

Cómo citar este artículo:

Bolufer Vicioso, Andrés. "Visiones de la Guerra Civil a través de dos miembros de una misma familia: José Román y Ramón Puyol, tío y sobrino". *Almoraima. Revista de Estudios Campogibraltareses*, 46, abril 2017. Algeciras. Instituto de Estudios Campogibraltareses, pp. 187-204.

Recibido: enero de 2015

Aceptado: febrero de 2015

VISIONES DE LA GUERRA CIVIL A TRAVÉS DE DOS MIEMBROS DE UNA MISMA FAMILIA: JOSÉ ROMÁN Y RAMÓN PUYOL, TÍO Y SOBRINO

Andrés Bolufer Vicioso / Instituto de Estudios Campogibraltareses.

RESUMEN

En este trabajo abordaré las figuras de los artistas locales José Román Corzánego y su sobrino Ramón Puyol Román en el período trágico de la Guerra Civil. Cada uno de ellos la vivió de manera distinta: el tío en la retaguardia del Madrid asediado y el sobrino, como miembro destacado del Partido Comunista de España, tomó un decisivo protagonismo como miembro del arte de agitación. Suyo es el famoso cartel *¡No Pasarán!*

La vida en la retaguardia de una familia es lo que se refleja en las caricaturas del álbum *Madrid Rojo* de Román, mientras que en *La guerra civil. Treinta y dos dibujos de Puyol*, su sobrino, nos muestra su visión de la guerra.

Palabras claves: Biografías, Ramón Puyol Román, José Román Corzánego, Guerra Civil, Caricaturas, Arte revolucionario.

ABSTRACT

I will be about two local artists: José Román Corzánego and his nephew Ramón Puyol Román, in the tragic period of the Spanish Civil War. They lived that time in a different way, the uncle in the siege of Madrid and the nephew in the vanguard of Spanish Communist Party. He had a special roll like a member of the Propaganda Art. The famous poster *¡No Pasarán! ¡Pasaremos!* (They shall not pass! We shall pass!) is his.

Life of a family in the rear is reflected in the pictures from the album *Madrid Rojo* (Red Madrid) by Román, while in *La guerra civil. Treinta y dos dibujos de Puyol* (Civil War. 32 designs of Puyol), his nephew shows us his particular point of view of the war.

Key Words: Biographies, Ramón Puyol Román, José Román Corzánego, Spanish Civil War, cartoon, Propaganda Art.

La memoria colectiva se aglutina en torno a la suma de infinidad de memorias individuales. Dos de ellas, las de dos miembros de una misma familia, José Román Corzánego (Algeciras, 1871- Madrid, 1957) y su sobrino Ramón Puyol Román (Algeciras, 1907-1981), son las que nos ayudarán a reconstruir parte de estas vivencias durante los 989 días que duró la trágica epopeya nacional.¹

1. SUS VISIONES SOBRE EL DRAMA COLECTIVO: LA GUERRA CIVIL

Ambos nos han legado sus experiencias sobre la Guerra Civil, desde dos situaciones personales e ideológicas bien distintas. El tío desde su óptica conservadora, mientras el sobrino desde la de un destacado dirigente del Partido Comunista de España.

Las diferencias entre ambos están marcadas por el lugar y el plano mental desde el que vivieron la tragedia nacional: el tío desde la primera línea de la retaguardia madrileña, y el sobrino desde la atalaya de la defensa del estado legítimo, en lo que bien podría llamarse el frente ideológico. Ambas son muestras de las otras visiones de la guerra contadas, en este caso, por sus protagonistas directos, dos miembros de una misma familia.

1.1. La guerra en la retaguardia. La visión del tío: José Román Corzanego.

La familia Román Corzanego vivía al comienzo del conflicto en la madrileña calle de Hilarión Eslava nº 28, en el barrio de Argüelles, junto a la cárcel Modelo, pero pronto llegaría la zozobra. Esta zona, a partir de noviembre de 1936, se convertiría en la primera línea del frente.

Franco, tras el levantamiento del cerco de Oviedo el 17 de octubre, se decantó por la toma de Madrid. La presión y el avance de los sublevados llevaron el frente a principios de noviembre hasta las puertas de la casa de los Román. Desde su balcón, convertido ahora en primera línea del frente de batalla, se podía ver cómo la aviación enemiga atacaba la capital. Uno de esos aviadores era un amigo de la familia, García-Morato, Joaquín García-Morato y Castaño, el as de la aviación rebelde.

Desde allí también pudo contemplar cómo se sacaba a los presos políticos de la cárcel Modelo para pasarlos por las armas en Paracuellos del Jarama. En este tiempo se les haría común escuchar cómo se daba el pasaporte², en las tapias cercanas, a los partidarios de la sublevación.

Se vivía en vilo. La alarma constante les llevó a hacer la vida en la escalera, por ser la parte más segura de la casa. Al estabilizarse el frente fueron evacuados al número 123 de la calle de Alcalá, en la que convivieron con otra familia hasta finales de 1938. La guerra, aunque les quedaba cerca, ya no estaba a un tiro de piedra. Desde este nuevo domicilio José Román se trasladaba a la casa abandonada para recuperar parte de lo que habían tenido que dejar, gracias a un salvoconducto y a la ayuda de unos amigos y una carretilla. Sin duda lo que veía en el camino le influiría en sus futuras composiciones:

Estos dibujos fueron hechos ocultamente en Madrid, durante la guerra, bajo el temor diario de un registro, de una sospecha, inspirados en el ambiente trágico de la urbe. Sin embargo, no hay en ellos tramas de sangre, detalles de horror, que tanto abundaban, y más bien está cultivada la nota de una ironía honda, del verdadero “humeur” [sic], pues el drama se desprende fácil de los motivos del interior de los asuntos, envueltos en sus líneas.³

¹ Esto le sucedió a más de una familia española, caso del muralista Joseph María Sert y su sobrino el arquitecto Joseph Lluís Sert. El primero estuvo comprometido con los sublevados, más por despecho que por convicción, mientras el sobrino, que junto al arquitecto Luis Lacasa fue el coautor del pabellón español de la Exposición Internacional de París de 1937, permaneció leal al gobierno legítimo. Al estallar la sublevación los murales que hiciera Joseph María Sert para la catedral de Vic fueron destruidos. Participó con su mural Santa Teresa, embajadora del Amor Divino en España, hace ofrenda a Nuestro Señor de los mártires de 1936, en el Pabellón del Vaticano en la exposición parisina de 1937, en cuyo recinto tuvo cabida la España de Franco. MAINER, J. C.(2004), *La vida cultural (1931-1939)*, en República y Guerra Civil, tomo XL, *Historia de España Menéndez Pidal*, Espasa, Madrid, p. 49. octubre y aire del Estado español y General

² La historia de la represión fue común a ambos bandos: dar el pasaporte era la ejecución sumaria, por fusilamiento, común a unos y otros. En la Zona Nacional se haría común la expresión darles la reforma agraria. En la revista *El Mono Azul* había una sección fija al menos en los cuatro primeros números titulada ¡A paseo! MAINER, J. C, ob. cit, p. 487.

³ Esta nota figura en la contraportada del álbum “Visto y Vivido”. Cuadros del Madrid Rojo, como aclaración y explicación del porqué de su ejecución.

La familia, a pesar de la cada vez más evidente carestía de productos y la dificultad de movimientos, tuvo la suerte de contar con una moderada buena posición. El padre pertenecía a la Dirección General del Cuerpo Pericial de Aduanas y cuando se jubiló en mayo de 1937 lo hizo como Jefe de Negociado de Primera Clase; el hijo mayor era el afamado doctor Manzanete⁴ y el yerno, Manuel Torres Gómez casado con la hija, Florentina, era fiscal de los tribunales populares. Sólo el hijo menor, Julio, en edad militar, tuvo que vivir oculto durante este trágico tiempo.

