

AGRESION Y SARCASMO EN FRANCISCO MATEOS: "EL SITIO DE MADRID", 1937

Miguel Angel Gamonal Torres

En Enero de 1937 salía a la luz, editado por la Sección de Artes Plásticas de Altavoz del Frente, "El Sitio de Madrid", diez litografías en las que Mateos exponía su particular y personalísima visión de la guerra que padecían los españoles. Altavoz del Frente era un servicio cultural de "Mundo Obrero" y por tanto la colección venía puntualmente reseñada en las páginas del diario comunista madrileño: se hablaba de "desfile peliculesco" y se juzgaba así la apasionante colección de Mateos: "...el autor de estas estampas que hoy edita Altavoz del Frente ha preferido, siguiendo una trayectoria de arte español y revolucionario, de humor y de hiel, de flagelo, de guerra en síntesis (Quevedo y Goya), dando rienda suelta a su imaginación, interpretar unos tipos de representación de todo lo infecto y podrido que España tenía y que la Europa podrida del fascismo ha importado, recogiendo en las planchas litográficas todo ese detritus social, con todas sus lacras interiores y exteriores, con todo el mal gusto de ropavejería conventual y barroca" ¹.

"Mundo Obrero" se expresaba entre la nota laudatoria y la referencia histórica a ese expresionismo esperpentista español (por ello no puede faltar la alusión a Quevedo y Goya) que por lo demás va a ser una constante referencial durante la guerra a través de una interpretación mayoritariamente política.

¿Cuál había sido la trayectoria de Mateos durante la guerra? . Igual que para muchos artistas e intelectuales que permanecen en España

tras la victoria de Franco, las biografías de Mateos hacen un piadoso silencio; su faceta como autor, digamos de combate, permanece oculta. El exilio interior parece en este caso la razón de este escamoteo, porque resulta innecesario constatar que cierta militancia de Mateos parece asegurada. No es el motivo en otros autores (recordemos a Victorio Macho, Benlliure, etc.) en los que la situación se produjo a la inversa durante los tres años de la guerra civil, o por una militancia no definida en ningún sentido².

Nacido en Sevilla en 1894, era ya un pintor formado que había trabajado y vivido en Alemania, concretamente en Munich, entre 1921 y 1924, donde su pintura había sufrido la decisiva influencia del expresionismo germánico. Además, alrededor de 1927 había entablado relaciones de amistad en Bruselas con James Ensor, y no se pueden dejar de atisbar ciertas resonancias del gran expresionista flamenco en su obra. Su capacidad hiriente, los rasgos caricaturescos, su pasado de dibujante periodístico, su sentido de lo monstruoso y de la máscara en el hombre, estaban muy presentes en su experiencia y en su modo de hacer, formaban parte de su propio aparato formal de representación al que había que unir el compromiso, un compromiso que reacciona como un electrodo positivo ante la negatividad más absoluta: la guerra y el fascismo³.

Mateos forma parte desde su constitución de Altavoz del Frente, que como ya hemos dicho era una organización comunista de propaganda y dinamización artístico-cultural. Aquí, bajo la dirección de Ramón Puyol, se crea una sección de artes plásticas en la que van a colaborar pintores, dibujantes, cartelistas, escultores y hasta ceramistas, escenógrafos, esmalistas..., dentro claramente de los conceptos del agit-prop⁴. Mateos, Pedraza Ostos, Pelegrín, Gastelu Macho, José Antonio, Almela, Manolo Prieto, etc.⁵, incluso en algunos momentos Bartolozzi, Garrán, Bardasano, Arribas, Loygorri, Sancha, Penagos⁶, Melendreras, Oliver, Briones, José Leonor...; harán incluso, en línea leninista y lunacharskiana, una serie de monumentos simbólicos para colocar en todas las plazas y lugares importantes de Madrid⁷. Siendo Mateos, de todo este



Francisco Mateos. *Proceso contra la verdad en Burgos*
(óleo).

aparato, responsable de exposiciones y posteriormente responsable para el extranjero, organizando exposiciones sobre la guerra civil española en Praga, Estocolmo y París⁸.

