

Un libro de dibujos de Cándido Fernández Mazas: *Ellos. La España de Heraclio Fournier*¹

A book of drawings by Cándido Fernández Mazas: *Ellos. La España de Heraclio Fournier*

Gamonal Torres, Miguel Ángel *

Fecha de terminación del trabajo: diciembre de 2001.

Fecha de aceptación por la revista: noviembre de 2003.

C.D.U.: 74 Fernández Mazas, Cándido.

BIBLID [0210-962-X(2004); 35; 149-161]

RESUMEN

Este artículo supone la publicación de un libro de dibujos de Cándido Fernández Mazas al que probablemente las circunstancias de los últimos meses de la Guerra Civil española impidieron ver la luz. Se analiza la personalidad de su autor, figura malograda de la vanguardia histórica gallega, comprometido políticamente con los sectores trotskystas y anarquistas, y el valor de este conjunto de dibujos como sátira política y caricatura en el contexto del arte militante empleado como arma propagandística. Se revela su intencionalidad, su contenido y sus fuentes figurativas, que suponen una cierta originalidad dentro del dibujo de guerra republicano.

Palabras clave: Dibujo de guerra; Sátira política; Caricatura; Arte y Propaganda; Guerra Civil Española.

Identificadores: Fernández Mazas, Cándido.

Topónimos: España.

Período: Siglo 20.

ABSTRACT

In this article we present a book of drawings by Cándido Fernández Mazas which probably remained unpublished due to the circumstances of the last months of the Spanish Civil War. We discuss the personality of the artist, an ill-fated figure of the avant-garde of Galicia, who was politically involved in Trotskyite and anarchist movements. The value of this series of drawings as political satire and caricature is examined in the context of the use of politically committed art as propaganda. The aims of these works are illustrated, and their content and artistic sources are discussed. These are quite original compared with other Republican war drawings.

Key words: War drawing; Political satire; Caricature; Art and propaganda; Spanish Civil War.

Identifiers: Fernández Mazas, Cándido.

Place Names: Spain.

Period: 20th century.

* Departamento de Historia del Arte. Universidad de Granada.

Teniendo en cuenta la ideología política del autor y su prologuista (Lucía Sánchez Saornil), debió ser tras el nombramiento de Segundo Blanco, militante anarquista, como Ministro de Instrucción Pública y Sanidad del gobierno de la República, cuando fue publicado este libro, es decir, después de abril de 1938. Fernández Mazas estuvo en contacto con la izquierda comunista disidente de inspiración trotskista, y Carlos Gurméndez² le consideró un anarquista involuntario; mientras Lucía Sánchez Saornil, pasada ya su época cercana al ultraísmo —al que también estuvo relacionado Cándido—, había sido la fundadora de la agrupación *Mujeres Libres*, redactora jefe de la revista anarquista *Umbral*, y su adscripción política era más que significada³. Es bastante probable que la salida de *Ellos* se demorase hasta los últimos meses de 1938 o principios de 1939, por lo que el final de la resistencia republicana haría verosímelmente precaria su difusión o al menos su escaso eco y en definitiva su pérdida para el recuento futuro de la producción del autor. Estos hechos explicarían que no apareciese entre los distintos estudios y evocaciones dedicados a Cándido, que parece estar a falta de un trabajo definitivo sobre su personalidad y obra. Sólo se plantea el hecho, recordado por su hermano Armando, de un encargo de Lucía Sánchez Saornil para editar un álbum de dibujos que procederían de las ilustraciones elaboradas para la revista *Umbral* y que han continuado repitiendo otros autores.

«Después de las elecciones de 1936 entró en el Gabinete de Prensa del Ministerio de Gobernación. Estalla la guerra civil española, y por su espíritu independiente y revolucionario sufre privaciones. Colabora en algunas publicaciones: el semanario POUM de Madrid, con sus dibujos y caricaturas políticas, en la revista UMBRAL de Valencia, adonde se había trasladado, y en otros periódicos sindicalistas de aquella ciudad. Una editorial de la CNT de Barcelona, bajo la administración de M^a Luisa Sánchez Ornil (sic), se encarga de la publicación, a gran lujo de un álbum con sus dibujos, obra desaparecida y que no se ha podido recuperar»⁴.

Es el caso de Juan Manuel Bonet: «Lucía Sánchez Saornil tuvo el proyecto de editar un álbum de sus dibujos»⁵ o Xosé Manuel Bouzas: «A editorial da CNT valenciana dirixida por Lucía Sánchez Saornil —Luciano de San Saor durante o período ultraísta— encárgalle un álbum de debuxos de guerra, suponemos que semellante ós que lle editaran a Castelao. Non chega a publicarse pola desbandada que se produciu ó remate da contenda, e do que non se recuperou tampouco ningún original»⁶, ya que autores que escribieron con anterioridad a esta puntualización de Armando Fernández Mazas, como pueden ser el mencionado Carlos Gurméndez o María Luisa Sobrino⁷, no mencionaban la existencia de este hipotético álbum de dibujos. De cualquier modo, era factible el acceso y conocimiento de este libro al menos desde finales de los años 60, al saberse que existía una copia en tan curioso lugar como la Sección de Manuscritos de la Biblioteca Nacional⁸. Con posterioridad estos dibujos fueron publicados por mí, desarrollando un breve estudio y reproduciendo algunos de ellos⁹, por lo cual resulta extraño que no hayan sido recogidos con posterioridad, hecho achacable quizás a la escasa difusión de las editoriales dependientes de instituciones públicas y que se repite en el caso de unas litografías inéditas de Arturo Souto que igualmente saqué a la luz en la década de los ochenta¹⁰.

