

# LA GUERRA CIVIL Y SUS POLÉMICAS: IDEAS E IDEOLOGÍAS, HECHOS Y BIOGRAFÍAS

**José María Vallejo García-Hevia**  
**Universidad de Castilla-La Mancha**  
**JoséMaria.Vallejo@uclm.es**

**Resumen:** Con ocasión de la conmemoración del LXX aniversario del inicio de la Guerra Civil española, lo que es igualmente válido para el recuerdo histórico del LXX de su finalización, se reflexiona sobre la validez y el acierto de las pujantes corrientes historiográficas que hoy siguen manteniendo, acriticamente, la existencia de sólo *dos* (reaccionarios y revolucionarios), o, más recientemente, *tres Españas* (reaccionarios, reformistas y revolucionarios), en el primer tercio del siglo XX. Consta esta monografía de tres partes diferenciadas, a la vez que íntimamente imbricadas. En la primera, sobre *Libertad, igualdad, guerra civil*, se procura argumentar, con brevedad y en términos sumarios, acerca de los peligros y errores a los que conduce el empleo de tesis de análisis histórico tan reduccionistas, a la hora de examinar el período de nuestra Guerra Civil. Se acude, por ello, a algunas referencias biográficas, para dotar de vida y contrastar dichas interpretaciones en boga, tan peligrosamente sistemáticas y estructurales, y a fin de procurar entender, y *encarnar* –la historia es biografía, puesto que si ésta no existe, aquélla no es–, la lucha fratricida entre libertad e igualdad que desembocó en dicha contienda civil. En segundo lugar, *Antón, el escultor del pueblo devorado por Saturno*, amplía los datos biográficos de uno de dichos innominados protagonistas, un sencillo y jovencísimo escultor popular asturiano, de gran talento, cuya vida fue segada en 1937, y del que resulta imposible saber a cuál de las *dos* o *tres* Españas en liza perteneció. Por último, un anexo de *Láminas*, con la reproducción de algunas de sus esculturas, quizá pueda ilustrar que su autor *fue* una de las muchas,

múltiples y variadas, y casi siempre contradictorias, *Españas* que naufragaron, violentamente, entre 1936 y 1939, y de las que los historiadores deberíamos dar testimonio, sin engañosos apriorismos sistemáticos y reduccionistas, por muy brillantes y bellos que, en principio, puedan resultar.

**Palabras clave:** Guerra Civil, España, Antón, Tres Españas, Escultura, Historiografía, Ideologías.

**Abstract:** On the occasion of the remembrance of the LXX anniversary of Spanish Civil War, what is equally true for the historical memory of the LXX it is finished, we reflect on the validity and success of the burgeoning historiographical trends continue to hold today, uncritically, the existence of only *two* (reactionaries and revolutionaries), or, more recently, *three Spains* (reactionaries, reformists and revolutionaries), in the first third of the twentieth century. It, this monograph, has three distinct parts, while intimately entwined. In the first, on *Liberty, Equality, Civil War*, seeks to argue, briefly and in summary terms, about the dangers and mistakes leading to the use of historical analysis thesis as reductionists, when considering the period of our Civil War. It comes, therefore, some biographical references, to give life and contrast these interpretations in vogue, so dangerously systemic and structural, in order to try to understand, and *embody* -history is biography, because if it does not exist, the latter not-, the fratricidal struggle between freedom and equality that led to the civil strife. Secondly, *Anton, Sculptor of People devoured by Saturn*, extending the biographical data of one of those unnamed protagonists, a simple and very young Asturian popular sculptor of great talent, whose life was cut short in 1937, which is impossible to know which of the *two* or *three* Spains at stake belonged. Finally, an annex of *Sheets*, with a reproduction of various of his sculptures, perhaps it can illustrate that its author *was* one of many, many and varied, and often contradictory, *Spains* that wrecked violently, between 1936 and 1939, and whose the historians should give testimony, without preconceived ideas, systematically misleading and reductionist, however brilliant and beautiful that, in principle, may result.

**Key words:** Civil War; Spain; Antón; Three Spains; Sculpture, Historiography, Ideologies.

## PARTE I: LIBERTAD, IGUALDAD, GUERRA CIVIL

*"Libertad, ¿para qué? Estoy de acuerdo en que la noción de libertad, así en abstracto, es una noción muy vaga. Es una abstracción y, por tanto, algo inexistente. Pero, si la libertad en abstracto no es más que esto, nadie puede negar que existen las libertades. Todo el mundo sabe, porque lo ve con sus propios ojos, lo que es la libertad de prensa, y la libertad de pensamiento y de reunión, y la libertad de ser socialista -esto se sabe, ahora, en Alemania-, y la libertad de comerciar con las cosas -esto se sabe en Rusia-, y la libertad de ser liberal, que es la que no se puede ejercer en Italia. Todas estas libertades son concretas, y, por tanto, necesarias. De manera que, cuando se pregunta: 'Libertad, ¿para qué?', se podría, tal vez, contestar sin especiosidad de ninguna clase: 'Y, ¿con qué derecho me quiere usted secuestrar las libertades?'. La frase es una frase típica de guerra civil, la justificación de una política de hegemonía que no puede aceptarse".*

(José Pla, *El rumbo político. El ocaso del liberalismo*, artículo publicado, en *El Norte de Castilla*, el 12-VII-1933; y, en *El Día*, el 15-VII-1933)<sup>1</sup>

En 1570, Felipe II otorgó el nombramiento de *Prototypographus Regius*, o Primer Tipógrafo Real, de la Monarquía Universal Hispánica, a Christophe Plantin (Saint-Avertin, Tours, c.1520-Amberes, 1589). Y, al año siguiente, de 1571, el beneficio del rentabilísimo monopolio de venta de los misales, breviarios y demás obras litúrgicas. El *Rey Prudente*, máximo valedor de la Inquisición española en su etapa histórica de mayor poder, premiaba, así, anticipadamente, la hercúlea labor de impresión de los ocho voluminosos infolios de la *Biblia Regia* o *Biblia Políglota*, compuestos, en cinco idiomas (latín, griego, hebreo, sirio y arameo), entre 1568 y 1573, en la antuerpiense *Officina* plantiniana, que era la mayor empresa tipográfica europea, con más de 16 prensas y 80 empleados, entre oficiales cajistas o compositores tipógrafos,

---

<sup>1</sup> Pla i Casadevall, José Pla, *La Segunda República española. Una crónica, 1931-1936*, edición de Xavier Pericay, traducción de Jorge Rodríguez Hidalgo y Pau Joan Hernández, prólogo de Valentí Puig, Barcelona, Destino, 2006, pp. 573-575; la cita, en la p. 574.

impresores y correctores. De los tres correctores, uno de ellos era Franciscus Raphelengius (Frans van Raphelingen, 1539-1597), yerno de Plantin, casado con su primogénita, Margareta, aunque la imprenta y la librería habría de heredarla el marido de la segundogénita, Martina, el amberino Jan Moerentorf (Jan Moretus, 1543-1610), al abandonar sus simpatías calvinistas de juventud, y convertirse, a semejanza de su suegro, el principal impresor-editor del Humanismo, en el primer impresor de la Contrarreforma en los Países Bajos. En cambio, Franciscus Raphelengius, ferviente calvinista, a pesar de haber trabajado cuatro años, bajo la inmediata dirección del teólogo Benito Arias Montano, capellán de Felipe II, en la *Biblia Regia*, e insigne humanista políglota, que dominaba, no sólo el latín y el griego, sino también el hebreo, amén del neerlandés y francés, y de poseer conocimientos de castellano, italiano, árabe, sirio y arameo, tuvo que emigrar, con su familia, a la ciudad holandesa de Leyden, después de que el gobernador general español en Flandes, Alejandro Farnesio, recuperase Amberes, en 1585. A diferencia de su yerno, Plantin, de origen humilde, que se calificaba a sí mismo de *homo plebeius*, manteniéndose abiertamente católico, y sin renegar del rey de España, consiguió ser el impresor oficial de los Estados Generales, en 1578, hasta el punto de honrarle el príncipe rebelde Guillermo de Orange con una visita; y, en 1579, también del cabildo de su ciudad de Amberes, dominada por los calvinistas. Pero, por miedo a que desapareciese su *Officina Plantiniana* tras la previsible toma de la ciudad por Alejandro Farnesio, dejando en ella a sus yernos, Raphelengius y Moretus, se instaló, en 1583, en Leyden, donde creó una segunda imprenta, y fue nombrado impresor de su recién fundada Universidad. Sin embargo, cuando Amberes se rindió a las tropas españolas, en agosto de 1585, Plantin regresó a su casa matriz, e instó a Raphelengius a trasladarse a Leyden, cediéndole, bajo contrato, la dirección de su taller de impresor, a fin de salvar sus bienes de una posible confiscación. En 1586, Raphelengius sucedió a su suegro en el cargo de tipógrafo de la Universidad de Leyden, donde ejercería como profesor de hebreo. Tras introducir la primera imprenta de árabe, y la primera cátedra de lengua arábiga en 1597, su obra maestra, el *Lexicon Arabicum*, sería póstumamente editado, por sus hijos Franciscus y Joost, en 1613. Ahora bien, si las hondas creencias calvinistas del humanista y orientalista Franciscus Raphelengius no le impidieron trabajar para el *Rey Católico*, tampoco las indudables convicciones católicas de Christophe Plantin supusieron obstáculo alguno para que hubiese ascendido, gremial y socialmente, bajo el amparo del calvinismo. Así, había podido comprar la licencia de

impresor, en 1555, gracias al capital que le había prestado la llamada *Casa de Caridad (het Huys der Liefde)*, una sociedad secreta de letrados y mercaderes de ideas reformadas. En 1562, fue acusado de haber impreso un panfleto herético, teniendo que huir Plantin a París, hasta que pudo retornar a Amberes, en septiembre de 1563, al no ser probada su culpabilidad. A pesar de lo cual, sus amigos calvinistas, figurando como acreedores suyos, crearon una compañía capitalista, que permitió la fulgurante expansión de su *Officina*, hasta que hubo de disolverse en 1567, por hacer peligrar sus socios al encumbrado Plantin, al que se le imputó, también sin ulteriores consecuencias, haber ayudado a fundar, en Vianen, bastión del calvinismo, en las cercanías de Utrecht, una imprenta antiespañola<sup>2</sup>.