Estas litografías sirvieron para algunas de las exposiciones organizadas por Altavoz del Frente durante la contienda. Exposiciones en las que Mateos concurrió con algunos lienzos hoy desaparecidos, como "Miliciano herido", que figuró en la Exposición Internacional de París de 1937, o "Proceso contra la verdad en Burgos", propiedad entonces de la Generalidad de Cataluña⁹ y que guarda una cierta semejanza con "El jardín de los locos" (1955), en la actualidad en el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid¹⁰. Precisamente de una exposición de obras de Mateos, junto al escultor Yepes, en la sede de la Alianza de Intelectuales para la Defensa de la

Cultura entre septiembre y octubre de 1938, surgió la conferencia de Santiago Ontañón, recogida después en "El Mono Azul" ¹¹, en la que se daban algunas de las claves interpretativas de la obra de choque de Mateos.

Santiago Ontañón hablaba de una pintura del odio, de testimonio perenne del odio ¹², algo que el propio artista matizaba llamándole una pintura de ideas, en la que reclamaba y rabiósamente reivindicaba la propia autonomía de su labor pictórica en un universo expresivo instrumentalizado. La pintura ante el hecho de la guerra, decía Mateos, no podía ser realista ni formalista: "los crímenes sin perdón, que he visto en los días trágicos del noviembre madrileño, y el año que vivimos, en Barcelona, no deja margen en mí para hacer una pintura realista, siento que pasaron aquellas horas en que el pintor se colocaba ante un árbol o una manzana para realizar una maravilla plástica exclusivamente" ¹³, ni recurrir al sentimentalismo o la epicidad: "Sin embargo, no puedo hacer una pintura sentimental; tampoco puedo realizar el poema épico que oculta el horror para los ojos venideros; mi espíritu me exige que un cuadro mío se meta en profundo en los temas nuevos contra aquellos hombres y aquellas ideas que pensaron la guerra monstruosa que sufrimos los españoles" ¹⁴; el pintor había de convertirse en un notario visionario del testimonio histórico para el futuro: "Es necesario que el pintor, que tiene el mandato de decir al futuro lo que sus ojos vieron, vaya anotando en el lienzo, libro de historia, las peripecias de la lucha. De como trabajemos dependerá siempre el que las hecatombes se repitan o no" ¹⁵; pero, eso sí, defendiendo la especificidad e independencia de su práctica: "Cuando afirmo que trabajo con materiales del espíritu, no digo que la pintura haya irrumpido en el campo de la literatura; con materiales de pintor, con sustancia plástica exclusivamente construyo mis cuadros. La poesía de mis obras busca, eso sí, en el misterio y dramatización su elemento básico" ¹⁶.

Colocándose frente a la épica y el sentimiento, Mateos coincidía con Santiago Ontañón que denostaba la mayor parte de la producción



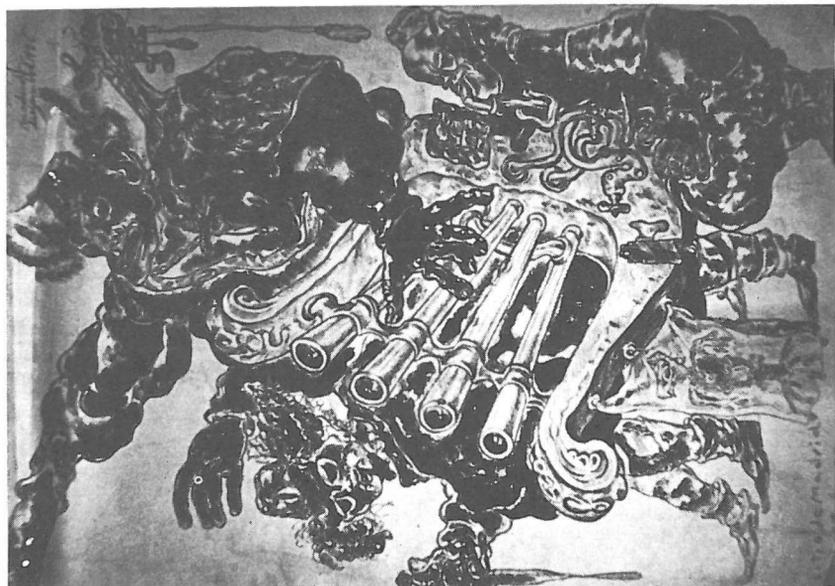
Francisco Mateos. *Miliciano herido* (óleo)

