada en la prensa anarquista para otros fines, el león que la solía acompañar siguió siendo la principal imagen del pueblo, aunque en ocasiones quedase empequeñecido por la actitud de la república. Para el anarquismo, lo más visible del Estado era su propensión represora, lo que le lleva a elaborar imágenes en las que el “alma” de España se deja ver a través del comportamiento del cuerpo de la Guardia Civil. Hasta el estallido de la Guerra Civil, a esto fue a lo más que llegaron los anarquistas en cuanto a representación nacional; ahora bien, la urgente defensa del territorio impondrá cierta dosis de pragmatismo. Finalmente, forzados por

esta circunstancia, terminarán incorporando la imagen de España a su imaginario particular, ya que en adelante los tradicionales enemigos del pueblo —burgueses, militares y políticos— serán los del país. En todo caso, éste sólo tomará la forma de mapa de España, nada más. Para los anarquistas tan sólo se trataba de una cuestión de utilidad, porque lo cierto es que la aproximación ácrata a la idea de España fue fría y forzada; de ahí que se acercasen a ella sin llegar a experimentar ninguna clase de emoción, ni ideológica ni sentimental.

La generalizada adopción de la versátil versión cartográfica de España, que en este contexto bélico realizaron todas las tendencias ideológicas, supone el inicio del fin de la matrona como la más genuina encarnación nacional. Con la derrota de la República en 1939, desaparece una imagen que no volverá jamás, ya que la imposición del mapa no se cuestionará en el futuro, ni siquiera tras el final de la dictadura franquista.