La guerra desde la finalización de la batalla de Brunete, en julio de 1937, se había relajado en la Zona Centro. Madrid ya sólo se sobresaltaría en la agonía del conflicto, en marzo de 1939⁵. Durante este período de relativa tranquilidad hay que situar la composición de la serie de ilustraciones que componen su álbum "*Visto y Vivido*". *Cuadros del Madrid Rojo*.

A finales de 1938 la familia alquiló una vivienda en el número 38 de la calle Ayala. La tranquilidad que le supuso esta nueva situación, al no compartir ya casa con ninguna familia y al haberse independizado los hijos, le permitió realizar esta serie. Muchas de estas ilustraciones las inició en el refugio de la mantequería de su amigo Mariano.⁶

Mientras, la guerra ya se había cebado con la familia y los allegados más íntimos. En Algeciras⁷ entre los primeros fusilados por los rebeldes, se encontraban su sobrino, el periodista Miguel Puyol Román, y el farmacéutico Adolfo Utor. Su sobrino, hermano de Ramón, fue colaborador asiduo de la prensa local, fundó varios diarios de corta vida y fue el último director de *El Noticiero* (1922-1936), el periódico decano de la prensa local. En las elecciones de 1936 apoyó públicamente al Frente Popular, y esto le costó la vida.⁸

En este trágico intervalo, José Román, llevó a cabo sus visiones de los *Desastres de la Guerra*, a través de dieciocho ilustraciones⁹, que guardó en un álbum al que tituló "*Visto y Vivido*". *Cuadros del Madrid Rojo*. Cada una de estas imágenes posee un título y un comentario en su reverso, y en algunas además un subtítulo. Su distribución actual no es la que tuvieron en el álbum original, ya que hoy en día tienen el formato de cuadros. Para analizarlas podemos agruparlas en tres grandes bloques, según destaque en ellas alguno de estos tres temas: la lucha por la supervivencia en la retaguardia, el conflicto ideológico o la evolución del conflicto.

Aquellas en las que La lucha por la supervivencia en la retaguardia es el hilo conductor, serían:

4 El hijo, José Román Manzanete, el "doctor Manzanete", fue un relevante científico, que ocuparía distintos cargos en la administración sanitaria y docente, desarrolló el Hemocultivo Manzanete (1944), para el diagnóstico precoz de la fiebre tifoidea y métodos para el análisis de aguas potables, detección precoz de la salmonelosis y fabricación de vacunas y sueros, también fue escritor y conferenciante, fue miembro de la Real Academia de Medicina y Miembro de Honor de la Sociedad Médica de Hospitales de Lisboa. Fue premiado por la Rockefeller Foundation, fundó la Escuela de Trabajo de Investigación Bacteriológica y sería distinguido con la Cruz del Mérito Sanitario. San Pedro del Pinatar, su tierra natal le hizo Hijo Predilecto y le dedicó una de sus calles. Excmo. Ayto. San Pedro del Pinatar. Expediente para la Concesión del Título de Hijo Predilecto a favor de D. José Román Manzanete. 1960-1966. San Pedro del Pinatar, 29/4/1966.

5 La guerra civil se inició con un golpe de estado frustrado y acabó prácticamente igual, con un golpe de estado en Madrid, que facilitó la entrada de los sublevados en la capital. El golpe de estado del coronel Casado y del general Miaja facilitó la ocupación de Madrid por los sublevados el 27 de marzo de 1939. PRESTON, P. (1994), *Franco. "Caudillo de España"*, Grijalbo, Barcelona, pp. 398-400.

6 GÁZQUEZ, J. M. (1977), "La época dorada de la prensa algecireña, El Noticiero, el diario de este siglo", *El Faro de Algeciras*, Algeciras, 19 de Junio, p. 11.

7 La guerra en Algeciras, por su situación geoestratégica próxima al Protectorado, fue breve, no pasó del 19 de julio; aunque el hito principal para la consolidación de la posición de los sublevados y el desarrollo de la Guerra tuvo lugar el 5 de agosto con el paso del "Convoy de la Victoria" de las tropas del Protectorado, culminándose así el trasvase de tropas iniciado desde principios del conflicto con el "puente aéreo" ideado por el general Alfredo Kindelán. El último acto prácticamente de la guerra en la ciudad lo llevó a cabo el 7 de agosto el acorazado Jaime I, cuando la bombardeó. Esporádicamente la aviación haría incursiones sobre ella para inmovilizar el ferrocarril o el puerto. CASTILLO NAVARRO, L. (19), "Algeciras siglo XX: tragedia, crisis y expansión", en *Historia de Algeciras* (coord. Mario Ocaña), tomo II, Diputación de Cádiz, Cádiz, pp. 346-360."

8 *Ibidem*, *ob. cit.*, pp. 364-365.

9 La última vez que se exhibieron todas ellas fue en la exposición organizada por el Museo Municipal, del 12 de noviembre al 7 de diciembre de 2010. Excmo. Ayto. Algeciras (2010), *El museo en sus colecciones: El Legado de José Román. Quince años del Museo Municipal de Algeciras*, Catálogo, FMC "José Luis Cano". Algeciras.



Ilustración nº 1. José Román Corzánego: *La cola de las tres naranjas*, Madrid, 1938. Legado Florentina Román Manzanete, Museo Municipal de Algeciras.

Perejil a peseta (Deme vd. dos ramitos¹⁰), Luego de bien hervido, La bolsa de los cambios (¡Doy el peine por garbanzos!... ¡Las colillas por un chusco!), La cola de las tres naranjas (Figura nº 1), y Se acabó el carbón. En éstas se hace referencia a las peculiaridades de la vida en una ciudad sitiada y a las ingeniosas maneras de procurarse el sustento. Son a la vez las más dramáticas porque en ellas se visualiza lo sobrecogedor de la tragedia en la retaguardia.

La falta de víveres fue un fenómeno generalizado que se fue haciendo más patente a medida que se prolongaba la guerra. El Gobierno Republicano intentó garantizar mediante las cartillas obligatorias de racionamiento un mínimo de alimentos, pero esto pronto se volvió insuficiente. Las colas eran frecuentes. El Gobierno intentó frenar en varias ocasiones la subida abusiva de los precios, pero el desabastecimiento y el acaparamiento fraudulento de mercancías siempre estuvo en contra de lo humanamente razonable, de ahí la crudeza de estas imágenes en las que a través de las colas espontáneas, ante cualquier mercancía, por poco que se ofreciera, se nos refleja el deterioro de las condiciones materiales de vida en una ciudad sitiada por el enemigo y el hambre.

Asociada a ellas estaría *Facilidad en los transportes (Subiremos al otro coche)*, una muestra de los trances ocasionados en los medios de transporte, en los que la masificación fue una de las constantes.

Cerraría este encuadre *Cuida del árbol como lo que es; fuente de vida y de salud, gala y orgullo de la naturaleza*, que más que un alegato por la naturaleza es un grito por la falta de combustibles. La madera era necesaria para hacer sobrevivir medianamente los fogones y la calefacción.

¹⁰ La frase entre paréntesis hace referencia al subtítulo de la ilustración correspondiente.

El conflicto ideológico tiene dos vertientes por un lado la visión que tiene una familia de derechas de cómo el orden tradicional de las cosas ha sido sustituido por el nuevo orden “revolucionario” y junto a ella, pero con connotaciones peculiares, la referencia a cómo se vive el hecho de la religiosidad en la clandestinidad, lo que podría definirse como anticlericalismo combativo.