cartelística originada por la guerra: "Hemos pasado y aún seguimos pasando por una verdadera catarata de esperpentos pegados a las paredes (Hagamos la salvedad de decir que la utilidad fue inigualable). Salvo contadas y muy buenas excepciones, en España no se había hecho peor calidad de carteles, seguramente hechos hoy por el apremio y la urgencia..."¹⁷. Opinión que por otro lado no era compartida por su casi homónimo Eduardo de Ontañón: "No ha habido una labor más decidida y entusiástica entre los artistas de España. Cada día, cada consigna, cada batalla, tiene su cartel. Podría hacerse un diario de nuestra guerra con la fuerte labor de los dibujantes. Debía pensarse ya en ir recogiendo esta historia de color que impone la crónica más vibrante y sugestiva de la lucha

del pueblo español por su independencia"¹⁸. También cerraba filas Mateos, bien que tardíamente, con los firmantes de la ponencia colectiva presentada al II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas¹⁹, renunciado a la simbología pueril, al contenidismo propagandista social realista que impregnaba gran parte de la producción de guerra. Y no se conoce ningún cartel de Mateos, a excepción de esta colección de estampas que por su tamaño (70 x 50 cm.) seguramente fueron usados como carteles; lo mismo que la serie que hizo Puyol para el Socorro Rojo Internacional que es además la que más se le parece intencional y estilísticamente, aunque esté dedicada al enemigo interno: la quinta columna.

Podríamos hablar, de nuevo con Ontañón, de una pintura de urgencia: "yo quiero intentar defender la pintura agresiva, la pintura de urgencia si se quiere, la pintura de Francisco Mateos"²⁰; comparándola, por otro lado, con el concepto de "teatro y arte de urgencia", acuñados por Alberti en torno al Teatro de Arte y Propaganda, del que precisamente Ontañón fue escenógrafo, o de las guerrillas del teatro²¹. La necesidad de un arte en el que la expresividad, la eficacia y la capacidad de agresión estuviesen por encima de las exigencias de perfeccionamiento formal.

Pero vayamos directamente a las estampas, a ese grito desgarrador que Mateos lanza en plena vorágine bélica. Rechazados sentimiento y épica, sólo quedaban la agresividad y el sarcasmo. Es como una vivisección, como un cierto regodeo ante el odio y el insulto. Entre la sátira y el documento las litografías de Mateos eran un fresco de horrores por el que desfilaban una serie inacabable de monstruos, a veces de pesadilla, otras simplemente grotescos; microfotografiando el horror, la estulticia, la muerte y sus portadores. Realmente obras como esta eran mil veces más efectivas que la cartelística imperante, que también cumplía su papel en el ámbito de la exaltación y de la galvanización. Uniendo el humor, el horror y el ataque despiadado Mateos no se alejaba mucho de toda una tradición política que venía de tiempos de la Reforma y que muy poco antes Francisco Carreño había evocado en las páginas de "Nueva



Francisco Mateos. *El sitio de Madrid. Música italiana.*



Francisco Mateos. *El sitio de Madrid. La morisma.*

Cultura" ²² ; siendo también deudor de las líneas expuestas por Maikovsky en las "Ventanas Satíricas ROSTA" ²³ .

Para su análisis y descripción vamos a dividir las en tres grupos siguiendo una seriación cronológica, ya que hay dos firmadas en noviembre de 1936, cuatro en diciembre del mismo año y por último dos en enero de 1937; cerrando (habría que decir más bien abriendo) la que sirve de portada o frontispicio a la serie que pienso se repetiría sin el título genérico. Faltan, con casi toda seguridad, una o dos que estarían dirigidas a los falangistas, los portugueses o los generales rebeldes (a lo mejor sólo Franco), aunque me quedo con la primera posibilidad, rellenando huecos y atendiendo a la iconografía habitual. La estampa-portada es un ataque contra la iglesia y el clero. Hay tres eclesiásticos. El obispo bendice, los otros dos disparan, uno de rodillas con una enorme ametralladora, el otro con un trabuco; tras un pendón de la virgen María surge otra boca de ametralladora, como indicando que tras un mensaje de paz surge la verdadera faz de la iglesia, Son personajes fuera del tiempo, casi fuera de la historia. Mateos nos quiere presentar su cerrazón y ceguera. Es la vieja tradición anticlerical española, la de "El Motín" y "La Traca", la que parece indicar una convivencia impetuosa y forzada que ahora se rompe.