Pero, si, en el siglo XVI, las guerras civiles europeas lo eran de religión, entre cristianos (católicos frente a luteranos y calvinistas, herejes *protestantes*), de las Iglesias de la Reforma y de la Contrarreforma, en el XX lo serían, en España como en Europa, de índole política entre ciudadanos: tradicionalistas o reaccionarios partidarios del Antiguo Régimen, liberales monárquicos o republicanos, socialistas, comunistas, anarquistas. Y, frente a lo que pudiera creerse, en principio, poco había mejorado el respeto a la libertad individual entre el quinientos y el novecientos. De ello proporciona testimonio, dolorido y airado, José Ortega y Gasset, en monografía suya tan significativa como es *La rebelión de las masas* (1930). A su juicio, desde la posición que se atribuye, de *intelectual*, y no de político, ser tanto de la izquierda como de la derecha era una de las "infinitas maneras que el hombre puede elegir para ser un imbécil", puesto que ambas serían formas de la hemiplejía moral. Por eso mismo, a quien adscribe, por su cuenta, al prójimo a una determinada opción política, Ortega reclama que se le interroge qué piensa él, ahora sí necesariamente por su cuenta, acerca de "qué es el hombre, y la naturaleza y la historia, qué es la sociedad y el individuo, la colectividad, el Estado, el uso, el derecho". Porque, escasa o nula reflexión advierte, en su época, en quienes se adherían al *bolchevismo* o al *fascismo*, que constituirían la *razón de la sinrazón*, resueltos ambos movimientos políticos a imponer sus opiniones, sin querer dar razones. Esencialmente *antihistóricas*, para Ortega, las doctrinas comunista o bolchevique y fascista, contendrían, cierto es, verdades

---

<sup>2</sup> Nave, Francine de y De Rynck, Patrick, *El Museo Plantin-Moretus. La impresión y edición de libros antes de 1800*, traducción de Manuela Rodríguez Slabbaert, Amberes, Musea Antwerpen, 2004, pp. 9-53.

parciales, mas, "¿quién en el universo no tiene una porciúncula de razón?". La esperanza política radicaría, para él, en el liberalismo, que cifraba en una *suprema generosidad*, entendida como el derecho que la mayoría otorga a la minoría, hasta el extremo de proclamar la "decisión de convivir con el enemigo, más aún, con el enemigo débil... ¡gobernar con la oposición!"<sup>3</sup>.

Ortega, junto con Gregorio Marañón y Ramón Pérez de Ayala, suscribieron, en el diario madrileño *El Sol*, el 10-II-1931, un manifiesto titulado *Agrupación al servicio de la República*, que habían fundado días antes. Afirmaban en él, programáticamente, que, "ensayos como el fascismo y el bolchevismo marcan la vida por donde los pueblos van a parar en callejones sin salida". Las tres firmas volvieron a aparecer, ahora en el periódico *Luz*, el 29-X-1932, bajo otro manifiesto, en el que disolvían la *Agrupación*, por entender que había cumplido su finalidad. Cuatro años después, los tres intelectuales, cuyos hijos combatían en el bando nacional o franquista, tuvieron que exiliarse en París, permaneciendo Marañón fuera de España entre diciembre de 1936 y diciembre de 1942; Ortega, hasta 1945; y, Pérez de Ayala, hasta 1954. Previamente, Marañón, por ejemplo, habría de declarar, públicamente, en Lisboa, en marzo de 1937: "Pienso que después de la victoria militar de Franco, no habrá lucha interna, sino que España permanecerá fuerte y unida para marchar hacia un destino mejor"<sup>4</sup>. Como se puede advertir, si la libertad religiosa padecía la deportación en carne de impresores humanistas del siglo XVI, entre Amberes y Leyden, la libertad política sufría igualmente el exilio, nunca voluntario, siempre forzado, en la de intelectuales *regeneracionistas* del XX, entre Madrid y París. Dos estampas temporales de una misma, representativa de millones de casos personales, e inconclusa, tragedia. *Nihil novum sub sole*: "Lo que fue, eso será. Lo que ya se hizo, eso es lo que se hará. No se hace nada nuevo bajo el sol" (*Eclesiastés*, 1, 9).

---

<sup>3</sup> Ortega y Gasset, José, *La rebelión de las masas*, introducción de Julián Marías, Madrid, Espasa-Calpe, reedición de 1981, *Prólogo para franceses* (1937), pp. 33-63, correspondiendo las citas a las pp. 53 y 54; y Parte I, cap. VIII, pp. 109-115, procediendo tales citas de las pp. 113 y 115.

<sup>4</sup> Gómez-Santos, Marino, *Vida de Gregorio Marañón*, Barcelona, Plaza y Janés, 1987 (1ª ed., 1971), caps. XVII-XXII, pp. 319-461; las citas, en las pp. 332 y 408, respectivamente.

## 1. Preámbulo

*"Yo no creo que la guerra sólo sea de grandes hombres, gobernantes y capitalistas. ¡Nada de eso! Al hombre pequeño también le gusta; si no, los pueblos ya se habrían levantado contra ella. Es que hay en el hombre un afán de destruir, un afán de matar, de asesinar y ser una fiera; mientras toda la humanidad, sin excepción, no haya sufrido una metamorfosis, la guerra seguirá haciendo estragos, y todo lo que se ha construido, cultivado y desarrollado hasta ahora quedará truncado y destruido, para luego volver a empezar".*

(Ana Frank, *Diario*, anotación de su carta, fechada el miércoles, 3-V-1944)<sup>5</sup>

*"El Partido dijo que Oceanía nunca había sido aliada de Eurasia. Él, Winston Smith, sabía que Oceanía había estado aliada con Eurasia cuatro años antes. Pero, ¿dónde constaba ese conocimiento? Sólo en su propia conciencia, la cual, en todo caso, iba a ser aniquilada muy pronto. Y si todos los demás aceptaban la mentira que impuso el Partido, si todos los testimonios decían lo mismo, entonces la mentira pasaba a la Historia y se convertía en verdad. 'El que controla el pasado -decía el eslogan del Partido-, controla también el futuro. El que controla el presente, controla el pasado".*

(George Orwell, 1984, Parte I, cap. III)<sup>6</sup>

Al recordar o estudiar la Guerra Civil española, de 1936 a 1939, con sus antecedentes, que se remontan al siglo XIX, y sus consecuentes, que cubren todo el XX, hasta sus postrimerías, que son, aún, los inicios del XXI, se puede discutir, interesadamente, sobre qué bando, el republicano o frentepopulista y el nacional o franquista, era portador o defensor de la libertad y la igualdad. Indiscutible resulta, sin embargo, que el tercero de los valores consagrados por la divisa revolucionaria del Nuevo Régimen constitucional, nacido, dolorosa y

---

<sup>5</sup> Frank Holänder, Anne M., *Diario*, traducción de Diego J. Puls, Barcelona, DeBolsillo, reedición de 2005 (1ª ed. en neerlandés, Amsterdam, 1947), pp. 310-312; la cita, en las pp. 311-312.

<sup>6</sup> Orwell, George [Eric Blair], 1984, traducción de Rafael Vázquez Zamora, Barcelona, Destino, reedición de 2005 (1ª ed. en inglés, 1949), Parte I, cap. III, pp. 37-46; la cita, en la p. 43.

endeblemente, en 1789, y, en España, en 1812, la fraternidad, pereció, entonces, irremediable, violentamente. Pero, de forma lógica, y paradójica a la vez, con el naufragio de la fraternidad -de la solidaridad, en el lenguaje político actual, de la caridad en el tradicional-, quedaron sepultadas, en ambos frentes, la libertad, y aun la igualdad. Ni libres, ni iguales, fueron las vidas y los destinos de los hombres que combatieron, o quedaron retenidos, contra su voluntad, en los dos bandos o frentes contendientes. No todos, de hecho, muy pocos, pudieron elegir el exilio, como Ortega y Marañón, o como Rafael Alberti, Niceto Alcalá Zamora e Indalecio Prieto. Antes se ha aludido a la historia *trágica* de la libertad, y a la *violenta* de la igualdad, con millones y millones de cadáveres a sus espaldas: las del historiador, en definitiva, tan osado como para acometer tal estudio universal, aun a sabiendas de que toda investigación histórica, por localizada geográficamente o restringida temporalmente que sea, siempre constituye una travesía por la historia de la libertad y de la igualdad, o dicho con mayor precisión, por la de la esclavitud y la desigualdad, humanas. Con otros propósitos, pero, reconducibles al nuestro, el emperador Marco Aurelio (121-180), en sus íntimas *Meditaciones (Ad se ipsum)*, escritas, a orillas del Danubio, en los últimos diez años de su imperio (161-180), combatiendo contra los pueblos germanos allí asentados, dejó centradas sus reflexiones en dos cuestiones, hondamente humanas: su vida y su raciocinio. Una vida que, a medida que se apaga, con la llegada inexorable de la muerte, arrastra consigo a la comprensión y a la razón. Y, una vida que, en el ser humano, iguala la perduración con el instante: "Nadie deja atrás otra vida que esa que está viviendo, y tampoco está viviendo otra que no sea la que deja atrás"<sup>7</sup>. Desde esta perspectiva, la razón universal *debería* hallar un *natural* -y, también, ingenuo- acomodo: si la inteligencia es común a los hombres, y éstos son seres racionales, tal razón común indicaría lo que debe o no hacerse, que habría de ser ley común para todos, por lo que todos los hombres serían ciudadanos, y, el universo, una sola ciudad, esto es, un ámbito común de pacífica organización política y social. He aquí la visión estoica de la fraternidad, acristiana, de un emperador romano, alcanzada al margen de los problemas, social y no sólo individualmente planteados, como preferían hacer los filósofos griegos y romanos, de la libertad y la igualdad.

---

<sup>7</sup> Marco Aurelio, *Meditaciones*, edición de Francisco Cortés Gabaudán y Manuel J. Rodríguez Gervás, Madrid, Cátedra, 2004 (1ª ed. en griego, con traducción latina, Zurich, 1558), lib. II, párr. 14, p. 89; amén del lib. III, párr. 1, p. 92 y lib. IV, párr. 4, p. 103.



Para el pensamiento filosófico antiguo, el de los socráticos y estoicos, principalmente, la libertad era concebida como una cuestión *natural*, puesto que consideraban lo exterior al hombre (sus pasiones, la naturaleza, la sociedad), como el principio de su opresión. De ahí que la libertad consistiese, para ellos, en un *disponer de sí mismo*, en una liberación de lo exterior, llevada a cabo, únicamente, con la reducción al mínimo de las necesidades. El hombre libre era, por tanto, el que se atenía sólo a las cosas que *estaban dentro de él*, o, según Séneca (c. 4-65), a lo que *está en nuestra mano*. Por eso, Epicteto (c. 50-138) y Marco Aurelio afirmaban que nadie podía arrebataros nuestra libre elección. Esta concepción natural, y *realista*, de la libertad subyace, en su expresión y aplicación políticas, en la obra de Maquiavelo (1469-1527), al sustentar, en *El Príncipe* (1513), la actividad política en la naturaleza y en las pasiones humanas (la maldad, la ambición, la envidia, la ingratitud), contra las que la acción del Príncipe, del Estado, debía basarse en sí misma, con la ley por un lado, y la astucia y la fuerza por el otro. En cambio, para el pensamiento filosófico moderno, la libertad sería una cuestión *moral*, al resultar imposible, como puso de relieve Kant (1724-1804), salvarla en el ámbito de los fenómenos, en la naturaleza, donde rige el más completo determinismo. Es más, en el reino de la moral, no sólo hay libertad, sino que no podría no haberla, ya que, desde una concepción filosófica *idealista*, la libertad no es una realidad, ni un atributo de la realidad, sino un acto humano que se pone a sí mismo como libre, un acto de libertad del Yo. Una autoposición libre del hombre que, en pureza, precisaría de una libertad previa, su misma posibilidad, que sería, a su vez, el verdadero fundamento del Absoluto, puesto que, incluso Dios estaría fundado en la libertad. Con una preponderante visión política, y pragmática, Locke (1632-1704), ya había precisado que la libertad y la sujeción paterna resultaban compatibles en un niño, que era libre en virtud de que su padre lo fuese, siendo gobernado por su entendimiento hasta que alcanzase la capacidad de razonar por sí mismo. Porque, con exclusión del período de su minoridad, todo hombre nacía con un doble derecho, puntualizaba en su *Segundo Tratado sobre el Gobierno Civil* (1690): uno, el de la libertad personal, del que podía disponer a su arbitrio; y, otro, el hereditario de la propiedad familiar. Una libertad personal preñada de consecuencias políticas, en la organización y convivencia sociales, puesto que el hombre era libre del sometimiento a todo gobierno o

poder político, aunque hubiese nacido bajo una determinada jurisdicción<sup>8</sup>.