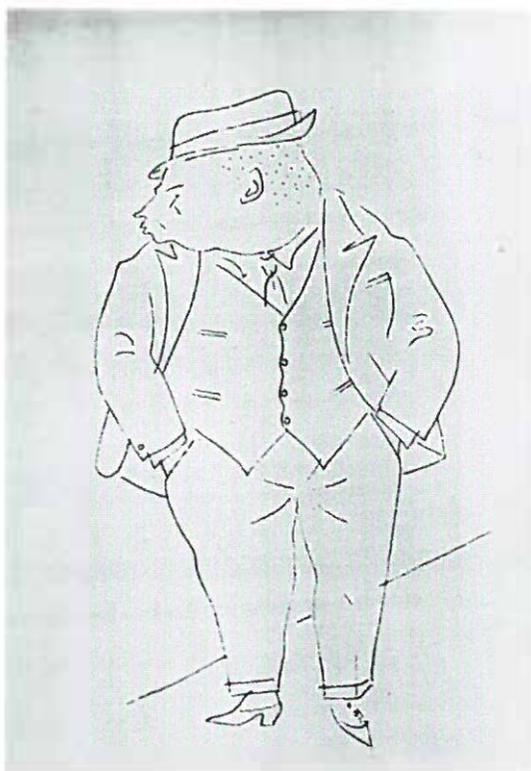
Dejando de lado esta explicación que contiene cierta dosis de reivindicación, lo cierto es

que la actividad como dibujante de Fernández Mazas en la guerra civil fue más bien escasa —algo que podría extenderse al resto de su corta vida y reducida producción artística—, ya que apenas se limita a sus colaboraciones en *Umbral* y *El Combatiente Rojo*, dirigido este último por su amigo y conocido pintor surrealista Eugenio Fernández Granell. En la revista anarquista sólo cuenta con la ilustración de tres artículos de Jaime Espinar y un cuarto que por la similitud estilística y la afición de nuestro personaje a los seudónimos tal vez podría atribuírsele¹¹. Las colaboraciones para el periódico de las milicias poumistas tampoco son mucho más extensas, por lo que bien cabría suscribir lo vertido por María Luisa Sobrino sobre el cese de la actividad de Cándido, si hacemos excepción del álbum que nos ocupa que reproduce, con ligeras variantes, dos de las ilustraciones aparecidas en *Umbral*. De cualquier modo es preciso consignar el hecho, suficientemente conocido por lo demás, de que la mayor parte de la actividad de Fernández Mazas se circunscribió al campo de la ilustración gráfica, en sus vertientes de caricatura y dibujo humorístico a través de la viñeta periodística, el dibujo como ilustración de artículos de prensa y libros y, en un

grado mucho menor, presentado de manera autónoma. Convendría recordar sus colaboraciones para revistas ligadas a la vanguardia como *Alfar* o *Ronsel*, prensa periódica diaria como *El Pueblo Gallego*, *La Zarpa* o *Política*, revistas culturales como *Galicia*, *Gaceta de Galicia* o *Pan* y finalmente las abundantes ilustraciones tanto de libros propios, editados o no, como ajenos: recuérdese, sin ánimo de ser exhaustivos, *Santa Margorí* o *Los cuernos disparatados*¹². De hecho, su producción pictórica no es muy abundante y posiblemente necesidades pecuniarias le empujarían hacia esta parcela más instrumental y aplicada de la actividad artística, pero es que además resulta evidente que su visión artística e ideario estético están indudablemente mejor representados por medio de la linealidad del signo gráfico. Fue en esta sede donde expuso plásticamente un ideal de pureza convertido en el norte de sus preocupaciones estéticas e incluso vitales y éticas, a pesar de que la inmediatez de algunos de los temas presentes, por ejemplo, en el viñetismo político parecía contraponerse con ese encanto alado y angélico que permitía salvarle, según Gurméndez, de caer en un formalismo excesivamente frío y abstracto¹³. Es cierto que estas características de su



1. «Entre los dos apacientan rebaños de cándidas 'ovejas', fáciles presas después para los lobos de la 'trata de blancas'».



2. «Buen talante de burgués. Siempre confiado en la suspensión de garantías constitucionales que le garantizarían a él la esclavitud de los trabajadores».

distista, que Fernández Mazas —al decir de los que lo conocieron— se encargó de difundir por medio de su obra escrita, tanto teoría político-cultural como crítica de arte, su clasicismo innato (más matissiano que picassiano, aunque parece beber de los dos) y su clara y límpida visión artística materializada en un signo plástico esencial, no le empujaron a predisponerle —de hecho más bien lo contradice— con el expresionismo dominante de buena parte de la práctica artística gallega de aquellos años, auspiciado por Castelao (aunque en un principio pareció no entenderlo), reforzado por Maside tras su viaje a Munich y, en definitiva, institucionalizado por una visión nacionalista de corte worringeriano que asimilaba el «espíritu gallego» con el mundo nórdico y expresionista en contraposición con el mediterráneo y clásico; y no olvidemos que Cándido llegó a fundar una *Akademos d'Ourens* y que su hermano Armando calificó a su ciudad natal de Atenas gallega¹⁸.