Continúan dos estampas firmadas en noviembre de 1936: "Los vaticanistas" y "Los requetés". Probablemente, como he dicho antes, falta una dedicada a los falangistas. En ellas Mateos le pasa factura a "Ellos", como dice el propio autor ²⁴ , siendo además fiel a otra añeja tradición española: la de la España negra. Corazones de Jesús, cruces colgadas de los fusiles, pistolones, estandartes y hasta puntillas de encaje se mezclan en el abigarrado conjunto de los vaticanistas. En él, cuatro personajes, mitad gigantes, mitad enanos, tocados con el sombrero calañés de contrabandistas y bandoleros, avanzan con los fusiles al hombro. "Los requetés" son unos personajes curiosos en los que se yuxtaponen símbolos políticos que no les corresponden (como el yugo y las flechas falangistas con la cruz gamada nazi), mientras que una especie de máscara antigás bajo

las boinas les hace tomar apariencias de cerdos; con fusiles cuyas bocas están tapadas con velas encendidas, cruces colgadas, corazones de Jesús como granadas, "detentes" como extrañas corazas en forma de bolsas de agua caliente, cuellos con gorgueras, etc.; protegidos en lo alto por la imagen de un ángel viejo y feo que deja caer una bomba.

Parece que los cuatro siguientes, los fechados en diciembre, están dedicados a cuatro elementos muy beligerantes que para la propaganda republicana formaban el ejército llamado por ellos naciona- lista (en ocasiones "nazi-onalista"): "Música italiana", "Los jefes prusianos", "La morisma" y "La Guardia Civil". En el primero un pequeño y bufonesco personaje toca un instrumento entre arpa y orga- no, que lleva impreso el fascio littorio y del que pende un estan- darte con un buitre con gorro cuartelero (¿ posible caricatura de Franco?). Este instrumento es sostenido por un gigantón que lleva algo como un laúd colgado a la espalda y hace el saludo a la romana. Detrás del gigante surge un personaje con perilla y pelo rizado (si- guiendo la iconografía satírica dedicada al italiano durante la guerra) que lleva un puñal goteando sangre. Los tres llevan el fez de los fascistas italianos. Todo es muy negro, como las camisas. "Los jefes prusianos" son unos personajes decrepitos y agujereados, en descomposición (parece como si Mateos recordase el Valdés Leal de su infancia sevillana²⁵), con pies de palmípedos, expresiones y gestos furiosos, hoscos. El primer personaje (pequeño, lo que pa- rece una constante) lleva un estandarte ajironado en el que puede leerse "Mein Kampf in Spanien". Son como esqueletos a los que le queda algo de piel, como repugnantes larvas. "La morisma", sin embargo, son sólo dos personajes, uno sentado que lleva una especie de capa o casulla eclesiástica con cruces y medias lunas, expresión fiera y una aureola metálica como la que llevan algunas imágenes cristianas, con una cruz inscrita. Hay un imaginativo y lejanamente árabe fusil y una botella entre los dedos de los pies. Detrás otro personaje agujereado con fez y estandarte en el que se mezclan el Co- razón de Jesús y la media luna. En la cuarta estampa, dos guardias civiles, uno sentado en el suelo, el otro en cuclillas encima de él;

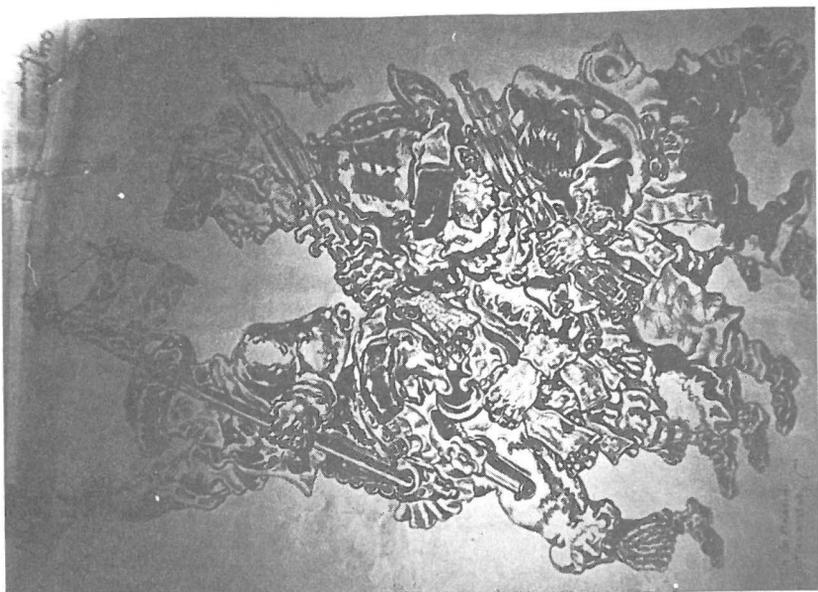
llevan tricornio y uniforme de gala, los siempre extraños fusiles de Mateos con cruces, etc. (parece indicar que los instrumentos de muerte son siempre horrendos), cruces gamadas y coronas reales en las suelas de los zapatos de uno de ellos. Alrededor de los guardias una contraalegoría religiosa en la que se representan, siguiendo la iconografía cristiana, los instrumentos de martirio que en este caso son los de la tortura: un angel en escorzo con tricornio y un paño entre las manos en el que aparece representado un garrote vil, mientras por el suelo hay unos extraños utensilios y detrás un personaje de siniestras sombra con capa de grandes solapas formada por unos barrotes.