Las mismas concepciones políticas de la sociedad, contrapuestas dialécticamente en el tiempo, la unitaria (Platón, Hobbes, Rousseau), y la pluralista (Aristóteles, Locke, Montesquieu), no constituirían más que respuestas racionalmente elaboradas a la tensión trágica que recorre toda la historia de la humanidad: la de la libertad del hombre, sus concretas manifestaciones y consecuciones; sus ordinarios, periódicos, y violentos, cercenamientos. En definitiva, el problema del origen y los límites del poder político, vivamente debatido en el siglo XVIII, con dos contrapuestas, si no antagónicas, formulaciones jurídico-políticas: la de Montesquieu (1689-1755), preocupado por la cuestión de la libertad; y, la de Rousseau (1712-1778), angustiado por la de la igualdad. De temperamento moderado, para el presidente del Parlamento de Burdeos, la libertad política consiste en *poder hacer* lo que las leyes permiten, y, sobre todo, *no estar obligado a hacer*, lo que posibilita alcanzar su fundamento, la seguridad, rechazando toda coacción impuesta desde el poder. Lo que explicaría su temor, el de un liberal, a la unidad, que sólo puede conducir al monopolio del poder. Se advierte en Montesquieu una clara influencia de Descartes (1596-1650), el de la tercera parte del *Discurso del método* (1637), que también apela a la moderación; y su contraposición a Maquiavelo, ya que la política no tendría por objeto el aumento del poder del Estado, sino garantizar la paz y la seguridad individuales. Como Aristóteles (c. 384-322 a.C.), Montesquieu es un pensador antiutópico, que persigue la seguridad a través de un régimen moderado, con límites, frenos o contrapesos (la teoría de la *división de poderes*, en la que, con el precedente de Aristóteles y la influencia de Locke, considera el poder legislativo superior al ejecutivo, prescribiendo que no estén reunidos en las mismas manos), y la existencia de *cuerpos políticos intermedios* (nobleza, clero, parlamentos en el Antiguo Régimen; luego, en el Estado liberal de Derecho, partidos políticos, sindicatos, etc.). Por su concepción del hombre como individuo libre, sin confianza o desconfianza apriorísticas en la naturaleza humana, para Montesquieu, la política no ha de perseguir el perfeccionamiento

---

<sup>8</sup> Maquiavelo, Nicolás, *El Príncipe*, traducción de Miguel Ángel Granada, Madrid, Alianza, reedición de 1992, caps. XV-XXIII, pp. 83-114; y Locke, John, *Segundo Tratado sobre el Gobierno Civil. Un ensayo acerca del verdadero origen, alcance y fin del Gobierno Civil*, traducción de Carlos Mellizo, Madrid, Alianza, reedición de 1998, cap. VI, núm. 61, pp. 82-84; y cap. XVI, núms. 190 y 191, p. 189.

moral del hombre, sino asegurar institucionalmente la mayor libertad posible del individuo. De ahí su antiautoritarismo político, por su renuncia a lo absoluto, al reino de la virtud y de la voluntad general. Todo lo contrario que Rousseau, aprendiz de grabador en Ginebra e hijo de un relojero, cuyo temperamento tendía al apostolado social, que, a pesar de su optimismo antropológico y gnoseológico, fue un pesimista histórico. La huella de Maquiavelo se descubre en su convicción de que las pasiones (el temor, el afán de estimación, el deseo de reconocimiento), constituyen el motor del conocimiento, atemperadas por la educación, que ha de cuestionar la manipulación que las leyes y los gobernantes ejercen sobre los gobernados. Considerando ilegítimas a las sociedades habidas históricamente, por haber llevado a los hombres a la desigualdad, Rousseau quiso configurar un modelo de sociedad ahistórica, legítima por igualitaria, construida racionalmente sobre un nuevo pacto o *contrato social*, de asociación y no de subordinación entre los hombres, cuyo instrumento sería la soberana voluntad general, y, su expresión, la ley. A diferencia de Montesquieu, que se negaba a someterse a un derecho cuyo origen fuese una subjetividad, aunque ésta fuese colectiva, en Rousseau hay una pasión por la disolución social en la unidad, para constituir un Yo común. Como en Platón (c. 428-347 a.C.) y en Hobbes (1588-1679), se percibe en Rousseau una imposición de la sociedad unitaria, que destruye y absorbe los cuerpos intermedios, y hostiliza la separación de poderes, además de condenar la democracia representativa. Amén de situarnos ante la más inquietante de las paradojas de la *Modernidad*, para el hombre *contemporáneo*, que ha transido de dolor, y también de esperanzas poco o nada recompensadas, el entero siglo XX, el de los regímenes totalitarios: la *paradoja de la libertad*. Aquella que prescribe la obligación de ser libres en una sociedad igualitaria, la de la tiránica infalibilidad de la voluntad general, sin olvidar una excluyente religión civil, que, el teísmo especulativo de Hume (1711-1776), dejaría sin fundamentación racional alguna. Ya Hegel (1770-1831), avizó la trampa, y el peligro, de la indefectible voluntad general rousseauiana, al estudiar constitutivamente la Revolución Francesa como el resultado de la expresión "*Yo quiero porque quiero*, [en la que] puedo poner todo, afirmarme en ella, e incluso rechazar el bien a segundo término". En suma, Montesquieu habría elaborado una teoría *natural* del poder político, basado en su limitación como una liberación de las opresiones exteriores al hombre (de la sociedad, la naturaleza, las pasiones humanas); por el contrario, Rousseau habría desembocado en una teoría *moral* del poder político, en la que los límites quedaban arrinconados, al ser considerados

innecesarios, por disolverse la totalizadora igualdad en unidad. Es evidente, pues, que el pensamiento político de Montesquieu todavía conforma la base *sustantiva* de los regímenes democráticos occidentales; mientras que el de Rousseau, en cambio, se mantiene como algo, todavía también, *adjetivo*. En última instancia, el hombre contemporáneo intuye que, desde la libertad, se puede caminar en pos de la igualdad; mas, desconfía de que, desde la igualdad, se pueda retroceder -o avanzar- hacia la libertad. Sentimentalmente, desea ligarse a Rousseau; racionalmente, se ampara en Montesquieu<sup>9</sup>.

Lo que antecede creo que supone, más que una inoperante digresión, una útil recordación de que, los precedentes doctrinales de las fuerzas que se enfrentaron, republicanas y nacionales, en las trincheras de la Guerra Civil española, no cabe rastrearlos, reducida y restringidamente, sólo en el siglo XIX, sino que sus fundamentos históricos y filosóficos resultan ser de más hondo alcance, situándose en el origen mismo del pensamiento político, secularmente desdoblado, como ha podido, mínimamente, comprobarse. El análisis teórico de la tragedia hispana del siglo XX no puede, ni debe, por tanto, conformarse con la mera cita maniquea, verbigracia, al margen de su más que discutible difusión, de *El Capital* (1867) de Marx (1818-1883), de *El Estado y la anarquía* de Bakunin (1814-1876), de *El desarrollo del capitalismo en Rusia* (1900) de Lenin (1870-1924), o del opúsculo *Sobre el materialismo histórico y el materialismo dialéctico* (1938) de Stalin (1879-1953), por un lado; o del *Ensayo*

---

<sup>9</sup> Aristóteles, *Política* (330-323 a.C.), traducción de Carlos García Gual, Madrid, Alianza, 1999, libs. IV-VI, pp. 158-262; Descartes, René, *Discurso del Método*, traducción de Manuel García Morente, Madrid, Espasa-Calpe, 1979, parte III, pp. 53-60; Hobbes, Thomas, *Del Ciudadano*, traducción de Enrique Tierno Galván, Madrid, Tecnos, 1999 (1ª ed. en inglés, 1642), cap. X, pp. 11-24; Montesquieu, Barón de La Brède y de [Charles-Louis de Secondat], *Del Espíritu de las Leyes*, traducción de Mercedes Blázquez y Pedro de Vega, Madrid, Alianza, 2003 (1ª ed. en francés, Ginebra, 1748), lib. XI, cap. IV, p. 205; Rousseau, Jean-Jacques, *Del Contrato Social*, traducción de Mauro Armiño, Madrid, Alianza, 1998 (1ª ed. en francés, 1762), lib. I, caps. VI-VII, pp. 37-43 y lib. II, caps. I-X, pp. 49-76; Hume, David, *Diálogos sobre la religión natural*, traducción de Carlos Mellizo, Madrid, Alianza, 1999 (1ª ed. en inglés, 1779), Partes I-XII, pp. 27-172; Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Lecciones sobre la Filosofía de la Historia Universal* (1830), traducción de José Gaos, Madrid, Alianza, 1980, Parte IV, cap. III, apart. III, pp. 688-701, siendo mía la cursiva de la cita; y Vallejo García-Hevia, José María, "Poder y libertad en Montesquieu y Rousseau", en la *Revista de Libros*, Madrid, 43-44 (julio-agosto, 2000), pp. 21-22.

*sobre la desigualdad de las razas humanas* (1853-1855) de Joséph Arthur, conde de Gobineau (1816-1882), de *La decadencia de Occidente* (1918-1922) de Oswald Spengler (1880-1936), de *Mi lucha* (1923) de Adolf Hitler (1889-1945), o de *El fascismo* de Benito Mussolini (1883-1945), por el otro. Además, conviene no olvidar que la Guerra Civil, de 1936-1939, no constituyó una excepción en la Historia europea, y universal, del novecientos, cuando tantos otros países (Francia, Bélgica, Alemania, Italia, Polonia, los Balcanes, Rusia y Ucrania, etc.), quedaron arrasados tras las dos Guerras Mundiales, de 1914-1918 y 1939-1945, con más de cincuenta millones de muertos y desaparecidos.