Puestos a encuadrar la colección de dibujos que nos ocupa debemos convenir en su pertenencia a la caricatura en su faceta satírica, aunque esta cuestión debe ser matizada y puntualizada como observaremos con posterioridad. Bouzas ha notado que: «o traballo humorístico é para Castelao A e W da súa produción global. A súa obra pictórica é

arte presentan una contradicción entre el poético lirismo de la línea y la contundencia ideológica de intención y de mensaje, como apunta Bouzas¹⁴, pero no hay que dudar que su opción ideológica y política le empujaría hacia este mundo de la caricatura y la sátira, más si tenemos en cuenta que, aún sin ser un artista adscrito plenamente al grupo de *Os Novos*, la pertenencia generacional y ciertos rasgos: primitivismo, realismo, retorno al orden clasicista... llevan a asimilarlo. Asimismo, debemos reseñar que la dedicación a la ilustración y la viñeta fue la mayor herencia y carga dejada a los nuevos artistas gallegos de vanguardia por el patriarca del arte gallego: Castelao¹⁵. Aunque Cándido polemizó con los nacionalistas gallegos, alguna vez incluso de manera ruidosa¹⁶, y no compartió casi nada de su ideario, como lo muestra la misma negación de un arte gallego¹⁷, estuvo muy cerca de los miembros del movimiento renovador, así como de los representantes del grupo *Nós*, entre ellos el propio Castelao y Vicente Risco, ilustrando igualmente libros y textos muy cercanos al galleguismo nacionalista representado por estos. Su visión internacionalista y vanguar-

simplemente anecdótica. Para Cándido, independientemente de las circunstancias que fixeron da súa obra humorística o groso da produción, no é se non a anécdota»¹⁹, pero de todos modos y a pesar de la inadecuación entre lenguaje y temática —o de la indiferencia—, se observa que una cierta vena satírica recorre toda la obra de Fernández Mazas, tanto literaria como plástica. Es indudable que Cándido tenía una trayectoria de viñetista que fue utilizada, probablemente sin mucha acritud, al servicio de un decidido compromiso político, y que su teatro, particularmente *Santa Margori* (1930) y *Los cuernos disparatados* (1932), plagado de una abundante ilustración gráfica, abunda en una dirección satírica, sardónica, esperpéntica sobre todo en este último caso que Gurméndez ha definido como realismo crítico²⁰. En general, hay dibujos y obras literarias, tanto anteriores como posteriores a *Ellos*, que comparten este espíritu en muchos aspectos: recordemos que hay galerías de tipos en *Santa Margori*, imágenes fantásticas e híbridas en *Los cuernos disparatados*, y que sobre todo obras posteriormente publicadas o que permanecieron en estado embrionario, como *Tierras de Señorío* (1942) y *O recuncho amado* de

Sebastián Martínez Risco²¹, manifiestan una continuidad con *Ellos* con la diferencia de una cierta vena surreal que en el contexto de una sátira de tiempos de guerra no se estimaría muy adecuada. El propio Gurméndez recuerda en otra ocasión que *Los cuernos disparatados* es una farsa cruel «sobre unos potentados y ridículos personajes provincianos que había conocido en su Orense natal»²². Sin embargo es en *Tierras de Señorío*, dividida en dos partes: *La revolución de las babelinas* y *Los olvidados de la Rúa del Sol*, donde una literatura de evasión escondía un carácter de compromiso, traducido en la galería de «personajes políticos y curas rechonchos que pululaban por la España de principios de siglo»²³, así como por un dibujo más agresivo de lo habitual en el autor y por el retrato satírico de una sociedad analizada en sus pilares más representativos que de igual modo aparece en una obra de guerra como *Ellos*.

Cabe considerar que la adscripción política de Mazas, trotskista en su afán de pureza idealista de la revolución social²⁴, ha podido dificultar su difusión posterior, ya que los medios de comunicación y propaganda estaban masivamente ocupados por comunistas



3. «La clase media se siente distinguida sólo con embutirse en un traje exótico».

estalinistas. Un espiguelo de textos y recopilaciones sobre sátira, caricatura y dibujo de guerra es testimonio de este silenciamiento. No fue recogido en la antología de Gabriel García Maroto²⁵, ni apareció en *Los dibujantes en la guerra de España*²⁶ o *Madrid. Álbum de homenaje a la gloriosa capital de España*²⁷, ni tampoco sus compañeros de generación artística gallega contaron con él en *Nova Galiza*²⁸. Pero lo más curioso es que la misma revista *Umbral*, que dedicó una serie a los dibujantes y artistas comprometidos con el título *Las otras armas*, donde se reseñó la obra de Castelao, Monleón o Bagaría, entre otros, no dedicó ningún espacio a nuestro autor, y así se puede continuar para entender el olvido de esta obra. Por otro lado, la presencia de lo satírico puede desvalorizar el interés posterior, sólo contemplado en estudios dedicados al tema de la propaganda artístico-política. Además, otros dos hechos se conjugan para convertir este libro de dibujos en un producto atípico: en primer lugar, su dirección satírico-humorística, extraña en las abundantes carpetas o álbumes de dibujos de guerra que más bien solían tener como referencia los *Desastres* goyescos²⁹, y en segundo lugar que el prólogo y lo que ocupa el lugar de los textos a los pies de los dibujos no fuese obra del propio Cándido, que simultaneó su obra plástica con la literaria y crítica, sino de una Lucía Sánchez Saornil que probablemente se encargaría de la publicación de los dibujos en un momento en el que los testimonios que nos han llegado apuntan a una baja en su estado psíquico, algo que había sido recurrente a lo largo de su vida.