Los dos firmados en enero de 1937 están dedicados a dos elementos básicos de dominio: "La justicia" y el ejército regular representado por "El Estado Mayor". En el primero un extraño pajarraco con rasgos humanos vuela llevando en su pico una balanza, en uno de sus platillos la cruz gamada, en el otro el fascio. Debajo, dos personajes con birretes uncidos por un hipertrofiado yugo con el haz de flechas. Repugnantes, con toga de puños de encaje, llevan entre sus manos un libro con el título "Ley Sádica". Dos brazaletes en sus brazos: "ley de fugas" y un crucificado. Del cinto del de la izquierda pende un pergamino con el texto "Viva Fernando VII" y una bolsa de dinero. Entre los dedos de los pies una pluma y un hacha. A la derecha una figura pequeñita de guardia civil, de rugosa expresión, que porta un garrote vil. "El Estado Mayor" son tres militares. Uno de ellos, el más pequeño, que mira por unos prismáticos, lleva la cabeza abierta y convertida en un nido de pájaros y un gran crucifijo colgante. Un caracol con la esvástica sobre un plano. Detrás, dos militares sentados con grandes charreteras, ante una especie de mesa de campaña en la que hay una botella de vino y unos naipes extendidos.

"El Sitio de Madrid" es uno de los más característicos exponentes del dibujo de guerra en la zona republicana, dibujo que se quiso relacionar con Goya y sus desastres, siguiendo un paralelismo que antes que nada era político más que formal: Goya era el testigo



Francisco Mateos. *El sitio de Madrid*



Francisco Mateos. *El sitio de Madrid* (Los vaticanistas)

implacable de la Guerra de la Independencia y los pintores y dibujantes actuales ejecutaban el mismo papel con respecto a la "segunda guerra de la independencia" como era llamada la guerra civil por la propaganda oficial y oficialista republicana, precisamente para borrar los últimos rastros de la revolución preconizada por los anarquistas ²⁶. Mateos había colaborado en uno de los intentos artísticos de más empeño, el album "Madrid" ²⁷, con un dibujo titulado "Los que sitian Madrid", acuarela que compendia la temática e intención de "El Sitio de Madrid", en el que no podemos olvidar el término "sitio" y relacionarlo con los míticos de Zaragoza y Gerona. También la antología "Los dibujantes en la guerra de España" ²⁸ lo recogía entre sus páginas.

La "razón" de Mateos, su "código" (como dice Ontañón), se presenta a retazos, yo diría que a cañonazos, empleando munición gruesa contra personajes tipificados ²⁹. En ocasiones de raíz germánica, necrófilamente hispánicolas más de las veces, contrarrepresentativo, contraallegórico, antidiscursivo, porque no pretende buscar razones, o causas, o consecuencias: la causa y la consecuencia son ellos. No hay razonamiento, sólo bofetadas e insultos; el insulto de aquel al que se le está pisando pero no cede, no se rinde, porque cree que la razón está de su parte.