En el año 2006, fueron conmemorados dos aniversarios polémicos, el LXXV de la proclamación de la II República española, el 14-IV-1931, y el LXX del inicio de la Guerra Civil, el 17 y 18-VII-1936. En este caso, la polémica no quedó circunscrita, como en otras ocasiones, al más o menos cerrado, y erudito, ámbito académico de los historiadores profesionales, sino que halló aliento, y alimento, en las páginas de los periódicos y revistas, en la edición de libros, y, por supuesto, una viva expresión, de todo tipo, en Internet, superior a los debates celebrados en los medios audiovisuales de comunicación social, en radios y televisiones. Una buena prueba de ello lo constituyó la bautizada como *guerra de las esquelas*, esto es, la publicación, en tono vindicativo y lenguaje anacrónicamente beligerante (las *hordas rojas*, los *terroristas franquistas*), de necrológicas de las víctimas de la Guerra Civil, por parte de sus nietos, más que de sus hijos, en los diarios de difusión nacional (*El País*, *ABC*, *El Mundo*), y también provincial (*El Diario de Ávila*), a partir de la primera, o de mayor repercusión, de ellas, que fue la media página aparecida en *El País*, el 17-VII-2006, recordando el fusilamiento de Virgilio Leret, comandante de la base de hidroaviones del Atalayón de Melilla<sup>10</sup>. De este modo, por impulso más o menos popular, ha sido puesto el individuo en un primer plano, como sujeto histórico protagonista, haciéndose hincapié, muchas veces, cierto es que en forma innecesariamente agresiva y extemporáneamente

---

<sup>10</sup> *Esquelas de las dos Españas. La polémica por la ley de memoria histórica propicia la publicación en periódicos de necrológicas de víctimas de la Guerra Civil, Mi padre no tuvo homenaje y Enseñe a mis hijos moderación*, en *El País*, Madrid, de 10-IX-2006; *Resucitan las esquelas de la guerra, olvidadas en 1986*, de 4-IX-2006, en <http://blogs.periodistadigital.com/>; y *La Guerra Civil revive viejos fantasmas con la publicación constante de esquelas en la prensa*, de 16-IX-2006, en <http://www.20minutos.es>.

combatiente, en lo que de liberticidio, amén de injusto, personal, tuvo su peripecia vital, en el momento de su muerte o violenta ejecución. Pues bien, por encima de tales excesos, casi siempre injustificados, creo que se puede extraer una consecuencia positiva -al menos, una- de dicha polémica, de tales debates, y de los fenecidos aniversarios citados: la de que resulta tan erróneo como injusto referirse a un abstracto y genérico *derecho a la libertad* del individuo, cuando realmente deben existir miles de millones de derechos humanos a la libertad, tantos como hombres y mujeres que nacen y viven en el mundo, con otros tantos, respectivos y condignos, deberes de cada uno de respetar la libertad del otro, del prójimo, ya que, cuando tal deber se desconoce, y aquel derecho se transgrede, su máxima ruptura conduce al homicidio. Raramente la Historia es *magistra vitae*, aunque sí pueda ser *testis temporum, lux veritatis, vita memoriae y nuntia vetustatis* (Cicerón, *De oratore*, II, 9, 36), puesto que comprobar los liberticidios colectivos del pasado pocas veces ha servido para prevenir los futuros. Así, la Guerra Civil española estalló, se propagó y consumió en unas concretas circunstancias históricas, que no se han de repetir, si es que han de hacerlo algún día, tal como entonces acontecieron. De ahí que convenga poner más atención, tal vez, a los liberticidios *individuales* que a los conjuntos, puesto que la esencia de la injusticia y de la barbarie encuentra pocas excusas ante el cadáver de un ser humano, mientras que múltiples atenuantes, de las más dispares índoles (económicas, sociales, políticas, religiosas, nacionales, étnicas, culturales, psicológicas), han parasitado siempre en los túmulos de los campos de batalla.

Sólo contemporáneamente han sido sensibles los historiadores a este hecho constatable: el de que la única libertad palpable, verdadera y asumible, es la del individuo -cada individuo-, que nace en un determinado tiempo histórico, y vive en un concreto espacio geográfico; en definitiva, la libertad del hombre de carne y hueso, que perdura un fugaz instante en su ceñido terruño. Porque el término, y el concepto, de *libertad* sólo lo es *encarnado*, ya que no es concebible sin nombre y apellidos, como los de Antón y Honorino, que han de constituir, a continuación, nuestra ejemplar propuesta de *encarnación* libertaria. Una encarnación en la que uno padeció el homicidio, la muerte real, y, el otro, la muerte moral, y, ambos el asesinato de su libertad individual. Y, una encarnación histórica que pretende mostrar la falacia de las consagradas tesis historiográficas de las *dos Españas*, o la más actual de las *tres Españas*, cuando, en verdad, cabría hablar, si se quiere seguir haciendo uso de este distorsionante tropo

personificador, de *tantas Españas como españoles* que históricamente han sido, de acuerdo con sus íntimas, y peculiares, circunstancias personales. Como se podrá comprobar, ni Antonio Rodríguez García (1911-1937), ni Jesús Honorino García (1923), encajan, por sus acciones e ideas, en las estereotipadas *dos Españas* (izquierdas y derechas) o *tres Españas* (reaccionarios, reformistas, revolucionarios) de la historiografía consagrada sobre la Guerra Civil.

Antes de pasar al esbozo biográfico de nuestras dos *encarnaciones* individuales de libertad conculcada, despojada y segada, conviene hacer alguna mención a las concepciones *postmodernas* de la Historia, que más atención han prestado, particularmente en el caso de la *Microhistoria*, al protagonismo del sujeto individual en la interpretación histórica. Para el concepto *tradicional*, e imperante, de la Historia (como el positivismo historiográfico o el materialismo histórico), se trata, sin más, del conocimiento del pasado. Un pasado que es *real*, porque surte efectos, de algún modo, sobre el presente, y es posible acceder a él a través de los vestigios y documentos supérstites; que es *conoscible*, porque el historiador dispone de unos medios (los documentos), y de unos instrumentos (la crítica de textos), que le permiten extraer la verdad con el estudio de tales testimonios; y, que es *inteligible*, ya que puede ser explicado porque posee una naturaleza racional. Pues bien, coincidiendo con la crisis económica mundial de finales de la década de 1970, se desarrollaron, en la literatura y el arte, ciertas posiciones intelectuales calificadas de *postmodernistas*, que pasaron a constituir, de inmediato, el centro de la reflexión filosófica y antropológica (el giro lingüístico o *linguistic turn*, el deconstruccionismo, el narrativismo), para recalcar, finalmente, en el debate historiográfico. Las tesis del postmodernismo creen constatar, desde su relativismo y escepticismo gnoseológicos, la crisis y muerte del pensamiento *moderno*, es decir, del proyecto intelectual basado en un conocimiento científico racional; y, en concreto, de la Historia como ejemplo de un progreso conjunto de la Humanidad, que hunde sus raíces en la Ilustración. Por lo tanto, para el *postmoderno* concepto pluriforme, difuso, y no pocas veces contradictorio, de la Historia, que comprende diversas tendencias historiográficas denominadas *narrativistas*, aunque no siempre resulten complementarias (Microhistoria, Historia de la vida cotidiana, Nueva Historia cultural, Historia oral), no se puede sostener que el pasado sea exactamente real, al menos, con la concepción que manejan los historiadores. Y ello porque el historiador no se limita a *captar* el pasado, sino que lo *construye*. Una construcción en la que prima,

frente a los datos documentales, la estructura globalizadora que dota de sentido al pasado, que no es extraída de los documentos, sino que es anterior a su lectura, y que posee la condición de un relato. El estudio de los documentos pretéritos, y, el de la narración que conforma la exégesis del pasado que formula el historiador, en el que se insieren tales documentos, constituirían, pues, dos mundos aparte. Al ser el pasado una construcción, resulta necesariamente inteligible, no por su naturaleza, sino por los criterios apriorísticos establecidos. La comprensión del pasado no derivaría de su misma captación, sino del sujeto que es quien, aparentemente, lo captura. Así, el historiador, más que investigar el pasado como un objeto exterior, contribuiría, básicamente, al conocimiento de sí mismo, o de su propia sociedad, consciente de lo incongruente de su lenguaje actual al hablar del pasado, y ese mismo pasado.

Bajo la capa de la nueva historia *narrativa* se entiende que ha vivificado una transformación, fundamental, en la comprensión de la historia: el fin de la creencia en la posibilidad de una explicación científica, coherente, de los cambios históricos; y, el resurgimiento del interés por los aspectos de la existencia humana no reductibles a modelos abstractos. La cultura de una sociedad, incluso la voluntad de un individuo, debían ser considerados tan trascendentes, por determinantes del cambio histórico, como las fuerzas impersonales de la producción material o del crecimiento demográfico. De ahí la importancia de la acción del hombre, como sujeto histórico, y de la conciencia humana. Centrándonos en una de las tendencias más conspicuas del renacido narrativismo historiográfico, la de la *Microhistoria*, hay que recordar, a este respecto, que se trata de una nueva Historia de hombres y mentes, de ideas y acontecimientos, que complementa, y no suplementa, el análisis de las estructuras sociales y económicas. Pero, la Microhistoria, alejándose del historicismo clásico, y de los métodos cuantitativos, las concepciones macrosociales y los procesos anónimos (de origen marxista, o capitalista del Estado y del mercado), no se centra en el pasado de los ricos y poderosos, de las élites políticas e intelectuales, sino en el de amplias capas de la población, mostrando sus preferencias por las vidas y los sentimientos de los pobres y oprimidos. Se basa, por lo demás, en una reducción de la escala de observación, y en un análisis microscópico, y estudio intensivo, del material documental. El eje de la investigación del microhistoriador se traslada, pues, a la recuperación del *sujeto* histórico, y, más aún, de la experiencia humana. Una vez comprobado que la industrialización, la



urbanización y la burocratización modernas habían sido llevadas a cabo de espaldas al hombre, era preciso volver a incluir al sujeto *anónimo*, al individuo histórico, en el curso del relato de la Historia. Una Historia preocupada por la de los hombres sin poder, que la humanizase, al procurar reconstruir la *lógica informal de la vida*. Eso sí, con conciencia, a la vez, de las limitaciones del narrativismo, a la hora de generar exposiciones globales. Amén de que la Historia no construye discursos ficticios (como quieren las historiografías postmodernas), aunque tampoco reproduce la realidad (como presumía el positivismo decimonónico), sino que sólo -y, ya es bastante- aporta una imagen, contrastada con los testimonios disponibles, de tal realidad histórica. Téngase en cuenta, por último, que las visiones postmodernas de la Historia sólo se explican como una reacción ante el uso y abuso, políticos e ideológicos, de la Historia a lo largo del siglo XX, por parte, principalmente, de los totalitarismos y nacionalismos<sup>11</sup>.

## 2. La libertad *encarnada* y sus homicidios: los de dos asturianos, Antón y Jesús Honorino

*"Barthélemy frunció el ceño ante la observación del escribano. 'Guárdese el secreto -dijo-: Usted sabe muy bien que no podrá cumplir la promesa que hice a esos forbantes. Sería un precedente funesto. El Comisario no lo toleraría. Vamos a una*

---

<sup>11</sup> Anderson, Perry, *Los fines de la Historia*, Barcelona, 1996 (1ª ed. en inglés, 1992); e *Id.*, *Los orígenes de la postmodernidad*, Barcelona, 2000; Aróstegui, Julio, *La investigación histórica. Teoría y método*, 2ª ed., Barcelona, 2001; Bermejo Barrera, José Carlos, *Genealogía de la Historia. Ensayos de Historia teórica*, Barcelona, 1999; Burke, Peter et alii, *Formas de hacer Historia*, Madrid, 1993 (1ª ed. en inglés, 1991); Carreras Ares, Juan José, *Razón de Historia. Estudios de historiografía*, Madrid, 2000; Fontana, José, *La Historia después del fin de la Historia. Reflexiones acerca de la situación actual de la ciencia histórica*, Barcelona, 1992; Fukuyama, Francis, *El fin de la historia y el último hombre*, Barcelona, 1992; Galasso, Giuseppe, *Nada más que Historia. Teoría y metodología*, Barcelona, 2001 (1ª ed. en italiano, 2000); Hobsbawm, Eric J., *Sobre la Historia*, Barcelona, 1998 (1ª ed. en inglés, 1997); Iggers, Georg G., *La ciencia histórica en el siglo XX*, 2ª ed., Barcelona, 1998 (1ª ed. en alemán, 1993); Lyotard, Jean-François, *La condición postmoderna*, Madrid, 1984; Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración*, 3 tomos, México, 1990-1996 (1ª ed. en francés, 1983-1985); Serna, Justo y Pons, Anacleto, *Cómo se escribe la Microhistoria. Ensayo sobre Carlo Ginzburg*, Madrid, 2000; y White, Hayden, *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, Barcelona, 1992.