Si atendemos a los aspectos materiales, habría que comenzar diciendo que nos encontramos con un libro de formato 20 x 15 cm. con una cubierta exclusivamente tipográfica de corte racionalista, mayúsculas de palo seco en la parte superior con los apellidos del autor, el título ocupando la mayor parte de la cubierta en minúsculas con las dos *e*les sobredimensionadas hasta aparentar dos torres casi iguales, y el subtítulo en la parte inferior, de nuevo con una mayúscula de palo seco de un cuerpo bastante más pequeño. Continúa con un texto del propio autor, algo enigmático, pero con una reivindicación literaria que se corresponde con sus intenciones:

«Ni bíblicas lamentaciones, ni versallescas continencias: ni soledad melodramática, ni urbanidades de *minuet*, sino justicia, ya que ese orden pseudoclásico de la cortesía nos lleva siempre a retóricas inquisiciones. (Y ese otro, el de la gula romántica, a teratológicas vanidades, a vanidades *ad libitum*.) Racine, no, pero tampoco Rabelais. Molière, Molière siempre: Jugar con la fealdad de temporales privilegios con hermosas maneras ejemplares. Y nada más, si no es mi amor revolucionario»³⁰.

El prólogo de Lucía Sánchez Saornil, ante todo una relación de pies de ilustraciones colocadas al principio para dejar —según confiesa— margen al hipotético contemplador, tras calificar la serie de dibujos como «galería pintoresca», entiende las claves de la sátira de Fernández Mazas de la siguiente manera: «Pero antes de comenzar, queremos decir dos palabras acerca de la intención del autor, que adivinamos más que conocemos. Y es, que no tenemos ante los ojos un recordatorio de muertos, sino de vivos. Que de todo lo que vamos a ver, sólo nos separa una línea de trincheras y nuestro afán desmedido de renovarlo. Más todavía, que aún entre nosotros, no hemos matado la larva, y estamos siempre

amenazados de un peligro de reproducción»³¹. De todo lo cual podemos deducir unas líneas de argumentación que proceden a justificar el tono con el recurso a la historia de la literatura, a presentar la iconografía («galería» de tipos) con una adjetivación que recuerda el costumbrismo romántico, la función de toda sátira como develadora de una realidad oculta que sus procedimientos retóricos pueden poner de manifiesto, el componente moral que habitualmente le es consustancial y que la ideología anarquista refuerza, el recurso al bestiario (o la comparación con el mundo animal) con una imagen, la de la larva, que se incuba en determinadas condiciones ambientales y que ha sido muy utilizada para explicar el surgimiento de patologías políticas extremas: el fascismo claramente en este caso³², y finalmente —como expresa el subtítulo— el juego lingüístico patente en una irrealidad de los personajes representados que, transmutados en figuras de la baraja de naipes, caen más directamente en una visión distorsionadora en la que la obligada ridiculización de la sátira pone a punto los mecanismos de descalificación e invectiva³³; claro está que ignoramos si el título se debe a Cándido o a Lucía Sánchez Saornil. Dicho todo esto sería procedente examinar

un conjunto de dibujos que, por continuar con las metáforas utilizadas en la sátira, constituyen aparentemente una disección (o vivisección) de la burguesía española y de los sustentadores de su orden material y espiritual. Ciertamente se dirige (a los ojos de Mazas y su prologuista) a los sectores más pacatos y provincianos, beatos y filisteos, cínicos y miserables de esta burguesía, es decir, todos aquellos que constituyeron la base social y económica de la reacción que dio lugar a la guerra civil y que, aunque puedan camuflarse, también están presentes en la propia retaguardia republicana. Por continuar con la propia imagen hasta ahora empleada, podríamos abundar en que la metáfora biológica anteriormente enunciada se extiende a que la galería de tipos se muestra a nuestros ojos como una taxonomía, o mejor dicho entomología, en su más estricto sentido etimológico y terminológico. Una última consideración previa debe referirse a la polisemia de la imagen y al anclaje semántico que suponen los textos, ya que en algunos casos —fundamentalmente cuando se trata de personajes aislados— difícilmente puede entenderse la existencia de un mensaje unívoco. De todos modos ésta es una característica común de todo signo icónico y, de



4. «Ninguna imagen más acabada del perro fiel. No se moverá de ahí si no siente el pie del amo en las posaderas».