A una visión de El nuevo orden, corresponderían siete de ellas:

Tipo sospechoso (Un señor con sombrero..., un señor con sombrero), que tiene un indudable carácter autobiográfico porque hace referencia a las distinciones de clases: los hombres de derechas se cubrían con un sombrero y eso era un estigma, al que con todo no pensaba renunciar. El sombrero fue una de las víctimas de la vestimenta masculina, igual sucedería con la corbata o las joyas. El obrero usaba gorra o boina y entre sus prendas distintivas estarían el uniforme de miliciano o el mono azul, visto como la prenda símbolo de la República y la Revolución. Tanto fue así que una de las revistas más populares del Partido Comunista, en la que participó activamente el sobrino, recibió este nombre, *Mono Azul*.¹¹

¡Era su coche! (¡Nuestro coche!), es un grito contra la usurpación de la propiedad privada, en este caso de su hijo, el doctor Manzanete.

Viva nuestra madre (La filantrópica agrupación “Mujeres libres” organiza un festival en honor de Dolores) (Figura nº 2) responde a una crítica sobre el libertinaje atribuido a Pasionaria. En ella representa a una serie de mujeres, manifestándole su apoyo, con pancartas y un enorme retrato de su líder, campeando por las calles.



Ilustración nº 2. José Román Corzánego: *Viva nuestra madre (La filantrópica agrupación “Mujeres libres” organiza un festival en honor de Dolores)*, Madrid, 1938. Legado Florentina Román Manzanete, Museo Municipal de Algeciras.

¹¹ Fue una hoja semanal creada a instancias de Rafael Alberti por la Asociación Internacional de Escritores para la defensa de la cultura y de ella saldrá la Alianza de Intelectuales Antifascistas.

Antes (Don Perpetuo de la derecha y familia de paseo en tiempos normales) y Después (En pleno comunismo. ¡Pero si son los porteros...!), forman un curioso díptico a través del que muestra la mudanza a la que obligan los cambios de la ocasión, tanto de la propiedad como de las costumbres: una visión de su situación antes y durante la guerra.

Arte popular (Un grupo de milicianos), es una libre interpretación de la “nueva familia” surgida a la sombra del conflicto, alejada de los cánones tradicionales y por tanto en el ojo de quien la interpreta; debería formar parte por su similitud temática un díptico con *La boda del miliciano*, curioso retrato de una peculiar unión marital surgida de manera espontánea al compás de la fragilidad de la vida en ese tiempo, tan difícil para la felicidad.

Como hermanos (Uno de los cuidados del régimen¹² ha sido la distribución de alimentos, llevada a cabo de una manera equitativa y fraterna), aunque por su contenido podría estar vinculada con la lucha por la supervivencia, su interpretación partidaria la asemeja a los casos anteriores en los que destaca los “desmanes de la clase revolucionaria” que ha sustituido violentamente el orden tradicional de las cosas.

El anticlericalismo se reflejaría en dos ilustraciones:

Yte misa est y Persevera en el intento de conservación de las obras de arte, tesoro emocional que nos legaron las generaciones (Figura nº 3). Ambas no admiten otra interpretación que la del testigo de la furia anticlerical que sufre las dificultades para su desenvolvimiento espiritual, ya que Iglesia y Derecha eran sinónimos, máxime cuando la jerarquía eclesiástica de la España Nacional había santificado el conflicto como Cruzada. Pero en el caso de *Persevera en el intento de conservación de las obras de arte...*, no estaría de más añadirle el suplemento de atentado a las iglesias como albergues del arte. Baste recordar que José Román fue nombrado vocal por el Ministerio de Hacienda de la República para la Comisión de Valoración de Objetos Artísticos¹³. Éste fue también el sentir de la Junta del Tesoro Artístico y de los alumnos de la Sección Profesional de la Escuela de Bellas Artes de la Federación Universitaria Española (F.U.E.) de Madrid, en cuyos carteles se podían leer lemas como “*Un objeto religioso puede ser al mismo tiempo una obra de arte. Consérvalo para el Tesoro Artístico Nacional*”.¹⁴

Por su contenido estos cuadros podrían hacer referencias a hechos anteriores a 1938, ya que superados los primeros días del conflicto, las iglesias fueron cerradas al culto, utilizándose algunas de ellas como almacenes o lugares de refugio.

Por último la Evolución del conflicto sólo está representada por un cuadro, *La hora del parte*. En ella se expresa aquello que dice en el preámbulo de la serie: “ *fueron hechos ocultamente en Madrid [...] bajo el temor diario a un registro, de una sospecha [...] acaso me jugaba la vida*”. La familia está atenta a la radio, mientras algunos de sus miembros reflejan la marcha del frente en un mapa.

Estas viñetas sólo son el reflejo de unas imágenes que le sirvieron para expresar su visión de los hechos. Los títulos sólo son las puntas del iceberg de algo más profundo, ya que cada una de ellas van acompañadas de un subtítulo y un comentario. Si ácido es el título aún más lo es el comentario. Quedémonos con el comentario de la viñeta número 2 del álbum: *¡Era su coche!*, cuyo subtítulo es *¡Nuestro Coche!*:

¹² Para él *régimen* es sinónimo de comunismo.

¹³ BOLUFER VICIOSO, A. (1998), *Tras los pasos de José Román*, FMC “José Luis Cano”, Algeciras, p. 28.

¹⁴ ÁLVAREZ LOPERA, J. (1990), *Arte para una Guerra. La actividad artística en la España Republicana durante la Guerra Civil*, Cuadernos de arte e iconografía, Tomo III, nº 5, pp. 123-124.

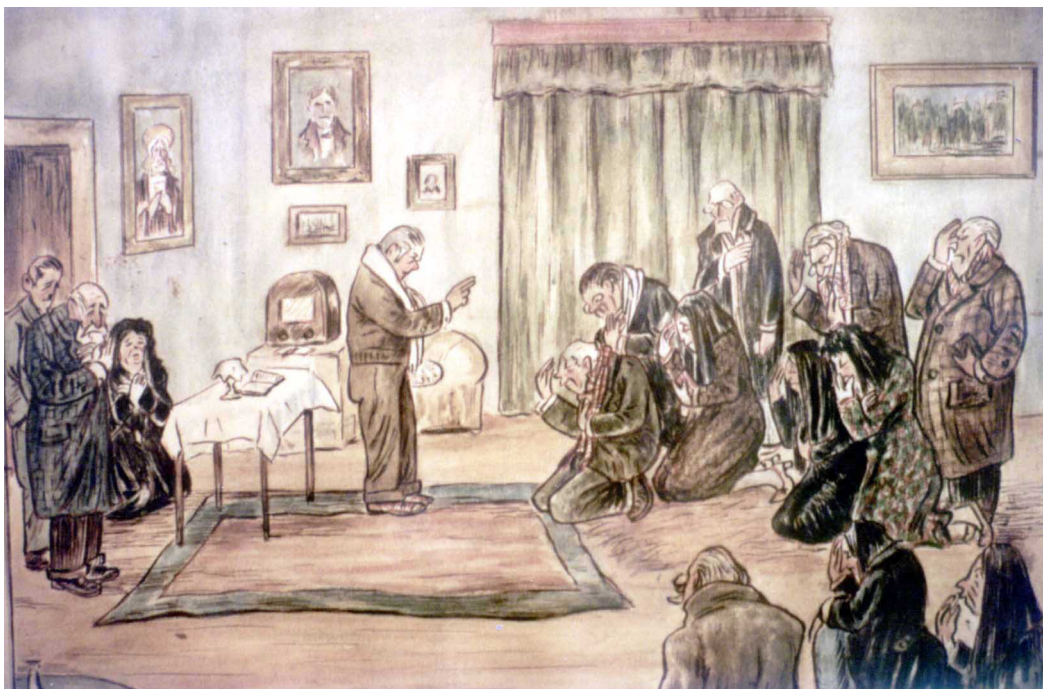


Ilustración nº 3. José Román Corzánego: *Yte misa est*, Madrid, 1938. Legado Florentina Román Manzanete, Museo Municipal de Algeciras.