*isla holandesa, donde venderemos el cargamento de negros'. Esteban lo miró con asombro, invocando el Decreto de Abolición de la Esclavitud. El Capitán sacó de su despacho un pliego de instrucciones escritas, de puño y letra de Víctor Hugues: 'Francia, en virtud de sus principios democráticos, no puede ejercer la trata. Pero, los capitanes de navíos corsarios están autorizados, si lo estiman conveniente o necesario, a vender en puertos holandeses los esclavos que hayan sido tomados a los ingleses, españoles y otros enemigos de la República'. '¡Pero, esto es infame! -exclamó Esteban-. ¿Y hemos abolido la trata para servir de negreros entre otras naciones?'. 'Yo cumplo con lo escrito -replicó Barthélemy, secamente-. Y, creyéndose obligado a invocar una inadmisible jurisprudencia: Vivimos en un mundo descabellado. Antes de la Revolución, andaba por estas islas un buque negrero, perteneciente a un armador filósofo, amigo de Juan Jacobo. Y, ¿sabe usted cómo se llamaba ese buque? El Contrato Social'.*

(Alejo Carpentier, *El Siglo de las Luces*, cap. XXV)<sup>12</sup>

Antonio Rodríguez García, *Antón*, nació, en la villa marinera de Candás, del concejo de Carreño, el 16-II-1911, en el seno de una familia muy humilde, siendo el quinto de siete hermanos. Fue un artista de temprana vocación y de formación autodidacta, dotado de una admirable disposición y destreza, y de una extraordinaria sensibilidad y apasionamiento por el arte, en sus más variadas manifestaciones: dibujo, pintura, escultura, manualidades y artes decorativas, etc. En 1918, inició sus estudios en la Escuela Pública de Candás, pero, la escasez de recursos paternos le obligó a trabajar, al mismo tiempo, como mozo de recados, en el Casino candasín, hasta los catorce años de edad, donde tuvo acceso, sin embargo, a algunas revistas ilustradas del momento (*La Esfera*, *Blanco y Negro*), que le sirvieron de valiosa fuente de información sobre temas y cuestiones artísticas. Sería su maestro de escuela primaria, Andrés Benito Martín, el primero en descubrir y valorar sus sobresalientes aptitudes, que pondría públicamente de manifiesto, con posterioridad, reclamando que fuese pensionado por la Diputación Provincial de Oviedo, en un artículo titulado *En pro de un artista novel*, publicado, en el diario ovetense de *La Voz de Asturias*, el 12-IX-1927. En él, recordaba el maestro cómo su jovencísimo alumno había ejecutado, con gran perfección, una copia en barro de la *Venus de Milo*, pero, también que

---

<sup>12</sup> Carpentier, Alejo, *El Siglo de las Luces*, Madrid, Alianza, reedición de 2003 (1ª ed., México, 1962), cap. XXV, pp. 193-202; la cita, en la p. 202.

apenaba "el ánimo oírle decir que fue descalzo a la teyera de Antromero, a buscar arcilla de que se sirvió, y que, empleada en el rostro, tuvo el cuidado de cribarla para que resultara más fina, mejor pulida; la tenía envuelta en arpillera humedecida, porque le habían dicho que así tenía que permanecer, hasta quedar consistente". Sin medios económicos para proseguir su instrucción, concluyó Antón los estudios en 1926, poniéndose a trabajar, de inmediato, con su padre, como aprendiz en el oficio de albañil. De este período de su infancia y adolescencia se conservan numerosos dibujos, relieves, pinturas y esculturas. El espíritu inquieto y emprendedor que le caracterizaba le impulsó a construirse, en 1928, su propio estudio-taller, en una chabola de madera situada en la huerta de su casa, donde también erigió una artística fuente, decorada con azulejos y un surtidor de agua. Sincero, afable y simpático, su carácter bromista, alegre y amante de lo popular le llevaron a participar en todas las fiestas de su pueblo, con la banda de música, diseñando y haciendo disfraces y carrozas para el carnaval, o ayudando en la proyección de películas en el teatro Santarúa de Candás. Ese mismo año, de 1928, concurrió, por primera vez, a una exposición, celebrada en La Felguera, en el *IV Certamen Provincial de Trabajo*, con dos cuadros al óleo y un busto tallado en piedra, obteniendo, por el conjunto de la obra presentada, un diploma de mérito, y un premio en metálico de cien pesetas. Uno de los cuadros era una recreación del *Retrato de Goya*, del pintor Vicente López Portaña (Valencia, 1772-Madrid, 1850); y, otro, una interpretación libre de *La Promesa*, de Ventura Álvarez Sala, seguramente elegido por Antón porque su tema reflejaba una costumbre muy tradicional de su villa natal, la devoción al Cristo de Candás, ante el que se hacían rogativas y procesiones. En la inauguración del monumento al *Maestro Artime*, en Candás, obra de Víctor Hevia (1885-1957), este escultor ovetense, profesor de la Escuela de Artes y Oficios, reconoció públicamente el valor de Antón como artista, volviéndose a poner de manifiesto la necesidad de que fuese sufragada su carrera, ahora, mediante otro artículo, *Sobre un precoz artista local*, también infructuoso, del periódico *La Prensa de Gijón*, el 13-V-1928.

Decisiva importancia tendría para Antón, sin embargo, la intercesión del pintor gijonés Evaristo Valle (1873-1951), que formaba parte del jurado del *V Certamen Provincial de Trabajo*, igualmente celebrado en La Felguera, de 1930. Con sólo diecinueve años, Antón concurrió con una escayola, *Arrapiezo dormido*, en la que denotaba ya su personal estilo, adscribible al realismo social y al

naturalismo, de honda y preocupada raíz popular, un realismo expresionista barroco, encuadrado en las tendencias regionalistas, florecientes en Asturias desde finales del XIX, al ser fundado el grupo asturianista *La Quintana*, en 1881, por Julio Somoza, Braulio Vigón y Fermín Canella. La madurez, el oficio y la perfección técnica de la obra hicieron que la Comisión de admisiones mostrase ciertas dudas de que un chico tan joven pudiera haberla ejecutado, quedando profundamente impresionado, por las dotes extraordinarias que vislumbraba en él, Evaristo Valle, que habría de conseguir, para Antón, el mecenazgo de Alfonso Albo Abascal. La protección económica de este industrial conservero de Candás permitiría que sus estudios superiores le fuesen costeados, y le proporcionaría un taller, próximo a su fábrica, más amplio y decoroso, autorizándole a escoger modelos, para sus esculturas, entre los obreros. A fines de 1930, Antón se encaminó a Madrid en compañía de Alfonso Albo, que conseguiría que cursase, su protegido, como alumno libre en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, amén de acudir a las clases de dibujo que se impartían en el Círculo de Bellas Artes. No tardaría Antón en visitar a José Francés y Sánchez-Heredero (Madrid, 1883-1964), académico de la Real de San Fernando, prestigioso crítico artístico y novelista, estudioso del arte asturiano, por quien sentía una enorme admiración. Le encomendó Francés, con una carta de presentación de 12-XII-1930, al escultor José Capuz, catedrático de la madrileña Escuela de Artes y Oficios, quien, a la postre, quizá por falta de tiempo, no pudo hacerse cargo del joven asturiano, siendo su maestro, finalmente, otro escultor, Juan Cristóbal (Ohanes, Almería, 1891-Madrid, 1961), también comprometido en la renovación formal de las artes plásticas.

Participó Antón en alguna de las *Exposiciones Nacionales de Bellas Artes*, sin obtener mención del público y de la crítica, ni alcanzar ningún premio, como en la de 1932, con un busto en bronce de *José Fernández Suárez*; o, en la de 1936, con una talla de madera, *Rapacina*. Su mayor éxito vendría, no obstante, de la mano del *XII Salón de Otoño* de Madrid, en 1932, en el que expuso su escultura *Mi Güela*, una talla de madera muy elogiada por su profundo realismo, que merecería ser reproducida en varios periódicos madrileños, como el *Ahora*, de 20-X-1932. Complementando sus clases con asiduas visitas a los Museos del Prado y de Arte Moderno, con preferencia por este último, por su sala de escultura contemporánea, como observador y copista, en 1933, Antón pudo abrir un estudio propio, compartido con el pintor uruguayo Alejandro Metallo, en la calle Moreto, número

7, 3º piso. Durante los años siguientes, hasta el verano de 1936, empleó Antón su tiempo libre, además de las ocupaciones de su trabajo en la Escuela de San Fernando, en los museos y en su estudio-taller, durante los meses del curso académico, de octubre a junio, en acudir a cuantas exposiciones, conferencias y actos culturales tenían lugar en Madrid; en recorrer la capital y sus alrededores, de lo que dan testimonio los dibujos conservados; y, en frecuentar las tertulias de intelectuales y artistas, como la que se reunía en el célebre *Café Pombo*. En el verano, regresaba a Candás, pero, seguía laborando en su oficio y vocación, no sólo esculpiendo, sino también dibujando y pintando los paisajes del concejo de Carreño. Y, continuaba haciendo acto de presencia en las exposiciones de la *tierrina*, celebradas durante los meses estivales: así, en 1934, presentando al *VI Certamen Provincial de Trabajo*, de La Felguera, un busto de mármol que representaba a su prima Maruja, modelo también de otras esculturas, como la ya mencionada *Rapacina*, o de la *Asturiana*; e igualmente en 1934, en una *Exposición de Artistas Asturianos*, de Avilés, dos tallas de madera, la así mismo recordada, y elogiada, *Mi Güela*, y la *Marinera*, más un cuadro al óleo, con un retrato de figura completa de *Mi hermana Concha*. Constituye su talla de *La Marinera*, no obstante, una manifestación cimera del realismo social del autor, al plasmar la angustia que experimenta la mujer de un marinero, que espera, anhelante, el regreso con vida de su marido, con un niño abrazado a sus piernas, medio desnudo, que refleja en su cara todo el miedo inconsciente que le transmite su madre, marcando los ropajes y la falda de la pobre candasina, con sus ondulaciones y retorcimiento expresionistas, la desesperación del momento. La vena popular, su personal realismo, y el maduro vigor de Antón como retratista, resplandecen en otra excepcional escultura, *La señá Isabel*, de 1932, para la que se inspiró en una labradora del concejo de Carreño, cuya fisonomía delata la vejez, y un ademán que evidencia, aún más, el modelado fuertemente expresionista de las manos y del rostro. Y, las influencias regionalistas afloran en sus obras de carácter folklórico, entre las que destacan dos grupos escultóricos: de 1933, *Fin de la romería*, de armónica y equilibrada composición, en la que el ligero recostamiento del gaitero queda contrarrestado con el modelado de mayor peso visual, y figura más cerrada, del tamborilero; y, de 1936, *Antroxu*, en el que predomina la verticalidad, el dinamismo, y un ligero movimiento en las figuras que proporciona, a la composición, el ritmo y la musicalidad precisas para expresar mejor el carácter desenfadado del carnaval asturiano.