5. «Detrás de esa voluminosa «dignidad» se esconde una suciedad moral de «buen tono» que se solaza entre toreros, cantaores y vividores de toda laya».

tócrata rijoso e impotente que se aprovecha del servicio femenino, el matrimonio interesado del cazadotes, el turista extranjero que alimenta el tópico español, el quiero y no puedo del pequeño burgués, el donjuanismo, el guardia civil como defensor de un orden injusto, el matrimonio de conveniencia a la postre siempre mal avenido, el jesuitismo manipulador de conciencias, el afán de diferenciación pequeñoburgués procurado por el esteticismo de la distinción vestimentaria, normalmente preámbulo y exteriorización del fascismo, de nuevo un matrimonio de conveniencia en el que se une la necesidad y la apariencia, la señora beata e intransigente, la elegancia y el porte unido a la poca inteligencia, la enseñanza convencional y poco respetuosa con la libertad humana, el burócrata fiel defensor de un orden injusto y, para finalizar, la aristócrata de doble moral. A fin de cuentas, creo que se da una cierta comunidad de intenciones e intereses entre el autor de los dibujos y la autora de los textos. Una cierta dosis feminista debe estar implícita en la fundadora de *Mujeres Libres*, un grupo de mujeres que creyó firmemente que la resolución del problema de la mujer tenía una solución diferenciada de la resolución del problema social y, por consi-

cualquier manera, Lucía Sánchez Saornil interpretó con bastante fidelidad las intenciones del autor, aunque declarase no conocerlas directamente.

El libro consta de 27 estampas. El ejemplar analizado por mí está incompleto al haber sido arrancada la lámina 22 («Una infancia que secretea prematuramente da luego la razón a Freud»), seguramente por el fervor de un censor de mente algo calenturienta, ya que, a pesar del título, dudamos de Cándido como autor de imágenes con el más mínimo atisbo de procacidad, aunque sí puede ser que de erotismo más o menos insinuado. La iconografía incide claramente en la presentación del burgués y del pequeño burgués en todas las variantes imaginadas por el autor, así como de los adláteres y sostenedores de su orden social, económico e ideológico. El Ministro del Rey, el matrimonio burgués ejemplar, el capitalista sin escrúpulos, los sujetos de una vacuidad ociosa, la mujer como objeto de deseo, el escritor o plumífero ajeno a las preocupaciones sociales, la dama bienhechora y el sacerdote adulator, el intelectual o académico ansioso de gloria, el militar de opereta, el burgués como banquero implacable, el cura lúbrico que fustiga el vicio, el anciano aris-

guiente, planteó unas propuestas liberadoras con una dosis de autonomía que planteaban la emancipación de la mujer en toda su dimensión al liberarla de las tareas que le habían sido asignadas tradicionalmente³⁴. Y Cándido no resulta ajeno a estas cuestiones en su afán de retratar moralmente una sociedad llamada a desaparecer, porque no se trata de conseguir una victoria militar que a fin de cuentas restableciese un cierto orden (burgués en definitiva) sino de una lucha moral en la que la victoria debe conseguirse por la superioridad de las convicciones y la ruptura de las cadenas surgidas de una ideología cargada de convencionalismos. En definitiva, la idea anarquista, secundada por los trotskistas españoles, de que guerra y revolución son inseparables y, aún más, que revolución social e individual son indivisibles, que de nada sirve la victoria armada o el cambio de poder político sin la modificación de las conciencias.

Los personajes son presentados, en la mayor parte de los casos, sin una ambientación precisa, algo normalmente lógico en un dibujo sintético de corte caricaturesco. Sólo algún elemento mínimo (mueble, lámpara, línea que indica el horizonte o el suelo, una barca) establece en contadas ocasiones un escueto emplazamiento espacial, aunque a veces distorsionado por licencias representativas de origen vanguardista que refuerzan la bidimensionalidad de la figuración. Salvo unos pocos ejemplos, aparecen en solitario o en pareja, acorde con la intención de presentar una especie de retrato colectivo en sus tipos más destacados. Recursos satíricos y caricaturescos como la obesidad o una excesiva delgadez suponen el establecimiento de contrastes físicos adecuados a estas intenciones, hasta el punto de que una sugerencia de volumetría llega a ocupar —cuando esto ocurre— casi toda la superficie del papel. Los detalles indumentarios —en los que hay recuerdos de otros dibujos de Mazas— muestran claramente la pertenencia social de los tipos retratados, incluso el traje de baño en la playa es específicamente distintivo. Claro que, como toda sátira política de características premodernas, una parte importante de la invectiva va dirigida al clero, quizá porque, como indica Hodgart, «La sátira anticlerical, que puede parecer que no consiste más que en un simple comentario social, es muy a menudo un tipo especial de sátira política... El anticlericalismo es político en cuanto el clero se mete en



6. «Los que dispusieron siempre de las mujeres más bonitas son los que unen al más cuantioso capital el mayor cretismo».

política, como han hecho siempre los sacerdotes de muchas religiones»³⁵, y ahí la tipificación y caracterización parecen bastante fáciles, aunque Cándido llegue a distinguir varios tipos en virtud de rasgos fisionómicos y configuraciones lineales. Algo parecido ocurre en la caracterización del burgués —algo más uniforme— y del aristócrata, mientras los escasos personajes populares tampoco llegan a tener una identificación que pueda resultar enteramente positiva, al menos en términos maniqueos. Las mujeres tienen un destacado protagonismo, casi siempre en compañía del hombre y prácticamente como su sombra y prolongación, excepto en los casos de tipos femeninos (beata, aristócrata, etc.) que consiguen una individualización muy precisa. Dentro de esta iconografía destaca, por no ser muy habitual, el viajero extranjero, no muy conseguida porque en definitiva responde al tipo del burgués con el añadido de la cámara fotográfica.