Como la propiedad era ficticia, que cualquiera se apoderaba de lo ajeno sin delincuencia, porque era del pueblo, se daba el caso frecuente de los coches que eran vistos por sus legítimos dueños, sin posible reclamación. En mi propia casa, uno de mis hijos¹⁵, que a costa de largos sacrificios tenía para su obligación un pequeño carruaje, se lo requisaron; se lo robaron, y lo vio un día ocupado por furcias, por gentes ociosas, por desalmados... armadas... Expresó su protesta, que tuvo que reprimir porque él no tenía más que la razón, y los ladrones en cambio tenían sendas pistolas.¹⁶

Con esta colección de escenas de la vida cotidiana en el Madrid asediado durante la Guerra Civil, Román viene a mostrarnos cierto paralelismo con Goya y sus grabados de los *Desastres*, salvando las distancias, pues aunque tienen en común la vivencia de las penalidades, existen serias diferencias. El partidismo de Goya es contra el drama mismo, con independencia de sus protagonistas, mientras que en Román la interpretación de la tragedia se hace, en algunas de ellas, desde una ideología concreta.

Entre las claves que podemos seguir para la interpretación de la serie cabría destacar dos notas presentes a lo largo de ella: la ironía y la llamada a la sensatez. Hay que entenderlas como una protesta ante los *Desastres* provocados por la guerra. En sí mismas no son escenas humorísticas y en ellas no hay tampoco una deformación de la realidad: observa y capta en el papel lo que ve. Son retratos colectivos. El sentido de estas escenas no pretende borrar lo sucedido; sólo el tiempo, que todo lo suaviza, puede lograr una mueca para el recuerdo y éste sí puede conseguir cierta caricatura del pasado, en el sentido de paliar el sufrimiento de la tragedia (¿te acuerdas de...?), o como expone el profesor Valeriano Bozal:

¹⁵ Se refiere a su hijo José Román Manzanete, el doctor Manzanete.

¹⁶ BOLUFER VICIOSO A. (1997), *La Guerra Civil a través del álbum de José Román "Visto y Vivido"*. Cuadros del Madrid Rojo, Cuadernos del Archivo Municipal de Ceuta, nº 11, Ceuta, p. 309.

La sociedad cambia rápidamente y las imágenes han de conservar testimonio de lo que desaparece –no porque sea ejemplar, sino porque desaparece y si no hay testimonio gráfico no podrá recordarse– y de lo que surge como nuevo, en la certidumbre de que también desaparecerá. [...] Lo grotesco saca a la luz eso que permanece oculto y reprimido y gracias a la risa podemos aguantar su patetismo. La risa lo ilumina para nosotros a la vez que disuelve su enfatismo en el alboroto de la carcajada. La risa no es un juego alegre, pero se convierte en un juguete alegre.¹⁷

1.2. La guerra desde el frente ideológico. La visión del sobrino: Ramón Puyol Román.

La historia del sobrino, en la amplia oferta de posibilidades de acción que ofrecía el campo del dibujo, se inicia cuando comienza a trabajar como portadista para distintas publicaciones de la capital en los años veinte¹⁸. Pronto llegaría a ser Director de la Sección Gráfica de la *Compañía Iberoamericana de Publicaciones* (CIAP). Fue el colofón a una obra que tuvo sus inicios con 14 años, cuando comenzaron a aparecer regularmente sus viñetas y caricaturas en revistas como *Mercurio*, *La Esfera*, *Mundo Gráfico*... En este momento surgió una de sus señas de identidad, su inconfundible firma en arco de medio punto, con eje-clave en la Y, sobre la que se engarzan las demás letras del apellido paterno a modo de dovelas.

Hasta el momento sus portadas sólo representaban lo nuevo en la renovación plástica, pero ahora con su obra gráfica de guerra su lápiz tomaría un decisivo sello, desde el punto y hora que asumió la ideología combativa comunista. Su arte tiene un destino finalista y la Guerra le posicionó. Desde su puesto de mando en *Altavoz del Frente*, de la que fue responsable de su sección de dibujo¹⁹, dirigió su aversión contra el régimen que intentaban imponer los sublevados.

Su particular arte de agitación le llevó a participar en revistas como *Mundo Obrero* o *Altavoz del Frente*, que organizó una exposición de guerra en octubre de 1936²⁰, en la que bien pudiera haber mostrado algunas de las litografías de su álbum *La guerra civil. Treinta y dos dibujos de Puyol*.

Su construcción de la estética militante está marcada por la evolución del realismo revolucionario que se va transmitiendo como una onda desde Madrid al resto del país a través de las exposiciones organizadas por el Ateneo, la Biblioteca Nacional, el Círculo de Bellas Artes, el Museo de Arte Moderno o el Salón de *El Heraldo*; todas ellas situadas entre 1925 y 1932. En este contexto tiene un aldabonazo especial la Primera Exposición de Arte Revolucionario organizada por la Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios en 1933, patrocinada por la revista *Octubre* en el Ateneo de Madrid, una de las que habían aparecido en el panorama político, como también lo fueran Socorro Obrero Español o la Asociación de Amigos de la Unión Soviética, en la que participó Puyol. Para todos ellos, 1934, a raíz de la Revolución de Asturias, fue un año clave: se incorporaron a las filas del realismo social y revolucionario.

Para él, tanto como para aquellos que tomaron parte activa en este drama, la guerra exigía la defensa de ideales, tanto colectivos como partidistas y en este sentido se convirtió en un miliciano de arte propagandístico. Su obra se ciñó al milímetro a este fin por su contundencia y utilidad. Victorio Macho dijo de él que era “lo más expresivo que se está haciendo [1937] sobre la gloriosa muerte y recuperación de España”.²¹

17 BOZAL FERNÁNDEZ, V. (1989), “El siglo de las Caricaturas”, *Historia del Arte* 16, nº 40, Madrid, pp. 10-11/15.

18 PINTOR ALONSO, M. P. (2009), “Ramón Puyol Aunque pasen cien años”, *Caetaria* 6-7, Algeciras, pp. 385-401. Es la visión retrospectiva más amplia del conjunto de su vida y obra.

19 La revista *Altavoz del Frente* fue creada en agosto de 1936 y estuvo dirigida por César Falcón, con el patrocinio de *Mundo Obrero*. Puyol ya había colaborado con él en los decorados de su obra teatral *Asturias* en 1935. ÁLVAREZ LOPERA, J., *ob. cit.*, pp. 120-121; BOZAL FERNÁNDEZ, V. (1995), *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura 1900.1939*, Espasa Calpe, Madrid, p. 544.

20 laguerracivildiaadia.blogspot.com/2012/ramón-puyol-1907-1981.html.

21 Palabras pronunciadas por Victorio Macho con ocasión de una Exposición de 32 dibujos de Ramón Puyol sobre la guerra.

Su labor como cartelista desde las filas del Socorro Rojo Internacional (SRI), fechada en torno a 1937, se dirigió a una retaguardia que necesitaba ver reflejadas, más que nunca, sus ansias de victoria moral y militar sobre los sublevados, a los que se veía como enemigos físicos e ideológicos. Era la colectividad en lucha por la supervivencia.

Es lo que reflejó en su serie de *La guerra civil. Treinta y dos dibujos de Puyol*, con prólogo de Victorio Macho, publicada por Ediciones Populares del Ministerio de Propaganda en 1937. La mayor parte de ellas están firmadas entre agosto y septiembre de 1936, por lo que están hechas al calor de los inicios del conflicto y con la esperanza de un final deseado, del que él nunca dudó, pero que la realidad truncó: “Nunca pensé que podíamos perder la guerra; no lo creí nunca hasta última hora cuando todo era irremediable”.²²

En su distribución habría que destacar cinco grandes escenarios: la guerra, la lucha contra el fascismo, la internacionalización del conflicto, el protagonismo del pueblo y el triunfo de la democracia.