El verano de 1936 no habría de ser, obvia y trágicamente, igual a los anteriores, de merecido y laborioso descanso para un infatigable artista, apreciable pintor de óleos y acuarelas, notable dibujante, sobresaliente escultor en madera, escayola, mármol y bronce. Fue detenido Antón, en Candás, que se hallaba, entonces, bajo el control del Frente Popular, el 2-VIII-1936, sin motivo alguno, puesto que no intervenía en política, al absorberle su pasión artística todo su tiempo y energías. Como se constata por el acta misma de detención que se conserva, de 21-IX-1936, suscrita por el Delegado de Guerra en Candás del Comité de Guerra, Investigación y Vigilancia de Asturias, en la que, significativamente, figuran en blanco los siguientes apartados impresos del formulario: *Sindicado en*, *Filiación política*, *Causa de la detención*. Durante esos cincuenta días de privación de libertad, Antón tuvo que permanecer preso en la iglesia parroquial de San Félix, de su villa natal, que hacía las veces de cárcel. En ella, todavía habría de continuar su quehacer artístico, realizando a lápiz los retratos, de aguda caracterización psicológica y fisonómica, de sus compañeros de prisión: Raimundo Rodríguez, Segismundo García, Carlos Prendes, Ramón Castro, Braulio Braña... Posteriormente, el 21-IX-1936, sería puesto en libertad condicional -"Se pondrá a las órdenes del Delegado de Trabajo, para trabajar donde se le diga"-, y, a instancias del Frente Popular, se le requirió para que colaborase en las labores de una serrería de Candás. Durante esa época, llevó a cabo algunas obras de encargo, hoy desaparecidas, como una magnífica imagen, en madera, de *La Milagrosa*, que fue obligado a quemarla, después de ayudar él mismo a transportarla. Otras obras suyas, de creciente valor, desaparecieron, durante la Guerra Civil, en Madrid, del Palacio de Cristal, que era donde exponía. Un encomiable éxito coronó, en cambio, su generosa y arriesgada iniciativa de salvar de la destrucción, a manos de unos milicianos, el retablo churrigueresco del Cristo de Candás (1734), ubicado en el altar mayor de la iglesia de San Félix, una notable obra, en madera de nogal, del escultor asturiano, del siglo XVIII, Esteban Fernández Perdonés. Haciendo ver a aquellos literales iconoclastas que, por su valor y antigüedad, tendría una fácil venta, fue desmontado y guardado en el taller del artista, donde sería recuperado al final de la contienda. Semanas después, Antón sería trasladado al frente republicano, quedando confinado en un campo de trabajo, en Murias de Candamo, donde fue fusilado el 19-V-1937, en desconocidas circunstancias, que quizá tuviesen que ver también con su homosexualidad, cuando apenas había cumplido los veintiséis años, en plena actividad creadora, con la incógnita, ya

para siempre, de saber hasta dónde podrían haber evolucionado sus excepcionales dotes artísticas<sup>13</sup>.

Si Antón hubiese de ser elevado al Olimpo de los escultores griegos, cual el ateniense Fidias (c. 500-c. 431 a.C.), como joven héroe de vida segada en agraz, sería, posiblemente, tanto en Candás y Asturias como en Madrid, un *Prometeo encadenado*, el de la tragedia de Esquilo (525-455 a.C.), castigado por Zeus, hijo de un titán, Cronos, como Prometeo lo era de otro, Jápeto, a permanecer amarrado, con cables de acero, a un solitario peñasco, próximo al mar, de la Escitia (el Cáucaso), por haber revelado a los hombres el secreto del fuego, y, con ello, el conocimiento de las artes. Unas artes que habían elevado al género humano de la miseria, entregándole la cultura, motivo suficiente, por este rasgo de amor abnegado de Prometeo, a quien también se atribuye la creación de los primeros hombres, modelados con arcilla, para sufrir el eterno y terrible castigo de la divinidad iracunda, en forma de águila que le devoraba el hígado, constantemente regenerado. Y, Honorino sería, a su vez, *Odiseo*, el *Ulises* de la *Odisea* de Homero (s. IX a.C.), que transcurre en cuarenta días de un otoño, sintetizando diez años de aventuras, y navegaciones, de Ulises, uno de los capitanes griegos de la Guerra de Troya, como es harto conocido, que, una vez concluida, se embarcó para retornar a su patria, la isla de Ítaca, siendo víctima de innumerables desventuras, que retardaron su regreso. Ni aquéllas, ni éste, faltaron en la vida de Jesús Honorino García Rodríguez, un *niño de la guerra* asturiano, enviado a la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), para escapar de los horrores de la contienda, en 1937, natural del lugar de Ricabo, en la parroquia de San Bartolomé de Ricabo, del concejo de Quirós, donde nació en 1923. Siendo el cuarto de cinco hermanos, Jesús Honorino fue huérfano de madre desde muy niño, a los siete años, quedando a cargo del más pequeño, puesto que sus hermanos mayores se fueron a vivir con unas tías, mientras que su padre iba a trabajar a la mina. Pronto habría de morir,

---

<sup>13</sup> Villameriel Fernández, Dolores, "Antonio Rodríguez García, Antón, escultor: vida y obra", en *Antonio Rodríguez García, "Antón" (1911-1937). Esculturas. Exposición inaugural del Centro de Escultura de Candás (Museo Antón), en julio de 1989*, Candás, Asturias, 1989, pp. 21-43; e *Id.*, "Los dibujos en la obra de Antón", en *Antonio Rodríguez García, "Antón" (1911-1937). Exposición del Centro de Escultura de Candás-Museo Antón, de agosto-septiembre de 2003*, Candás, 2003, pp. 3-6 y 21-22; y *Antonio Rodríguez García (1911-1937). Obras de la colección del Centro de Escultura de Candás, Museo Antón*, Candás, 2004, pp. 15-104.

también, el padre, al intoxicarse con los gases de la mina. En un principio, dichas tías se hicieron cargo de él, pero, al poco tiempo le llevaron a un hospicio, de donde sería expulsado, porque "yo era malo, robaba al cura de la hucha del Cristo, comía las hostias; era malo como el demonio, y me echaron". Con apenas diez años, anduvo otros cuatro vagabundeando, viviendo en la calle, alimentándose de la fruta de los árboles, durmiendo con los perros -"Te acurrucas con ellos, así, y dan calor"-, de un sitio para otro, de Oviedo a Gijón, a Avilés, a Candás, donde, quizá, durante algún verano, de 1933 a 1936, coincidiría con Antón en la playa de la villa pesquera. Se enteró el adolescente Honorino del estallido de la Guerra Civil un domingo, el 19-VII-1936, precisamente en la playa de Candás, acompañado de otros dos pequeños vagabundos, un gitano y Rodolfo:

"Nos dijeron: '¡Que ha empezado la guerra!'. Y nosotros, contentos: '¡La guerra, la guerra!'. Porque pensábamos que habría tiros, qué bien. Claro, no sabíamos nada. Tiempo después, a los dos, a Rodolfo y al gitanillo, los mataron. Caminábamos por una carretera y pasó un avión. Desde un bosque, dispararon al avión, que dio un viraje y, ¡zumml!, ametralló, otra vez, en dirección al bosque, y a nosotros. A Rodolfo le dio un tiro atrás, en la cabeza. El gitanillo tenía muchos tiros. Dijo ¡ay!, y se murió. Rodolfo no dijo nada"<sup>14</sup>.

Huérfano por tercera vez en su vida, ahora, de amigos de correrías, Jesús Honorino se encaminó hacia Gijón, hasta que un día, vagando por sus calles, alguien, a quien debió darle pena la soledad y miseria de aquel *pillo*, le preguntó si quería ir a Rusia. Aceptó de inmediato -"Me dije: 'Pues voy, la cosa es viajar, ¿no?'"-, y, primero, fue conducido a Infiesto, a la finca de un rico propietario que había huido. Luego, junto con otros *niños de la guerra*, se embarcó en el puerto gijonés de El Musel: "Era de noche. Quedamos en la bodega, y, al día siguiente, llegó un buque, el *Cervera*, de guerra, pero, apareció un barco francés que se puso en medio, y el *Cervera* no pudo hacernos nada. Nosotros jugábamos en cubierta. Niños, ya sabe". En Moscú, le agruparon en una escuela, y, como sabía leer y algo de historia, por los periódicos que había vendido, aunque no escribir, con trece años le pusieron en segundo grado. Cumplidos los dieciocho, durante la Segunda Guerra Mundial, pasó mucha hambre. Comió coles crudas, y

---

<sup>14</sup> Montes, V., "Autobiografía de Jesús Honorino García, niño y viejo de la guerra", en *La Nueva España* de Oviedo, del miércoles, 26-I-2005; y, en <http://www.lne.es>.



gatos -"Están bien, como el conejo, pero, échele mucha sal, que son sosos"-, siendo destinado a trabajar a ocho kilómetros de Stalingrado, en la estepa, donde presenciaba cómo los alemanes bombardeaban a la población civil, cuando cruzaba el río Volga: "Las aguas bajaban rojas, llenas de muertos y sangre. Yo trabajaba reparando vías, haciendo pozos. Soplaban el frío, 45 grados bajo cero. Una vez, me quedaron pegadas las manos al barreno, y, al quitarlas, se me fue la piel". Después de 1945, fue destinado a Baskiria, en los Urales, retornando, más tarde, a Moscú, donde, tras estudiar mecánica, ingresó en la fábrica *Mig*, de aviones militares. De junio de 1961 a 1964, estuvo en Cuba, como traductor de los asesores militares rusos, enviados por la URSS tras el fracaso de la invasión de Cuba, y el desembarco de fuerzas anticastristas, con la ayuda de Estados Unidos (EEUU), en la bahía de Cochinos, del 17 al 20-IV-1961. En la isla caribeña residiría Honorino, como testigo de primera línea de la llamada *Crisis de los Misiles*, no solventada hasta que Kruschev aceptó desmantelar las bases de misiles soviéticos en Cuba, el 28-X-1962; una estancia que se prolongaría hasta después de que, el 5-VIII-1964, fuese suscrito, en Moscú, el *Tratado de prohibición de armas nucleares*, entre la URSS, EEUU y Gran Bretaña. En Cuba, frizando los cuarenta, conoció a Fidel Castro, Jefe del Estado cubano, y a Ernesto, *Ché*, Guevara, Ministro de Economía e Industria hasta su dimisión, en junio de 1965:

"¡Qué tío más listo el Ché! Y Fidel, con mucho corazón. Los americanos pasaban en avión, muy bajo: ¡zumm! Los cubanos querían dispararles: '¡No, no!', decían los rusos, es una provocación".

Sólo a partir de 1965, Jesús Honorino tuvo noticias de su familia, gracias a que otro *niño de la guerra*, Francisco Fernández, que era de Oviedo, volvió a Asturias. Descubrió, de este modo, que su hermano mayor, Silvino, que había tenido que enterrar al segundo, José Antonio, muerto de un balazo en la frente, con diecinueve años, en Teruel, era el chófer de un general, en Madrid. Y, que el tercero, David, había quedado mutilado, y ya había fallecido. El pequeño vivía con Silvino. Debido a la oposición del gobierno de la URSS, Honorino no pudo viajar a España hasta 1967, una vez que consiguió el visado, a través de la Embajada en París. En Madrid, fue interrogado por la policía: "Así que ruso, ¿eh? Entonces es comunista", decían. Y yo: 'En España., ¿son todos falangistas?'. Él dijo: 'No, no'; y yo: 'Pues hay 300 millones en la URSS, y sólo 15 son del partido. En proporción, creo que hay más comunistas en España'. '¿Cuántos hay?