"Mientras en Madrid no dejen de oirse los cañones enemigos -dice Santiago Ontañón- y la sorpresa criminal del obús nos amenace constantemente, no podremos dejar de pensar sin descanso en la barbarie enemiga y odiarlos... Y nosotros, los que además de soldados llevamos todo lo que va de guerra exaltando el heroísmo y todo lo que de maravilloso y emocionante tiene nuestra lucha, no tenemos otra obligación que gritar, gritar hasta enronquecer, para que nos oigan en el último rincón del mundo. Como sea, con la pluma, con el pincel, con el lápiz, con la palabra, para gritar tan fuerte que nuestro eco quede vibrando en el aire eternamente. Esa es nuestra misión. Que cuando la guerra haya pasado, cuando los ánimos sigan cauces de sosiego, de vez en cuando podamos asomarnos a las ventanas que hemos dejado abiertas (...) ¿Cómo no

vamos a insultar? ¿Cómo podríamos dejar de gritar? ¿Cómo vamos a pintar en estos momentos para exponer al mundo algo que no se relacione con esta horrible guerra? ¿Cómo quieren que exaltemos las cosas bellas y nobles de la vida, si por dentro nos come, (nos tiene que comer) el odio? . No; hay que seguir atacando. Mientras silben balas que nuestros lápices no se rindan y rocen contra el papel de una manera enérgica, viril, como soldados que somos. Porque es necesaria esta pintura. Cuando se contempla una de estas estampas se siente la misma sensación que ante la noticia inesperada de la muerte de un amigo en el frente, que levanta más odio, más deseo de venganza"³⁰.

En última instancia las estampas de Mateos son una clara muestra del poder de la gráfica propagandística. La deformación y la sátira tienen aquí una labor esencial: la creación de una "imagerie" popular. En determinadas situaciones, y una de ellas es la lucha política (evidentemente exacerbada en este caso), nos movemos más por imágenes que por conceptos racionales. Y las imágenes tienen aquí todo su poder de persuasión. La imagen creada por un "técnico en imágenes" (el artista, dibujante en este caso), nos da una definición tajante y negativa, sin matices, del contrario que va a sustituir o por lo menos a deformar una parcela de visión de la realidad. No es más que una de las facetas de la vieja polémica de la persuasión visual arrastrada desde el barroco y en la que se unen, en esta ocasión, dos vectores fundamentales: la agresión satírica y la reproducción.

Pero es que además el poder de la imagen está ahora entre la analogía y la equivalencia. A partir de esta ecuación los contenidos y las posiciones son diversos, a veces antitéticos. Las estampas de Mateos se sitúan en una dialéctica que está entre lo real y lo moral: por un lado son una toma de posesión de la realidad por medio de una equivalencia y de un significado añadido que siempre llevarán consigo; por el otro, son una toma de posición y en consecuencia un severo juicio moral que condiciona la visión a través del signo empleado.

NOTAS

1. "Notas de arte. Diez litografías por Francisco Mateos". 'Mundo Obrero', Madrid 11-II-37.
2. Ya el 29 de abril de 1931 había firmado, junto con otros artistas como Barral, Winthuysen, Planes, Moreno Villa, Castedo, Souto, Climent, Díaz Yepes, Pérez Mateos, Francisco Maura, Rodríguez Luna, Santa Cruz, Masriera, Isaías Díaz, Pelegrín, Badía, Botí, Servando del Pilar, R. Dieste, S. Almela, Cristino Gómez, Colinas, E. Valiente y R. Puyol, un manifiesto dirigido a la opinión y los poderes públicos, aparecido en Madrid, en "La Tierra". V. Bozal: "El realismo plástico en España". (De 1900 a 1936). Madrid, Península, 1966, págs. 131-132.