La guerra como tal la describe en nueve ilustraciones que cabría interpretar desde dos vías complementarias. En dos de ellas se hace una alusión general al conflicto, de modo global, mientras que en otras siete la alusión es directa a la evolución del frente durante los primeros meses de la guerra. En ellas es el propio Puyol el que palpita: “Fui militar voluntariamente, porque comprendí que se me necesitaba en un momento como militar”.²³

En las que se hace una alusión general no aparece ninguna aclaración o lema que nos pueda indicar otra intencionalidad. En *¡Adelante en la ofensiva!* da el protagonismo a un enfurecido miliciano que abre con grito sobrecogedor la vanguardia contra el enemigo. Es el grito de nuestra Guerra Civil.

En *Hasta el exterminio*, el protagonista es de nuevo un miliciano dispuesto a disparar contra el enemigo que se acerca desde la sierra. Lo representa por un orondo burgués en cuyo vientre se refleja el símbolo falangista. No será la única utilización de este icono en su obra, que se convertirá en uno de sus protagonistas negativos.

El drama se hace más explícito a través de la alusión directa en *Al “susto” de cada día, cacémosle hoy; ¡Así hasta aniquilarlos!, ¡No Pasarán!, Estrechando el cerco; El terror del fascismo en el frente sur, ¡A Córdoba. El campesino en armas! y Los anillos de hierro de la Democracia*. En ellas aparece sobre la imagen un lema o una frase que nos alerta sobre su significado. Así en *Al “susto” de cada día, cacémosle hoy*, la referencia es a Madrid²⁴, objeto de bombardeo por parte de los sublevados, representados por un icono que vuelve a repetirse en esta serie, un pretendido “burgués” que, montado sobre un proyectil, como si fuera un jinete sobre un caballo desbocado, dirige las riendas de dos aeroplanos destinados a castigar la población.

Fracasado el golpe de estado, estalló la Guerra Civil que se desarrollaría en nuevos escenarios. Entre estas ilustraciones habría que destacar su *¡No Pasarán!* (es la primera mención al lema que triunfaría en su famoso cartel *¡No pasarán! ¡Pasaremos!*). En esta ocasión la imagen se refiere al Frente de Extremadura y en concreto a Medellín, donde el 17 de agosto se consiguió paralizar el avance de los sublevados por esta parte de Extremadura hasta el 24 de julio de 1938. En ella tomó parte activa junto al ejército republicano la milicia de “*El Socialista*” y fue herido el escritor y aviador francés André Malraux.²⁵

22 *ÁREA* (1979), s/t, 11-02, p. 2.

23 *Diario de Cádiz* (1976), “*En lo alto de la vida. Ramón Puyol Román*”, 13 de junio, p. 6.

24 Los lemas y frases, al igual que los títulos, que aparecen en las ilustraciones, se resaltan en cursiva y se utilizan para crear una sintaxis comprensiva de las ilustraciones y sus agrupaciones.

25 www.guerracivilenbadajoz.com



Ilustración nº 4. Ramón Puyol Román: *¡Así hasta aniquilarlos!*, Madrid 1936, publicado 1937.

El mismo personaje que apareció en *Hasta el exterminio* y *Al susto de cada día...*, vuelve a tener protagonismo, pero esta vez su rabia es vapuleada por el choque estrepitoso que muestra el escenario de nubes, polvo y rayos. Este icono, que empleará hasta en seis ocasiones en esta serie, lo volverá a usar en sus *10 litografías*, en este caso representado por *El Acaparador*.

En *¡Así, hasta aniquilarlos! Somosierra* (Figura nº 4) alude de manera autobiográfica a su participación en la guerra: “estuve en el frente del Alto del León [...] Luego pasé a ser comisario político [...] Fui teniente de infantería”²⁶. Participó junto al Quinto Regimiento, organizado por el PCE y las Juventudes Socialistas Unificadas (JSC), en la defensa de la sierra madrileña frente al avance del general Mola. La defensa del Alto del León, a la que sin duda hace referencia en esta lámina, tuvo lugar del 24 de julio al 15 de agosto del 36.²⁷

La alusión a la virilidad, adjudicada a los milicianos, es una constante en esta serie y no podía faltar en esta obra. En esta ocasión nos muestra unos brazos robustos rompiendo una columna jónica, sugerencia de la feminidad con la que califica a los sublevados, uno de cuyos símbolos, los de la falange, aparecen en el cénit del capitel.

Con *Estrechando el cerco, el terror del fascismo en el frente sur*, y a *¡A Córdoba. El campesino en armas!*, retrata la desesperada defensa del frente sur en los primeros meses de la guerra, en los que no solo se está dilucidando el porvenir de estas tierras, sino también se está impidiendo el avance sobre Madrid. Solo resistirá la sierra norte de la provincia de Córdoba gracias al avance del general Miaja.²⁸

En la primera de ellas se indica claramente esta idea: *Frente Sur, Córdoba, Granada y Sevilla*. En las otras dos la figura del potente campesino armado, que ya apareciera en la primera, se nos muestra victorioso sobre el moro que huye ante su presencia en la segunda, mientras en la tercera se alude a la defensa de la provincia a través de un arco árabe.

En la última de ellas, *Los anillos de hierro de la democracia*, la referencia es más amplia al avance de los sublevados que han aprisionado ciudades tan emblemáticas como *Zaragoza, Huesca, Córdoba, Oviedo, Granada o Toledo*. Sus nombres aparecen en los anillos que un miliciano coloca en el cuerpo serpentiforme de un dragón encadenado, con la cabeza del burgués al que venimos viendo de lejos, y que escupe las flechas falangistas.

La lucha contra el fascismo se hace necesaria para un activista del PCE que lucha por la supervivencia de la República asediada y por la de la Revolución en marcha. La guerra de España, como fue conocida en el mundo, fue además un conflicto internacional en el que los totalitarismos europeos se dieron cita, y esto es lo que se refleja también en esta serie, a través de seis láminas.

26 *Diario de Cádiz* (1976), “En lo alto de la vida. Ramón Puyol Román”, 13 de junio, pp. 6-7.

27 AA VV, *Crisis del Estado: Dictadura, República, Guerra (1923-1939)*, en *Historia de España* (Dir. Manuel Tuñón de Lara), Tomo IX, Labor, Barcelona, pp. 269-273.

28 *Ibidem*, ob. cit., pp. 269-273.

En *El pelele sangriento* dos robustos milicianos cuelgan de una soga atada a cada fusil el muñeco de un nazi en clara referencia al triunfo, deseable, sobre el totalitarismo hitleriano. Por ello en *La consigna antifascista del mundo* pide de manera clara *Armas para España*, sobre el ecuador de una bola del mundo en la que aparece una estrella que desprende sus ráfagas centelleantes sobre España. En el plano inferior reaparece de nuevo el burgués, satirizado con una enorme boca de cañón. La referencia está clara a la disparidad de fuerzas con las que cuenta el gobierno legítimo, que solo encontrará ayuda en la Unión Soviética, frente a los sublevados que la tendrán sobretodo de la Italia fascista y la Alemania nazi.

Si se acudiese con armas a la defensa de la República se conseguiría ser *Cada día más fuerte* y con ello estrangular al fascismo nacional, representado por un engendro serpentiforme que luce en su vientre el símbolo falangista, y al que se está estrangulando. Por ello se necesita atacarlos *¡Sin piedad! Mientras alienten sin peligro*. En esta ocasión el peligro está representado por un obispo falangista agitado por la presión que un miliciano está ejerciendo sobre su panzudo vientre. Hay que erradicar *La caries del fascismo* (Figura nº 5), representada por la dentadura del furioso burgués que nos muestra en dos de sus dientes carcomidos los nombres de *Italia* y *Portugal*.

En la última de estas ilustraciones se nos representa a un miliciano que se prepara para asestarle a *La hiena herida del fascismo* el golpe definitivo. Ésta, asustada ante el colosal miliciano, le muestra la esvástica nazi.