¿Lo sabe?. 'No tengo ni idea', respondí. Me tuvieron mucho tiempo. Yo recitaba: 'Con diez cañones por banda...'. Y el policía: '¿Qué es eso?'. Y yo: 'Señor, es Espronceda'. Fue su única visita a Asturias, el reencuentro con los lares, montañas y paisajes de su niñez, acompañado por sus tres sobrinos, en coche, a Gijón, San Lorenzo, El Coto, la trucha a la parrilla y la sidra, él que, con sus hermanos, de niños en el pueblo, pisaban manzanas por las casas. Casado, en 1970, con una rusa, Soya, veintidós años más joven, jefe del laboratorio de un hospital, con un hijo, Ernesto, mecánico ajustador y encargado de almacén en la *Mig*, nacido en 1972, no se jubiló Honorino hasta el año 2002, con setenta y nueve de edad. En su casa, del barrio moscovita de Soko, en las afueras, en un edificio de finales de los 40, construido por prisioneros de guerra alemanes, el octogenario Jesús Honorino García se distrae con su biblioteca, y la lectura de sus clásicos, Cervantes, Lope de Vega, Quevedo: "Hay traducciones al ruso, pero, Cervantes en ruso es una cosa cómica. Hay que leerlo en español, igual que a Pushkin hay que leerlo en ruso". Y, un entrañable recuerdo, por emocionante para el *anciano-niño* de casi setenta años de exilio: la visita, en tiempos de democracia, de los Reyes de España, Juan Carlos I y Sofía, al Centro, *su* verdadero Centro vital, Español, de Moscú<sup>15</sup>.

### **3. La libertad *desencarnada*: sus historiografías en combate y sus historicidios**

*"Pocos hombres son conscientes de que sus vidas, la propia esencia de su carácter, sus capacidades y sus audacias, son tan sólo expresión de su confianza en la seguridad del ambiente que les rodea. El valor, la compostura, la confianza; las emociones, y los principios; todos los pensamientos, grandes y pequeños, no son del individuo, sino de la multitud: de la multitud que cree ciegamente en la fuerza irresistible de sus instituciones y de su moral, en el poder de su policía y de su opinión. Pero, el contacto con el salvajismo puro y sin mitigar, con la naturaleza y el*

---

<sup>15</sup> Montes, V., "Autobiografía de Jesús Honorino García, niño y viejo de la guerra", en *La Nueva España* de Oviedo, de 26-I-2005, en <http://www.lne.es>; Equipo Nizkor, "Los niños de la guerra critican al Gobierno por no pagarles lo prometido", en <http://www.derechos.org/nizkor/espana>, de 4-I-2006; e Iturria Savón, Miguel, "Nueva guerra para viejos niños", en <http://www.cubonet.org>, de 14-IX-2006.

LA GUERRA CIVIL Y SUS POLÉMICAS:  
IDEAS E IDEOLOGÍAS, HECHOS Y BIOGRAFÍAS.

*hombre primitivos, provoca súbitas y profundas inquietudes en su alma".*

(Joséph Conrad, *Una avanzada en el progreso*)<sup>16</sup>

Si se quiere que la historia siga siendo de libertades *encarnadas*, personales, no objetuales en aras de presuntas estructuras, organizaciones, paradigmas o sistemas históricos, con preterición, cuando no desprecio, del individuo y sus derechos, por eso mismo *individuales*, conviene no olvidar, a mi juicio, el testimonio humano, también histórico por representativo y ejemplar -como modelo o *ejemplo* de muchos más casos, miles o decenas de miles, similares a los suyos-, de Antón y Jesús Honorino, el asesinado en 1937 y el exiliado intersecular. La lectura resumida de sus biografías y declaraciones periodísticas nos presenta a dos testigos incómodos para las vigentes tesis historiográficas, dominantes, sobre la Guerra Civil de 1936-1939: las de la existencia de *dos* o *tres Españas*, enfrentadas fraticida, ideológica y revolucionaria-reaccionariamente. Sin embargo, Antón y Honorino, asturianos por cierto, de la Asturias de la Revolución de Octubre de 1934, difícilmente podrían ser *clasificados* en una de las *dos* (izquierdas y derechas) o *tres Españas* (revolucionarios, reformistas y reaccionarios) al uso. Ambos, el escultor y el vagabundo, radicalmente pobres por origen familiar y social, no parecen fácilmente encasillables, de acuerdo con sus actos, su obra, sus dichos y hechos. Desde luego, ni las derechas (liberales, monárquicas, republicanas, fascistas), ni las izquierdas (radicalsocialistas, socialdemócratas, socialistas, comunistas, anarquistas), se mostrarían muy proclives, y entusiasmadas, a hacer de ellos *símbolos* políticos de sus respectivas causas partidistas. Ambos encajan mejor, *inclasificables* como han sido, en la definición estricta de *libertarios*, como dos seres humanos que procuraron defender la libertad absoluta, la suya individual, al margen de desear o no la supresión de todo gobierno y de toda ley, que no sabemos si siquiera, íntimamente, se la plantearon. La conclusión creo que surge evidente: los españoles, en 1936, no padecieron y combatieron en una Guerra Civil, integrados en dos bandos o Españas enfrentadas, sino que hubo muchas, *múltiples Españas*, como no podría haber sido de otra forma, cuando de conciencias y voluntades individuales, aun articuladas en

---

<sup>16</sup> Conrad, Joséph [Teodor Józef Konrad Korzeniowski], *Una avanzada en el progreso*, en *La posada de las dos brujas y Una avanzada en el progreso*, ed. no venal, Oviedo, Alsa, 2004, pp. 65-119; la cita, en pp. 72-73.

sociedad, se trata, difíciles de cuantificar y, sobre todo, de perfilar y esbozar, que, eso sí, por mor de las circunstancias, y de la coacción de los grupos políticos más organizados en cada momento histórico, tuvieron que aceptar o alistarse en una de las dos facciones, más o menos plurales, en cada caso, contendientes. Hablar de *tres Españas*, como recientemente se hace, tratando de superar la conocida, y sangrienta, dicotomía decimonónica, sigue siendo simplificador y engañoso, aunque pueda aparentar ser superficial y flexiblemente brillante, por trivialmente equidistante. Pende sobre los historiadores que aceptan las teorías de las *dos* o *tres Españas*, además, y en general -salvo muy honrosas excepciones-, el peligro de que tan artificiosa lente bifocal provoque los incendios y soflamas de todas las historiografías en combate, y, en consecuencia, los consabidos *historicidios*, que no son otros que los de las *verdades* (siempre en plural, nunca emasculadoramente en singular) históricas, de los diferentes, y dispares, individuos y grupos sociales. Desde luego, quien esto suscribe, como modesto historiador que pretende ser, rico sólo en interrogantes, dudas y ciertas dosis de perplejidad, y como *individuo* de mi generación, la de la Constitución española de 1978 (mayor de edad, de acuerdo con ella, en 1982), si tuviese que elegir, forzosamente, por preocupado con mi época y mi mundo, un símbolo, de combate por la libertad, de la Guerra Civil de 1936-1939, optaría por el que representan, cada uno a su modo, pero, en conjunto, Antón y Jesús Honorino.

Porque, ni uno, el artista libérrimo de espíritu, ni otro, el humildísimo vagabundo (en la más meliorativa de las acepciones del término), pudieron elegir la vida que hubiesen preferido, o siquiera otro destino para el exilio de su vida, tal vez Amsterdam en el siglo XVII, la ciudad más libre del mundo, aquella a la que amaba Baruch Spinoza, el filósofo judío sefardí (Amsterdam, 1632-La Haya, 1677), originario de la villa burgalesa de Espinosa de los Monteros, porque hombres de todos los países y de todos los credos, como los hugonotes franceses, vivían en perfecta armonía en ella, en el *gran arca de fugitivos*. No en vano, Descartes había escrito, a la vera de sus canales, de los que decía que su humedad le reblandecía el cerebro, y le hacía dormir bien, su *Discurso del método*; y, habrían de enviar, a sus imprentas, sus desafiantes manuscritos *malditos*, Montesquieu, Voltaire y otros librepensadores, en el XVIII. Sin embargo, tanto Antón como Honorino nacieron dentro del término cronológico de la generación que Julián Marías ha calificado como *no politizada*, de 1916-1933, una época intelectualmente espléndida, de la que, todavía

a principios del siglo XXI, seguimos viviendo; que, además, sorprendentemente, proporcionó fama instantánea a escritores de suprema calidad: Marcel Proust, Franz Kafka, Thomas Mann, Rainer Maria Rilke, Max Scheler, Martin Heidegger, James Joyce, William Faulkner, Luigi Pirandello, Paul Valéry, Miguel de Unamuno... Pero, a partir de 1933-1934, todo lo devoraría la etapa más politizada del siglo XX, en la que los comunistas alemanes deshicieron el centro político, y, sobre todo, a la socialdemocracia, dejando el camino abierto a los nacionalistas extremos, sobre todo, a Hitler, que ocupó el poder en 1933. Análogas explosiones de fanatismo y violencia se propagaron por las demás sociedades europeas, donde el sentido nacional fue cediendo frente a una nueva *lealtad*, la partidaria de comunistas o fascistas, anarquistas y socialistas o las derechas nacionalistas extremistas, con lo que la Segunda Guerra Mundial, de 1939-1945, incluyó, y se desdobló en toda una serie de guerras civiles, manifiestas o larvadas, como la Francia de la Resistencia y la de Vichy del mariscal Pétain, de *quintas columnas*, colaboracionistas y patriotas, un fenómeno desconocido en la Gran Guerra o Primera Guerra Mundial, de 1914-1918. Un tiempo, en fin, en el que murió Antón y sobrevivió Jesús Honorino, en el que todo, lo político y lo que no lo era, se "tomaba políticamente y como si fuera político, en que todo se reducía a esa *única cuestión* de averiguar si algo o alguien es de derecha o de izquierda"<sup>17</sup>. Y, parece que, transcurridos ya muchos lustros, todavía, las generaciones posteriores, los nietos y bisnietos de la de 1916-1933, aún quieren cavar, orgullosos, desafiantes y gozosos, en los fosos y parapetos del frente de guerra del respectivo bando con el que, más o menos idealizado, han decidido alinearse, cómoda y retrospectivamente. De ahí que, no pocos historiadores, y estudios históricos -no todos, afortunadamente, ni siquiera la mayoría, pero, sí una nada desdeñable minoría, los más polémicos y, muchas veces, los más difundidos o publicitados-, hayan instrumentalizado, consciente o inconscientemente, sus investigaciones sobre la Guerra Civil como armas arrojadizas, pareciendo que eligen, anacrónicamente, una bandería, como si el ejercicio de tal opción fuese una obligación moral del historiador. Y, el lector, insensiblemente, se ve obligado a sentirse, *retrofactualmente*, republicano o nacional, frentepopulista o

---

<sup>17</sup> Marías, Julián, *Introducción* (1976) a Ortega y Gasset, José, *La rebelión de las masas* (1930), Madrid, Espasa-Calpe, reedición de 1981, pp. 9-31, en especial, pp. 10-13; la cita, en la p. 12.

franquista, cuando, sabido es que, como decían los escolásticos, *no es lícito elegir entre dos males*.