Otra cosa es considerar cuál es la carga de ironía y la dosis de sarcasmo que manifiesta el dibujo de Cándido Fernández Mazas. Ya dijimos que podría existir una inadecuación expresiva en nuestro autor, pero ciertamente todas estas imágenes están plasmadas a través de la utilización del lenguaje caricaturesco, lo cual no implica el uso de otros procedimientos retóricos del satírico y el dibujante humorístico que Cándido apenas utiliza. Realismo caricaturesco, suavidad lineal, fascinación gráfica, carácter sugeridor del signo plástico... muchas de estas características se han supuesto en el caso de nuestro autor, pero algunos de sus referentes (Matisse, Modigliani, Foujita, Marie Laurencin, fundamentalmente) no parecen muy adecuados para la sátira humorística. No obstante, en algunas ocasiones, la caricaturización tiene un carácter extremo manifestado a través de una cierta dosis de repelencia que podrían hacer pensar en Grosz, pero no creo que ésta sea la principal influencia, a pesar de que ciertos álbumes de dibujos del artista alemán (*El rostro de la clase dominante*) o cuadros (*Los pilares de la sociedad*) remiten a un parentesco conceptual con la obra del cruel analista de la sociedad de la República de Weimar y los prolegómenos del nazismo. El dibujo, como siempre en Cándido, recuerda su aspiración clasicista; su límpida definición, fiada al poder evocador y sugeridor de la línea, nunca recurre al sombreado o la sensación de volumen por rellenos o añadidos varios. Ya Carlos Gurméndez habló de la estampa japonesa, pero la intención satírica debe colocarse al servicio de una función zaheridora y clarificadora y, para ello, nada mejor que proponer una lectura operativa, una cercanía a la viñeta periodística probablemente menos acuciada por sus inmediateces y por lo tanto más atenta a unas definiciones tipológicas. ¿Supone al fin el libro de Cándido Fernández Mazas una excepción entre los álbumes y libros de dibujos de guerra editados en aquel momento? Si atendemos a su no adscripción a la descripción de las miserias y horrores de la guerra es bastante probable, lo que lo alejaría de la circunstancial visión oportunista de Goya como cronista de guerra, pero si nos atenemos a la estirpe de los *Caprichos* o los *Disparates*, probablemente es cierto que el ataque, la reconvencción moral, la puesta en cuestión de los convencionalismos sociales, el ridículo y la sátira lo ponen sin duda en una órbita muy semejante, y nos muestra que, aparte de que ya Baudelaire³⁶ vio en el pintor aragonés el introductor de lo fantástico en lo cómico y el creador de lo monstruoso verosímil, las circunstancias históricas y políticas incidieron en que la lección del maestro de Fuendetodos fuese aprovechada, aunque en algunos casos mejor entendida que en otros.

Resultaría enormemente productivo contextualizar la sátira de Cándido Fernández Mazas en su momento histórico. Si los dibujantes de guerra especializados en esta parcela promovieron una visión en la que se unían el compromiso, la reconvencción y el comentario moral, del mismo modo destilaron una rabia sorda —apenas contenida— que con frecuencia derivaba hacia una manifestación plástica de odio, de agresión por medio del sarcasmo. Para ello utilizaban recursos expresionistas y surrealistas capaces de definir una imagen negativa en la que las distorsiones figurativas, los conflictivos choques icónicos y conceptuales, la imagen de la podredumbre o de la grotesca desfiguración y la metamorfosis producen un impacto visual fortísimo que se adecua mejor a una obra empeñada en provocar una sollicitación tendente a descalificaciones y, en definitiva, tomas de postura políticas, pero también morales. Este puede ser el caso de dos de los autores que más se significaron en este campo: Francisco Mateos por medio de sus litografías de *El Sitio de Madrid* o Ramón Puyol configurando unos modelos repulsivos en sus dibujos para *Mundo Obrero* de 1936³⁷ y fundamentalmente en otra serie de diez litografías editada por el Socorro Rojo Internacional, donde distorsión expresionista y metamorfosis surrealista crean un arte de urgencia de características sangrientamente satíricas en el contexto del ambiente particularmente agriado del Madrid sitiado de finales de 1936 y los primeros meses de 1937³⁸. Luego, este tipo de sátira cruelmente agresiva pareció remitir algo y un repaso de su principal soporte, la viñeta de prensa, recuerda que la guerra civil fue sustituyendo su carácter de lucha de clases por la de guerra de independencia, al menos en la propaganda republicana. Claro que al partir de la premisa de que la caricatura y la sátira eran un arma y por consiguiente un vector indispensable del arte de propaganda, se invocaban precedentes del arte de inspiración política, fundamentalmente alemanes y rusos, y se consideraban parte de una especie de ecuación instrumental en la que la imagen era puesta al servicio de la propaganda³⁹, no dejando de contemplar el humor como un antídoto a una propaganda llorosa y siniestramente patética⁴⁰. Estas últimas razones permiten encuadrar de una manera óptima el libro de Cándido, ya que, aunque no puede compararse en agresividad e intencionalidad con Puyol o Mateos, el carácter ligero de su sátira contrasta sobremanera con la tendencia a la truculencia de cierta imaginería con frecuencia usada por los sectores anarquistas y también con el recurso al realismo social más rancio de raigambre académica. Eso sin olvidar que los aspectos trágicos de las primeras oleadas represivas, revolucionarias o contrarrevolucionarias, habían quedado algo atrás, aunque Fernández Mazas, fiel a su ideario y a la línea anarquista, siguiera considerando imprescindible una radiografía moral de la sociedad de clases de necesaria abolición por el triunfo de la revolución social. Es difícil creer que triunfase en tal cometido. Nos tememos que su galería iconográfica resultase algo extemporánea, pero la fidelidad a las convicciones merece al menos un reconocimiento explícito y además hay que tener en cuenta que la caricatura trasciende sus fines inmediatos por medio de su principal recurso: las equivalencias fisionómicas, aunque, tal vez, como decía Bagaría, más que una descripción exagerada y distorsionada de las apariencias externas, una vez más el auténtico fin de la imagen satírica era desvelar «la fisonomía interior de las cosas»⁴¹.