La internacionalización del conflicto queda clara desde sus inicios. En *Una ayuda y "otra"* un brazo con el emblema comunista de la hoz y el martillo lanza sobre el mapa del Mediterráneo Occidental *3.000 toneladas de Víveres para España*, mientras sobre la península italiana, sobre la cabina de una avioneta, sólo se refleja la calavera de la muerte, alegoría a la ayuda italiana. Ésta es la ayuda antifascista recaudada en la Europa consciente de que en España se está librando una lucha encarnizada contra el fascismo. Una continuación de la misma es *Solidaridad*, una *Solidaridad internacional con España*, reflejada por un puño cerrado, que surge como un grito brutal de un mapa de España en un globo terráqueo. Simplifica de esta forma la ayuda mundial necesaria para un pueblo en guerra.

Las otras ayudas, las que recibirían los sublevados provendrían del Protectorado, Italia, Alemania y Portugal, representada por *El Fado, música "nacional" de los "patriotas"*. En ella una bailarina cadavérica ejecuta una pirueta que deja ver bajo el vuelo de su falda el nombre del país vecino del que sale disparado un cohete hacia España mientras un militar toca, sentado, la música que ella interpreta. En el respaldo de su chaqueta aparece el lema *Fascismo español*. Del Protectorado vendrían los mercenarios marroquíes a los que les dice: *Señor la tumba está servida*. Un furioso "burgués" marroquí, falangista, tocado con su fez, se dirige, sin percatarse de ello, hacia un hueco en forma de tumba que le va a impedir seguir la dirección de la flecha hacia Madrid. El mismo destino le depara a un mercenario marroquí, que yace sin vida en el suelo porque *Les prometimos tierras en España y se las dimos*. En ella la sátira o la ironía son sustituidas por la contundencia de la realidad, ya que en ella se refleja nítidamente la muerte de un contendiente, caso único en toda la serie.



Ilustración nº 5. Ramón Puyol Román: *La caries del fascismo*, Madrid 1936, publicado 1937.

La lucha contra el fascismo y la internacionalización del conflicto, dada su trabazón, se convierten en buena medida en complementarias.

El protagonismo del pueblo, el auténtico freno que precipitó el fracaso del pronunciamiento contra la legitimidad republicana, está personificado por *La tempestad del pueblo en armas*, representado por el brazo alzado y agitado de un miliciano con su fusil en señal de victoria, mientras el fascismo lo está por la figura de un cañón, con la simbología fascista, que pone pies en pared en su huida. Esta fuerza irresistible, decisiva, para el destino de los primeros días del enfrentamiento, es lo que se reproduce en *El pueblo invencible*, en la que puede verse una reproducción de alguna escena de aquellos días, en los que un grupo de milicianos gritan su victoria sobre alguno de los destacamentos sublevados.

Este pueblo victorioso es el que con *Espíritu nuevo en uniformes nuevos*, y organizado en la *Guardia nacional republicana*, proyecto del futuro ejército republicano, va a luchar decisivamente contra el *Caciquismo*, la *Reacción* y el *Crimen*. Es lo que representa a través del fornido miliciano que con su fusil se apresta a sacudir un golpe definitivo a un enorme tricornio, símbolo de la Guardia Civil, que va a enviar a la fosa. Es este pueblo enardecido el que a través de las *Fuerzas leales* y las *Milicias populares*, está acosando al dragón-burgués en *Apretemos el cerco*. Este pueblo enfurecido está representado invariablemente por un miliciano armado. En *Demasiado fuerte para ciertos estómagos exóticos*, arguye que él necesita *El plato español*. El campesino miliciano en esta imagen está sentado frente a una mesa dispuesto para comer, pero lo que se le ofrece es cerveza (Alemania nazi), cuscús cuz (mercenarios marroquíes) y macarrones (Italia fascista), algo poco nutritivo, por lo que muestra su protesta golpeando la mesa con sus nudillos.

Entre los *Defensores de la democracia*, además del miliciano el otro representante destacado de la nación beligerante es *El campesino*, que defiende con su rifle el sustento de su riqueza y a la patria acosada.

El quinto argumento de esta serie tiene un tono inequívoco de victoria: El Triunfo de la democracia. Es necesario el *triunfo de la Democracia*, que para él está asociada con el de la Revolución. Un miliciano victorioso grita enfurecido, con los puños en alto por la victoria alcanzada por la República sobre el nazismo, cuyo símbolo está clavado en el suelo patrio bajo el peso de una bayoneta con la bandera del pueblo mártir. Es la esperanza la que le guía.

Con esta victoria en el horizonte se ha producido *La "Selección" de la democracia*, de la que se destaca en una bandera el grupo vencedor, el *Frente Popular*. Dos fuerte brazos sostienen un tamiz con la forma del mapa de España. De sus agujeros caen los personajes que han apoyado la rebelión; un obispo, un burgués, un terrateniente,... Con la victoria se consigue en *La factura de la Democracia. Tierra. Trabajo. Paz. Cultura*. Vociferados por un miliciano-agricultor que en lugar de tener uncidos a su arado bueyes tiene a un burgués como representante de los *Grandes terratenientes* y a un obispo representante de los *Bienes del Clero*. Sobre las flechas del yugo se han hincado los pecados de estas dos clases: *Jornales de hambre. Crímenes. Traición. Usura. Impuestos*.

La victoria (sobre falangistas, la iglesia y los sublevados, cuyos símbolos aparecen en el suelo) será posible por los *Dos fuertes puntales de la Democracia*, el ejército y el miliciano, símbolos de la resistencia y el triunfo sobre los rebeldes. Ellos son los que están forjando *Los surcos de la Nueva España*, en la que triunfarán la *Paz*, la *Cultura* y la *Libertad*, lemas gritados por un miliciano que avanza, sin descanso, labrando un surco, sin meditar en los terrones que tiene que destruir. Con ello se creará *La Nueva España* (Figura nº 6), representada por una imagen alejada de los personajes rotundos o deformes de las anteriores ilustraciones. Una miliciiana descansa su rifle mientras suspira en sus nuevos quehaceres. La única representante del género, como si con ello quisiera idear la llegada de la calma después de la tempestad, representada por lo varonil. Es su única concesión a la serenidad.

Una serie de estos dibujos se conserva en la Fundación Lluís Carulla de Barcelona, que la cedió para su exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid entre el 20 de agosto y el 31 de diciembre de 2012.²⁹

En estos dibujos la combinación de realismo y expresionismo se ciñe al cauce soñado de la victoria del Estado por el que lucha y que se sustenta en la Revolución, de ahí su carácter militante y político. Al igual que otros artistas lo que está expresando es “la creación de un arte revolucionario, [un] arte que será válido en tanto en cuanto dure esta revolución”³⁰. De ahí que su obra esté al servicio del lenguaje que se necesita: claro, directo y rotundo. Él reacciona como parte activa de la España Leal, que asimila a la España Revolucionaria, y por ello su repulsa tuvo su más clara manifestación, al igual que la de otros artistas plásticos del país, en el ámbito del Pabellón Español de la exposición parisina³¹ donde se representó lo más granado del realismo bélico.

Estas litografías tienen el valor de la inmediatez. Son un producto casi instantáneo del primer envite contra los rebeldes, pero no las dará a la luz hasta el año siguiente. En ellas habría que destacar esta mano ágil y serena que capta en y para el preciso instante la dimensión social del entramado político en juego. Inconfundibles la contundencia de los trazos gruesos y sólidos de su lápiz oscuro, la rotunda fuerza de los contornos, la rigurosa precisión y la calculada proyección de elementos obsesivos y fantasmáticos [sic] que todo miedo genera.³²

De los protagonistas del conflicto, ya fueran físicos como las víctimas y los combatientes, o ideológicos como el fascismo, él va a poner el acento en estos dos últimos. Los combatientes republicanos son los héroes, los defensores de la legalidad y la población, representados por los rudos y viscerales milicianos y soldados, símbolos de la fortaleza y virilidad del pueblo y el Estado. Los enemigos también tienen sus propios iconos: el burgués, el obispo, el moro o el militar, emblemas de lo despreciable, del enemigo a derribar. Es una lucha maniquea al fin y al cabo.