Tanto Benlliure como V. Macho eran bastante críticos respecto a la causa republicana, aunque el segundo sufrió exilio por ello. Puede verse: V. Macho, "Memorias", Madrid, G. del Toro Editor, 1972, en particular los capítulos dos y tres, en los que trata de sus experiencias durante la guerra, particularmente la Casa de la Cultura en Valencia, y su exilio americano.
3. Sobre Mateos hay una abundante bibliografía. Pueden verse, sin ánimo de ser exhaustivos: Francisco Garfías: "Vida y obra de Francisco Mateos", Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1977; "Francisco Mateos". Textos de Juan Antonio Gaya Nuño. Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1962; "Mateos. Exposición antológica". Textos de José Hierro, Jean Cassou, Benjamín Jarnés, Miguel Sant y Francisco Mateos. Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, enero 1973; Manuel García Viñó: "Mateos". Madrid, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, 1976, 2ª ed. "Mateos". Texto de Victor Manuel Nieto Alcaide. Catálogo ilustrado de la Sala de Honor del II Certamen Nacional de Artes Plásticas (1963), dedicado al pintor Francisco Mateos, premio extraordinario del I Certamen Nacional de Artes Plásticas (1962). Edita Servicio Nacional de Educación y Cultura, Organizaciones del Movimiento; Francisco Garfías: "Francisco Mateos y lo esperpéntico", 'Bellas Artes 75' (Madrid), 47 (Noviembre 1975).
4. Sobre el agit-prop, Camilla Gray: "The Russian Experiment in Art 1863-1922", Londres, Thames and Hudson, 1971, en particular los capítulos séptimo y octavo; Anatoli Strigalev: "L'art de propagande revolutionaire. L'agit-prop", 'Paris-Moscou', Centre Georges Pompidou, Paris, 31 mai - 5 novembre 1979, págs. 314-336; J.M. Palmier: "Lénine. L'art et la Révolution", Paris, Payot, 1975; "La flamme d'Octobre", texto de Mijail Guerman, Editions d'art Aurore-Editions Cercle d'Arte, Leningrado-Paris, 1977.
5. José Romero Cuesta: "Cómo realizan su labor de agitación los artistas de Al-tavoz del Frente", 'Crónica', Madrid, 21-II-37.

AGRESION Y SARCASMO EN FRANCISCO MATEOS

6. Luisa Carnés: "Altavoz del Frente. Nueva Cultura para el frente y la retaguardia", 'Estampa', Madrid, 9-X-36.
7. Natalia Valle: "Los artistas españoles en la defensa de Madrid", 'Estampa', Madrid, 26-XII-36. Sobre los monumentos simbólicos propagandísticos en la Rusia soviética, que siguen una concepción no muy alejada de la conmemoratividad burguesa decimonónica, vid. Anatoli Vasilievich Lunacharski: "Lenin y el arte", en 'Las artes plásticas y la política artística de la Rusia revolucionaria', Barcelona, Seix i Barral, 1968, págs. 7-15; y el decreto firmado por Lenin sobre los monumentos de la República, en V.I. Lenin: "La Literatura y el Arte", Moscú, Progreso, 1976, págs. 222-225.
8. "Aquí, Madrid. Altavoz del Frente", 'Mundo Gráfico', Madrid, 21-X-36 y Francisco Mateos: "Por una pintura de ideas", 'Blanco y Negro', Madrid, Enero 1939.
9. Francisco Mateos: Op. cit.
10. "Museo Español de Arte Contemporáneo", Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural. Comisaría Nacional de Museos y Exposiciones. Madrid, 1975, Catálogo P.45, pág. 103.
11. Santiago Ontañón: "Francisco Mateos y su arte", 'El Mono Azul', Madrid, núm. 47, febrero de 1939, págs. 17-29.
12. Santiago Ontañón: Op. cit., págs. 17-18.
13. Francisco Mateos: Op. cit.
14. Ibidem.
15. Ibidem.
16. Ibidem.
17. Santiago Ontañón: Op. cit., págs. 28-29.
18. Eduardo de Ontañón: "Los dibujantes dan el ejemplo", 'El Sol', Madrid, 15-X-37.
19. 'Hora de España' (Valencia), núm. VIII (Agosto 1937), págs. 83-95. Vid. sobre la ponencia colectiva firmada por A. Sánchez Barbudo, Angel Gaos, Antonio Aparicio, Arturo Serrano Plaja, Arturo Souto, Emilio Prados, Eduardo Vicente, Juan Gil-Albert, José Herrera Petere, Lorenzo Varela, Miguel Hernández, Miguel Prieto y Ramón Gaya: Manuel Aznar Soler y Luis Mario Schneider, "II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (1937)", 3 vols., Barcelona, Laia, 1978-1979.