NOTAS

1. Este texto fue enviado como contribución al Homenaje de la Universidad de Santiago de Compostela a la Profesora María Dolores Vila Jato en Diciembre de 2001.
2. *Cándido Fernández Mazas. Su vida y su obra*. Sada (A Coruña): Ediciós do Castro, 1981, p. 31.
3. SÁNCHEZ SAORNIL, Lucía. *Poesía*. Introducción y edición de Rosa María MARTÍN CASAMITJANA. Valencia: Pre-Textos, IVAM, 1996.
4. FERNÁNDEZ MAZAS, Armando. *Vida y obra del pintor Fernández Mazas*. Orense: Andoriña, 1990, p. 100.
5. *Diccionario de las Vanguardias en España (1907-1936)*. Madrid: Alianza, 1995, p. 246.
6. «Fernández Mazas». En: *Artistas galegos. Pintores. Vanguardia histórica*. Dir. Antón PULIDO NOVOA. Vigo: Nova Galicia Edicions, 1998, p. 306.
7. «La edad contemporánea». En: *Historia del arte gallego*. Madrid: Alhambra, 1982, pp. 477-478, donde llega a decir: «La labor artística de Fernández Mazas se paraliza en 1937, siendo encarcelado durante algún tiempo».
8. «Folletos e impresos menores del tiempo de la guerra». *Cuadernos bibliográficos de la guerra de España 1936-1939*. Serie 1. Fascículo 1 (1966), p. 86, nº 272.
9. GAMONAL TORRES, Miguel Ángel. *Imagen, propaganda y cultura en la zona republicana durante la guerra civil española*. Granada: Universidad, 1985 (Edic. en microfichas) y *Arte y política en la guerra civil española. El caso republicano*. Granada: Diputación, 1987. En este último libro (p. 338) aparecían reproducidos los dibujos números 1 y 2
10. GAMONAL TORRES, Miguel Ángel: «Sobre la obra de guerra de Arturo Souto». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XVII (1985-1986), pp. 131-144. Dos de ellas fueron expuestas en el Pabellón de París de 1937. Vid. *Pabellón Español Exposición Internacional de París 1937*. Dir. y textos: Josefina ALIX TRUEBA. Madrid: Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Cultura, 1987, pp. 80-82 y 251.
11. «Vodka a la 7» (nº 8, 28 Agosto 1937), «El tren de las 8» (nº 9, 4 Septiembre 1937), «El dominio de los burócratas» (nº 14, 16 Octubre 1937) y «Los señores camaradas» (Nº 16, 30 Octubre 1937), siendo las ilustraciones de este último firmadas por Horna.
12. Todo esto ha sido debidamente reseñado, aparte de en la bibliografía anteriormente citada, en obras como: CARBALLO-CALERO RAMOS, Mª Victoria: «Dibujantes orensanos en la revista *Alfar*». *Museo de Pontevedra*, 37 (1983), pp. 387-389 y «Avance de un estudio sobre la ilustración en *La Zarpa* con especial referencia a los artistas orensanos Cándido Fernández Mazas y Xaime Prada». En: *Tiempo y Espacio en el Arte. Homenaje al Profesor Antonio Bonet Correa*. Madrid: Ed. Complutense, 1994, Tomo II, pp. 1523-1535; FERNÁNDEZ MAZAS, Armando. *O humorismo gráfico de Fernández Mazas (Dichi)*. Orense: Andoriña, 1989 o FERNÁNDEZ MAZAS, Cándido. *Dibujos de París, 1925-1927*. Textos de: Santiago ARBÓ BALLESTÉ, Eugenio FERNÁNDEZ GRANELL, Carlos GURMÉNDEZ, Gonzalo TORRENTE BALLESTER y José M. BOUZAS. Orense: Andoriña, 1993, entre otras.
13. *Cándido Fernández Mazas...*, pp. 17 y 43-44.
14. «Fernández Mazas...», p. 314
15. CASTRO, X. Antón. *Arte y nacionalismo. La vanguardia histórica gallega (1925-1936)*. Sada, A Coruña: Ediciós do Castro, 1992 e «Introducción». En: *Artistas galegos. Pintores...*, pp. 15-29.
16. Recuérdese el escándalo desencadenado en el Teatro Principal de Orense por su oposición al Estatuto Gallego auspiciado por los sectores más conservadores del galleguismo y que le costó la pérdida de la pensión proporcionada por la diputación orensana para continuar sus estudios artísticos en Roma. Vid. GURMÉNDEZ, Carlos. *Cándido Fernández Mazas...*, pp. 22-24.
17. Como se puede ver en la encuesta a los artistas gallegos realizada por *Pueblo Gallego* en 1928, reproducida por Armando FERNÁNDEZ MAZAS en *La estética de Fernández Mazas*. Orense: Andoriña, 1992, p. 67 y por Xosé M. BOUZAS en «Fernández Mazas...», nota 43, p. 318.
18. Para estos hechos ver CASTRO, X. Antón. *Arte y nacionalismo...* y FERNÁNDEZ MAZAS, Armando. *Ourense Atenas de Galicia*. Orense: Andoriña, 1989.
19. «Fernández Mazas...», pp. 317-318.
20. *Cándido Fernández Mazas...*, pp. 31-35.