Transmite un mensaje claro expresado de forma rotunda, porque refleja una epopeya con varios escenarios: el frente combativo, el ideológico contra los fascismos y el internacional. Por ello eligió para sus temas conceptos reducidos a sus significados más evidentes, aunque distorsionara adrede las formas mediante un radical expresionismo. Las escenas están reducidas a lo esencial. En algunas introduce alegorías como el puño cerrado, el globo terráqueo³³, un tricornio, símbolos partidistas, seres deformes y, en otras, palabras y lemas aclaratorios de la secuencia, que ayudan a comprenderla, dándole viveza y dinamismo, porque su fin es la búsqueda consciente de su empatía. En ellas ha plasmado su “gusto por los símbolos, las alegorías, los emblemas, las moralidades [...]”,



Ilustración nº 6. Ramón Puyol Román: *La Nueva España*, Madrid 1936, publicado 1937. Colección Fundación Lluís Carulla, Barcelona.

29 BOE (2012), nº 206, pp. 61008-61010.

30 ALIX TRUEBA, J. (1978), en *El Pabellón Español en la Exposición Internacional de París, 1937*, Ministerio de Cultura, Madrid, p. 68.

31 El Pabellón no fue sólo la crónica de la España republicana, también fue el crisol en el que se reflejaron las vanguardias que emergieron a partir de 1925. Fue la última vez en la que se mostró al mundo el arte que se estaba haciendo en el territorio leal.

32 GRIMAU, C. (1981), *Puyol o el arte de la distorsión*, en AA VV, *Ramón Puyol. Exposición Antológica*, Excmo. Ayto. Algeciras, Catálogo, p. 18.

33 El globo terráqueo y la serpientes, préstamos de la iconografía inmaculadista.

para mostrarnos también figuras simbólicas: el Burgués, el Militar y el Obispo, el Obrero, el Soldado y el Campesino, el Fascismo y el Frente Popular”.³⁴ Todos ellos están presentes en esta serie en la que se está expresando como “un pintor conceptista”, como se le llegó a definir.

Durante este trágico trienio 1937 fue su año clave. Participó en el Pabellón Español de la Exposición Internacional de París de 1937 con *10 litografías*, intervino en dos álbumes colectivos junto a Francisco Mateos, Eduardo Vicente, Climent, Arturo Souto o José Bardasano: *Madrid. Homenaje a la gloriosa capital de España*, organizado por el Ministerio de Instrucción Pública y Sanidad, y *Los dibujantes en la guerra de España*, por el Ministerio de Propaganda, prácticamente con los mismos artistas y por fin en solitario en éste que hemos desgranado: *La guerra civil. Treinta y dos dibujos de Puyol*.

También fue el año clave de su obra como creador de arte propagandístico, baste con recordar que este mismo año realizó su cartel más recordado, *¡No pasarán! ¡Pasaremos!*, con ocasión de la ofensiva gubernamental de Brunete. Su visión se convirtió de alguna manera en la eficazísima y cuasi oficializada posición de un programa revolucionario, el del PCE, uno de los pocos apoyos perennes y decisivos del Estado agónico en el que se convirtió la República del Frente Popular a partir precisamente de 1937.

Su testimonio visceral y ácido fue uno de los más influyentes dentro del panorama global del realismo bélico republicano, que se plasmó en carteles, dibujos, grabados o pinturas de contenido propagandístico, en los que ejerció una gran influencia el realismo soviético. Estas manifestaciones plásticas fueron precisamente las más utilizadas por la propaganda estatal, sindicatos, partidos y asociaciones de intelectuales como Altavoz del Frente.³⁵

A todas las domina un dibujo escultórico, de líneas rotundas y formas esféricas y en todas se distingue una gran nitidez conceptual, acentuada y ayudada por un agudo contraste de blancos y negros: “Puyol parte casi siempre de un fondo fulgurante, cuya claridad viene a modelar en sombras, medias tintas, luces, en volúmenes, las figuras pobladas de deformaciones de monstruos de la vieja España”³⁶. En todos sus dibujos domina el trazo fuerte y contundente, formado por líneas gruesas y fuerte sombreado, sugeridoras ambas de un vigoroso volumen escultórico. Y además los enriquece con distintos enfoques, potenciando el dinamismo de cada escena.

En la obra gráfica de Puyol, y en ésta en concreto, domina la claridad expositiva. La escena se basa en pocos personajes que se convierten en la marca de su repertorio: el miliciano, el campesino, la sublime mujer, el monstruoso burgués o el no menos deforme obispo. En todas ellas “alternan las figuras heroicas; la sátira y la épica”³⁷. A través de ellas critica y muestra ciertas lacras que identifica con la sociedad burguesa y ensalza por otro lado la fuerza combativa del pueblo en armas, auténtico protagonista del estado frentepopulista. Con ellas define una antología de arquetipos definidos por su carácter mordaz: son las hijas de su bestiario. Estéticamente son viñetas políticas, obras de propaganda o dibujos panfletarios, pero en ellos:

En sus dibujos alienta cierto tono épico muy adecuado a la pretendida exaltación del proletariado. Y sobre todo, logró expresar mejor que ningún otro lo que puede considerarse el personaje típico en quien todos se identifican, huyendo de la concreción figurativa que individualizaría a sus protagonistas y haciendo gala de una sorprendente sencillez en la utilización de los rasgos, casi siempre en composiciones tímidamente oblicuas, apoyándose en gran número de trazos circulares y semicirculares.³⁸

34 MACHO, V. (1939, 1980), *ABC 1936-1939. Doble diario de la Guerra Civil*, nº 25, Prensa Española, Madrid 26-3-37.

35 ESCUDERO GRUBER, I. (2012), “*La necesidad de representar lo verdadero: El realismo bélico en la Guerra Civil española*”, en *Actas del Simposio Reflexiones sobre el gusto*, IFC, Zaragoza, p. 447.

36 *Ibidem.*, ob. cit. p. 74.

37 ALIX TRUEBA, J., ob. cit., p. 75.

38 BOZAL FERNÁNDEZ, V. (1995), *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura 1900-1939*, Espasa Calpe, Madrid, Tomo I, pp. 543-544.

Si hubiera que definir las, nada mejor que usar sus propias palabras “[son un] panfleto social, que es lo mío”³⁹, entendiéndolo en el sentido primigenio de folleto dedicado a temas de actualidad, de propaganda, con expresión agresiva. Quería provocar a sus lectores, quería despertarles un grito brutal y desencajado.

Fuerza y viveza son las claves para entender su reflexión sobre el papel. Su humor agrio se expresa a través del dinamismo de sus imágenes corrosivas y de la acción palpitante que las inunda de energía combativa. Es un agitador de masas, la bestia de sus enemigos. Utiliza la estética de propaganda como una ocasión de oro para acercar el drama nacional a su espectador. Su mensaje pretendía ser mediático y ésta fue la clave de su éxito en esta faceta de su arte gráfico. Para él su arte era ante todo compromiso político y denuncia, de ahí su concepción plástica mordaz y satírica, a través de un lenguaje imaginativo y rotundo.

Ésa y no otra será la razón de su condena en el juicio sumarísimo tras la guerra. Refiriéndose a ello en una entrevista concedida en 1979, pensaba que lo más probable fuera que se le consideraba un “agitador de masas”, aunque sus propios acusadores creían que era “incapaz de matar una mosca pero [que] su facilidad para mover masas le hace mucho más peligroso aún”⁴⁰. Era consciente de ello y lo asumió: “Yo no podía esperar merengues, sino puñetazos. Yo siempre ví vientos y escogí, para mí tempestades”⁴¹.