20. Santiago Ontañón: Op. cit., pág. 22.
21. Rafael Alberti en algunos textos aparecidos durante la guerra define el concepto. Textos recogidos por Robert Marrast en "Prosas encontradas, recogidas y presentadas", Madrid, Ed. Ayuso, 1973, 2ª ed., págs. 193-196. También pueden verse: Robert Marrast, "El teatre durant la guerra civil espanyola. Assaig d'història i documents", Barcelona, Publicacions de l'Institut del Teatre-Edicions 62, 1978.
22. Francisco Carreño: "El arte de tendencia y la caricatura", 'Nueva Cultura' (Valencia), núms. 11-12 (marzo-abril y mayo-junio 1936). Por cierto, Francisco Carreño Prieto, pintor y dibujante, muy influido en sus comienzos por George Grosz, ha sido reivindicado muy recientemente en una exposición celebrada en Valencia: "Carreño Prieto". Salas de Exposiciones del Excmo. Ayuntamiento de Valencia. Delegación de Archivos, Bibliotecas, Museos y Monumentos. Valencia, 13 de junio al 10 de julio de 1981.
23. Vid. Mario de Micheli: "Manifesti rivoluzionari", Milán, Fratelli Fabbri Editori, 1973, en particular el capítulo segundo, o B. Butnik Siverski: "Sovietskij plakat epochi graz jdansoj voiny 1918-1921", Moscú, 1960. Asimismo los textos de V. Maiakovskij sobre el cartel recogidos en "Il manifesto rivoluzionario", 'Opere', Roma, Editori Riuniti, 1958.
24. Francisco Mateos: Op. cit.
25. Juan Antonio Gaya Nuño: "La pintura española del siglo XX", Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1972, 2ª ed., pág. 325.
26. José Renau, por ejemplo, dice: "Al contemplar la obra ingente de Goya, da escalofríos ver cómo a través de sus imágenes se reactualiza la barbarie -tan antigua- de los invasores en la carne desgarrada del pueblo, levantado en armas, ayer como hoy, en defensa de su independencia" (...) "La rebeldía que se manifiesta a través de la expresión plástica de Goya como expresión militante de ese sentimiento de la libertad, es tan antigua como antigua es en la historia española la política tiránica de opresión sobre las masas populares...

...Esta inquietud latente de rebeldía popular, que a través del vaivén político de los últimos cinco siglos imprimió ese sentido de inestabilidad a nuestra historia, se condensa sustancialmente en la obra de Goya, determinando, por decirlo así, el perfil antifascista de su obra, en la prehistoria del Antifascismo... ("Goya y nosotros. De nuevo por nuestra independencia", 'Nuestra Bandera' (Barcelona), núms. 1-2 (enero-febrero 1938), págs. 96-97).

Por su parte José Bergamín escribía en las páginas de 'Hora de España': "La pintura de Goya, -decía- ahora más que nunca, parece que quiere metérsenos por los ojos. Ahora, más que nunca, porque ahora, quizás más que nunca el

AGRESION Y SARCASMO EN FRANCISCO MATEOS

entendimiento revolucionario español, o sea, la revelación popular de España, se nos ofrece en España con intensidad expresiva dramáticamente insuperable. Y Goya es un reflejo, una transparencia de esa voluntad popular revolucionaria española. La pintura de Goya es como su revelación permanente. Que por serlo, se nos actualiza, ahora, sobre todo. Por su propia plenitud de ser, consecuente con lo pasado; plétórica de porvenir. Pues esa plenitud temporal revolucionaria, reveladora del pueblo español, adquiere en la pintura de Goya su expresión eterna". (Pintar como querer. (Goya, todo y nada de España"). 'Hora de España' (Valencia), V (mayo 1937), pág. 22).

Este tema, por lo demás, tuvo repercusión en gran número de publicaciones de la época como 'Nueva Cultura', 'Tiempos Nuevos', etc. Por ejemplo, Hem Day: "Franco contra Goya", 'Tiempos Nuevos' (Barcelona), año IV, núm. 4 (1-IV-37), págs. 104-107.

Goya es también el leit-motiv parcial de la polémica mantenida por Ramón Gaya y Josep Renau en las páginas de 'Hora de España', con motivo de la publicación del libro del segundo, "Función Social del cartel publicitario", Valencia, Nueva Cultura, 1937, prólogo de Francisco Carreño. (Reeditado en Valencia, Fernando Torres Editor, 1976, donde se recogen los textos cruzados entre Gaya y Renau).

27. "Madrid". Albúm de homenaje a la gloriosa capital de España. Editado por el Ministerio de Instrucción Pública y Sañidad de la República Española, s.a.
28. "Los dibujantes en la guerra de España". Prólogo de Gabriel García Maroto. Ediciones Españolas (Cuadernos de la Guerra, 1), s.a.
29. Francisco Mateos: Op. cit. "Yo no pinto un guardia civil, pinto la Guardia Civil; no retrato un asesino, sino el asesinato".
30. Santiago Ontañón: Op. cit., págs. 22-23.