21. Editado muchos años después: Sada (A Coruña): Ediciós do Castro, 1981.
22. «Autobiografía intelectual». *Anthropos*, nº 120 (Mayo 1991), p. 19.
23. GURMÉNDEZ, Carlos: *Cándido Fernández Mazas...*, pp. 36-41.
24. *Ibidem*, pp. 11-14
25. *Los caricaturistas y la guerra española*. Valencia: Ediciones Españolas, 1937.
26. s.l. Ediciones Españolas, 1937, también con prólogo de Gabriel GARCÍA MAROTO.
27. s.l. Ministerio de Instrucción Pública y Sanidad de la República Española, s.a.
28. No hay más que ver el artículo de Carlos DIESTE «Artistas galegos coa España leal». *Nova Galiza*, nº 15, Barcelona, 1 febrero 1938, publicado con motivo de la exposición de Arturo Souto en Bruselas a principios de ese año.
29. ÁLVAREZ LOPERA, José y GAMONAL TORRES, Miguel Ángel. «1808-1936. Los republicanos españoles y Goya». En: *V Congrès Espanyol de Història de l'Art*. (Barcelona, Octubre-Noviembre 1984). Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1988, pp. 215-224.
30. FERNÁNDEZ MAZAS, Cándido: *Ellos. La España de Heraclio Fournier*. S.l.: Ministerio de Instrucción Pública y Sanidad, s.a., s.p.
31. *Ibidem*.
32. Para un resumen sobre la sátira y sus procedimientos, ver: HODGART, Matthew. *La sátira*. Madrid: Guadarrama, 1969.
33. Este recurso se utiliza con alguna frecuencia, y en el contexto mencionado cabe señalar el cartel *S.E. El Generalísimo*, realizado en 1937 por Antonio Cañavate, del Sindicato de Profesionales de las Bellas Artes UGT, para la Delegación de Propaganda y Prensa de la Junta Delegada de Defensa de Madrid.
34. SÁNCHEZ SAORNIL, Lucía. *Poesía...* pp. 19 y ss. Ver también: NASH, Mary. *Mujeres Libres 1936-1939*. Barcelona: Tusquets, 1979 y *Rojas. Las mujeres republicanas en la guerra civil*. Madrid: Taurus, 1999.
35. *La sátira...*, p. 39.
36. *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: Visor, 1988, pp. 117-123.
37. Publicados como *La Guerra Civil*. Madrid: Ediciones Populares Arte, s.a.
38. Sobre la obra de guerra de Mateos y Puyol, puede verse, aparte de algunas obras anteriormente reseñadas: GAMONAL TORRES, Miguel Ángel. «Agresión y sarcasmo en Francisco Mateos. *El Sitio de Madrid 1937*». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XVI (1984), pp. 515-531; GARCÍA SÁNCHEZ, M. Carmen. «*El sitio de Madrid (1936-1937)*. Diez litografías desconocidas de Francisco Mateos». *Reseña*, 141 (Nov-Dic. 1982), pp. 1-5 o GRIMAU, Carmen. «Puyol y el arte de la distorsión». En: *Ramón Puyol. Exposición antológica*. Algeciras: Ayuntamiento, 1981.
39. Existía toda una línea argumental expuesta, entre otros, por CARREÑO PRIETO, Francisco. «El arte de tendencia y la caricatura». *Nueva Cultura*, n.º 11 y 12, Valencia, marzo-abril y mayo-junio 1936 y por ROMÁN, Ramón. «El «mono» diario. El dibujo político en la prensa» o «La sátira, arma de lucha de los pueblos oprimidos». *El Sol*, Madrid, 14 junio 1938 y 10 julio 1938.
40. *L'humour et la guerre. Causerie de Jean Prat donée au Foyer du français antifasciste le 20 février 1938*. Barcelona: Editions du Foyer du Français Antifasciste, 1938.
41. BAGARÍA, Luis. «La fisonomía interior de las cosas», conferencia dada en muy diferentes ciudades españolas después de la I Guerra Mundial, publicada por *El Sol*, Madrid, 8 diciembre 1935, y recogida en *Luis Bagaría (1882-1940)*. Coord. Antonio ELORZA y José Antonio DURÁN. Madrid: Ministerio de Cultura, 1983, pp. 9-15.