Pero el tipo de arte de guerra al que se adhirió Puyol y otros artistas afines al PCE, no era visto con el mismo interés por otros artistas comprometidos con la defensa de la República. Para los firmantes de la *Ponencia Colectiva*, leída el 10 de julio de 1937 por Arturo Serrano Plaja en el Segundo Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, este tipo de manifestaciones no era considerado artístico, sino propaganda. Uno de sus firmantes, Ramón Gaya, pensaba que el arte debía expresar otro tipo de valores distintos de los políticos: “Si es necesario [que exista] un arte de propaganda, considerémosle como tal, como propaganda, pero no como arte. El pintor defiende la necesidad de hablar de arte verdadero en lugar de hablar de arte antiburgués o burgués”⁴². Para él el arte se degeneraba al politizarse.

Por tanto la serie de Puyol hay que entenderla en clave polémica, controvertida por tanto dentro del mismo frente ideológico de la defensa de la República, pero sin duda era necesario en un momento determinado en el que la propaganda era un arma utilitaria para sus promotores, en este caso el PCE, del cual era uno de sus militantes más activos. Él entendía el arte como una faceta creativa comprometida:

“El arte por el arte”, ya no tiene razón de existir ni ha existido nunca. Para que el arte tenga razón de ser, tiene que estar al servicio de una causa, la que sea.⁴³

2. ¿QUÉ GUERRA NOS REFLEJAN?

La visión del sobrino es claramente política. Su ideología le ha activado. Para él su arte estaba al servicio de una causa doble: la guerra y la revolución, aunque ambas se fundían en una sola de igual modo que para los artistas antifascistas la guerra estaba asociada a la revolución española. De ahí que, siendo el arte de guerra circunstancial y utilitarista, se empleara en él de una manera decisiva por su propio compromiso personal, reflejando en su plástica su decidida voluntad antifascista.

39 RIQUELME SÁNCHEZ, J. (1977), “Ramón Puyol. Maestro del colorido”, *Carteya* nº 16, Madrid, p. 11.

40 *ÁREA* (1979), 11 de febrero.

41 TÉLLEZ RUBIO, J. J., *Europa Sur*, 23 de mayo de 1993. D15.

42 BOZAL FERNÁNDEZ, V., *ob. cit.*, p. 606.

43 *ÁREA* (1981), s/r, p. 2

La del tío probablemente se hubiera traspapelado si no fuera porque él mismo tuvo una alta apreciación de sí mismo y guardó toda la información que pudo recopilar sobre su obra a lo largo de su vida y, al esfuerzo de su hija y heredero por legar su obra al municipio que le viera nacer. Con el tiempo hubiera sido uno más de los numerosos artistas anónimos, de los que solo queda un vago recuerdo y alguna que otra obra sin más referencia que un nombre o alguna cita.

En las dos series se utiliza un lenguaje directo, claro y sensible. Sus mensajes conectan fácilmente, no están nada intelectualizados en el caso de Román y aunque algunas escenas de Puyol sean alegóricas, no por ello se alejan del entendimiento del público al que van dirigidas. El color en el caso de Román contribuye a darle vivacidad a las imágenes del vivir cotidiano, mientras que el juego de volúmenes, del blanco y negro, es la clave en Puyol. En ellas la inmediatez de los mensajes nos sumerge directamente en la rudeza del drama, mediante su rotunda fuerza plástica.

La angustia por la marea de acontecimientos fatídicos podría ser en cualquier caso el nexo de unión entre ambas visiones, que aunque no siendo equiparables ni comparables, sí son complementarias. Las dos componen parte de la memoria histórica de una familia y un país enfrentado a sí mismo, ayer en la guerra fratricida y hoy en la recuperación de todas sus vivencias, fueran del signo que fueran en la Memoria Histórica Colectiva.

Desgraciadamente cuando terminó la guerra sus destinos se vieron marcados. Román, el tío, tuvo que reintegrarse al Registro de Hacienda del que se jubilara en 1937. Se le reincorpora por razones de urgencia profesional. Afortunadamente a sus 68 años aún estaba ágil para afrontar la reorganización del servicio: “En el registro no había nada, lo encontré arrasado, pero con qué voluntad se acometió la tarea de restaurarlo. Y allí continué feliz hasta el año 41, término de mi vida oficial”.⁴⁴

El sobrino, el joven y comprometido artista revolucionario, a pesar de los pesares, tuvo la suerte de conservar la vida, a cambio de la prisión y el posterior exilio interior.

44 ROMÁN CORZÁNEGO, J. R., *Retratos*, inédito, s/f.

ANEXO I

El contexto. Ellos y España: 1931-1939.			
Cronología	Román: artista amateur	Puyol: artista profesional.	España
1931	Es nombrado vocal del Ministerio de Hacienda en la Comisión de Valoración de objetos artísticos. dea Comisil del Ministerio de Hacienda.	Firma el Manifiesto dirigido a la opinión y los poderes públicos publicado en <i>La Tierra</i> el 29 de abril.	II República
1932			<i>Sanjurjada</i>
1933		Exposición colectiva en el Ateneo de Madrid. Decorados para <i>Asturias</i> de César Falcón. Decorados para <i>la Chinche</i> de Maiakovsky. Exposición en la revista <i>Octubre</i> .	
1934	Exposición colectiva en el Liceo Andaluz.	Exposición individual en el Ateneo de Madrid.	Revolución de Asturias.
1935		Decorados para <i>Fermín Galán</i> de Alberti. Portada de <i>La Nardo</i> de Gómez de la Serna. Exposición individual de dibujos.	
1936		Redactor jefe de <i>Mundo Obrero</i> . Pertenece al órgano central del PCE. Hace a lo largo de la guerra un centenar de carteles.	Se inicia la Guerra Civil. Asedio de Madrid.
1937	Primera jubilación.	Participa en el Pabellón Español de la Exposición Internacional de París de 1937 con 10 litografías . Participa en dos álbumes colectivos y publica uno propio: <i>La guerra civil. Treinta y dos dibujos de Puyol</i> . Exposiciones individuales en Valencia y Barcelona.	
1938	Fecha las caricaturas del <i>Madrid Rojo</i> .		
1939	Exposición en Algeciras.	Es detenido en Alicante.	Fin de la Guerra Civil.

ANEXO II

PUYOL

Sin contar a Goya, maestros de esta generación de pintores de la vida social son, principalmente, Daumier y Lautrec, y así vemos que si las sátiras de Goeg contra la podrida burguesía recuerdan las de Daumier, las del alemán Grosz, desterrado hoy de su patria, nos traen a la memoria las líneas corrosivas de Lautrec.

También el claroscuro de taller y los volúmenes toscos pero poderosos, de Puyol, a quien hemos seguido cotidianamente a lo largo de la guerra civil, tienen parentesco con las litografías de Daumier. Pero en Puyol hay algo muy español, y es el gusto por los símbolos, por las alegorías, los emblemas, las moralidades, ese mismo gusto advertimos en el arte y la literatura españolas, desde los pintores primitivos, Juan Ruiz, y los autores medievales, hasta Goya, pasando por Quevedo, Gracián y Calderón.

Lo que Puyol ha plasmado principalmente, día a día, han sido las consignas de la guerra civil –luego los demás le han seguido–, no sus escenas. En el siglo XVII, en las plazas madrileñas, las cortinas de los tablados se abrían sobre figuras simbólicas: la Esperanza, la Caridad, la Fe. Todos los días, en este Madrid heroico de 1936 y 1937, Puyol nos descubre un como telón en la esquina de su periódico, *Mundo Obrero*, para mostrarnos también figuras simbólicas: el Burgués, el Militar y el Obispo, el Obrero, el Soldado y el Campesino, el Fascismo y el Frente Popular. Recientemente, y a ello responde esta figura, se han publicado en colección los dibujos de este pintor: *La guerra civil. Treinta y dos dibujos de Puyol* (Ediciones Populares Arte). En Puyol la tradición española no se imita o falsifica, sino que, viva y operante y bajo otra forma, reaparece.- T.

ABC, Madrid -26-3-37.