No fue la Guerra Civil, por tanto, la confrontación entre dos Españas *reales*, ni un episodio histórico del universal conflicto entre las clases sociales antagónicas, las de los explotados y los explotadores, los productores de las plusvalías generadas por su trabajo (el proletariado de la República, representado por los partidos, no todos, del Frente Popular), y los detentadores de dichas plusvalías (la burguesía de la llamada España nacional, a su vez, representada, por la vía de los hechos, que no del derecho, más que por partidos o movimientos políticos como el falangista, o tradicionalistas como eran los monárquicos y carlistas, por el general Franco), o bien entre sus correlativos coetáneos, el antifascismo y el fascismo. Junto a una visión de guerra fratricida, cañita, de una primera historiografía sobre la Civil de 1936-1939, se habría ido imponiendo esta otra, de guerra revolucionaria. Sin embargo, con encomiable desapasionamiento, Gustavo Bueno ha recordado que, por un lado, entonces, las clases sociales antagónicas, desde la propia óptica marxista, no eran realidades susceptibles de enfrentarse entre sí, de conformidad con el análisis metodológico del materialismo histórico, puesto que la dialéctica de dichas clases estaba mediada por la dialéctica entre los Estados y los Imperios (como lo prueba el *Pacto germano-soviético*, de 23-VIII-1939, y el consiguiente reparto secreto de Polonia entre la Alemania de Hitler y la URSS de Stalin), que tuvieron sus propios ritmos; y, por otra parte, el fascismo no era, en España, una entidad organizada contra el comunismo, como lo prueba su pronta marginación del régimen político que habría de tener una mayor continuidad durante la Dictadura de Franco (1939-1975), el *nacionalcatolicismo*, contruido sobre bases ideológicas anacrónicas y conceptos metafísicos (*la Cruzada, por el Imperio hacia Dios*). Además, la República fue una etiqueta, más que un concepto jurídico-político, en el que se cobijaron partidos políticos de dispar, e incompatible, ideología (burgueses, socialistas, comunistas, anarquistas), unidos negativamente, y, por consiguiente, débil y coyunturalmente, por su antifascismo: hasta el punto de llegar a enfrentarse, a mano armada, entre sí, durante la Guerra Civil, en la retaguardia, al tiempo que combatían, en vanguardia, contra los nacionales o franquistas. De ahí lo paradójico que resulta hablar de la España republicana, y aun de la nacional, como de un todo, siquiera heterogéneo, cuando, particularmente en el caso de la primera, era un todo contradictorio, según lo reflejan los mejores narradores y novelistas de la Guerra Civil, como lo es, paradigmáticamente, Arturo

Barea, socialista, de la Unión General de Trabajadores (UGT), que fue Jefe de la Oficina de Censura de Prensa Extranjera del Ministerio de Estado del Gobierno republicano, desde noviembre de 1936, y, que tuvo que dimitir de este cargo, en septiembre de 1937, exiliándose, por Francia, en Inglaterra, debido a sus profundos, con riesgo para su vida, enfrentamientos con los comunistas<sup>18</sup>. No sería la única paradoja, ni mucho menos. También Gustavo Bueno, ha destacado otra, en relación, precisamente, con la Revolución de Octubre de 1934, en Asturias, un intento violento de golpe de Estado, por parte de socialistas y de republicanos catalanes de izquierdas, contra la República burguesa. Una circunstancia que habría tratado de "encubrirse, sobre todo a efectos penales, como un *golpe preventivo*, para evitar el inminente golpe de Estado fascista que se temía; y, si esto pudo servir de justificación, ¿por qué los mismos que utilizaron este pretexto, no admitieron que, dos años después, el 18-VII-1936, los sublevados, no contra la República, sino precisamente al grito de ¡viva la República!, interpretaran su rebelión como una *medida preventiva*, para frenar la revolución comunista o anarquista que se venía encima?"<sup>19</sup>. En la tragedia de *Las Coéforas*, las mujeres del coro griego que hacían ofrendas fúnebres a la tumba de Agamenón, que integra, con *Agamenón* y *Las Euménides*, la trilogía de *La Orestía* u *Orestíada*, Esquilo dice que la justicia no puede estar en dos partes al mismo tiempo, y que, si el conflicto existe, es porque el *derecho se traslada*, esto es, cambia de posición cuando los hombres no aciertan a mantenerlo a su lado.

Aunque resulta brillante, como figura retórica, esta personificación de la justicia, del derecho, por parte de Esquilo, lo cierto es que la más

---

<sup>18</sup> Barea, Arturo, *La forja de un rebelde*, Barcelona, Debate, reed. de 2004 (1ª ed. en inglés, Londres, 1941-1946; 1ª ed. en castellano, 1943-1946), lib. III. *La llama*, pp. 511-873. Además, entre otros testimonios literarios, de Foxá, Agustín de, *Madrid, de Corte a Checa* (1938), Madrid, Ciudadela, reed. de 2006; Gironella, José María, *Los cipreses creen en Dios* (1953), Barcelona, Círculo de Lectores, reed. de 1970; e Iturralde, Juan [José María Pérez Prat], *Días de llamas* (1978), Barcelona, DeBolsillo, reed. de 2006.

<sup>19</sup> En general, Bueno, Gustavo, *El mito de la Cultura. Ensayo de una filosofía materialista de la cultura* (1996), 7ª ed., Barcelona, Prensa Ibérica, 1998; *Id.*, *Panfleto contra la democracia realmente existente*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2004; *Id.*, *España no es un mito*, Madrid, Temas de Hoy, 2005; e *Id.*, *Zapatero y el pensamiento Alicia. Un Presidente en el País de las Maravillas*, Madrid, Temas de Hoy, 2006, cap. IV. *Sobre Franco y el franquismo*, pp. 83-108; la cita, en la p. 95, siendo suyas las cursivas.

mínima ecuanimidad admite que nadie, ni nada, ideología, ideólogo o adepto, se halla en plena posesión de la verdad, incluso, en no pocas ocasiones, de *todo* el derecho, de la *plena* justicia. De ahí que sorprenda el vigor con el que bastantes historiadores coetáneos asumen, prácticamente en su integridad, los postulados, propósitos, y aun consecuciones más o menos violentas, de las ideologías políticas pugnantas en la Guerra Civil española. Quizá sea ello debido a que, cuando la investigación histórica nació, en la antigua Grecia, de la oposición entre Heródoto (c. 485-425 a.C.) y Tucídides (c. 460-395 a.C.), sólo al segundo se le haya adjudicado la precedencia, y paternidad, en la elaboración de un concepto *moderno* de la Historia. Porque, en efecto, a Tucídides, en su *Historia de la Guerra del Peloponeso* (431-404 a.C.), que lo fue civil entre los mismos helenos, al enfrentarse dos regímenes políticos antagónicos, los de Atenas y Esparta, no le interesó la historia de un pasado mítico, contada para eternizar glorias, sino la de un presente glorioso y miserable a la vez, testimoniada por su valor ejemplar. El pasado era útil, pues, para él, en tanto que podía explicar el presente, ya que, en sí mismo, aquél no le interesaba. La *verdad histórica* servía a Tucídides, en fin, para descubrir la *-su- verdad política*. Sólo su interés por la política le llevaba a escribir la historia de esa política *interesada*. Lo que explica que Hobbes, autor de una traducción al inglés de su obra, en 1676, le valorase como el *historiador más político que nunca escribiera*. De ello era plenamente consciente Tucídides, que constata, al inicio mismo de su *Guerra del Peloponeso*, que la "verdad fue hallada con trabajo, porque los testigos de cada suceso no decían lo mismo acerca de las mismas cosas, sino de acuerdo con las simpatías o la memoria de cada uno"<sup>20</sup>. Frente a Tucídides, el historiador de las guerras fraticidas entre los griegos, Heródoto lo fue, en sus *Historias* (446 a.C.), de las *Guerras Médicas* (490-479 a.C.), que lo habían sido exteriores, de unas *polis* mal avenidas, pero, aliadas, contra los persas. Sintiéndose miembro de la Hélade, una comunidad, sin cuerpo político, amenazada, debió considerarse Heródoto llamado a superar el particularismo de la *polis*, el egoísmo ciudadano. Para ello, no se contentó con narrar acontecimientos, sino que procuró señalar las causas de los mismos, y buscar el sentido profundo de la evolución histórica. Aunque siguió manteniendo una causalidad *divina* para los sucesos que le parecían sobrenaturales, ante todo, intentó presentar

---

<sup>20</sup> Tucídides, *Historia de la Guerra del Peloponeso*, introducción y traducción de Francisco Rodríguez Adrados, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 2002, pp. IX-LXVI y lib. I, núm. 22, p. 13.



explicaciones humanas, laicas y no religiosas, y, en particular, políticas. Y, se atrevió a construir una incipiente, y abierta, *Historia universal*, que no sólo se ocupaba de los griegos, como clausuradamente lo habría de hacer Tucídides, sino también, con los persas, de otros pueblos de las costas del Mar Negro, el norte de África y el sur de la Península Itálica.

En cierto modo, por tanto, somos herederos de una concepción histórica, como la tucidéa, guerracivilista y mediterránea, que habría de caracterizar a Europa desde su cuna cultural, que fue la filosófica, e historiográfica, de la Grecia antigua. Sin embargo, más difícil resulta imputarle maniqueísmo alguno al ateniense Tucídides, hasta cierto punto, filoespartano en su *Guerra del Peloponeso*, él, que fue nombrado estratega, o general del ejército ateniense, y que, luego, hubo de exiliarse de su *polis*, en la Tracia, durante más de veinte años. Un maniqueísmo que sí ha caracterizado los estudios sobre la Guerra Civil de los hispanos del siglo XX, hasta la actualidad, en que, como se ha indicado, la evolución historiográfica se ha limitado a ir sustituyendo los planteamientos en dilema (las *dos Españas*), por otros en trilema (las *tres Españas*), con lo que las visiones maniqueas, lejos de desaparecer, se han multiplicado. Presupuesta la existencia de una España rígidamente dual, desde el punto de vista económico y social, la urbana partidaria de la República (el eje nuclear Madrid-Barcelona-Valencia, más la franja norteña, de Asturias al País Vasco), y la rural que se adheriría a la insurrección militar (el bloque noroccidental y nororiental, de Galicia, Navarra y Aragón, más Castilla la Vieja y el foco andaluz de Sevilla), se cree constatar la existencia de tres únicos proyectos políticos, dotados de apoyos sociales: el reformista democrático (integrador de las clases obreras en la economía capitalista y en el Estado de Derecho), el reaccionario autoritario o totalitario (integrista en lo nacional, dictatorial en lo político e intervencionista en lo económico), y, el revolucionario colectivizador (antiburgués y anticapitalista). Una tríada antagonica, con sus peculiares y cambiantes relaciones recíprocas, y alianzas, que se procura entroncar, genealógicamente, con el panorama europeo de los años veinte, treinta y cuarenta del siglo XX<sup>21</sup>. Como fácilmente se

---

<sup>21</sup> Varela Ortega, José, "Reacción y Revolución frente a Reforma", en la *Revista Internacional de Sociología*, Barcelona, 3-4 (1972), pp. 253-263; Cacho Viu, Vicente, "La imagen de las dos Españas", en la *Revista de Occidente*, Madrid, 60 (1986), pp. 49-77; Preston, Paul, *La destrucción de la democracia en España. Reacción, reforma y revolución en la Segunda República*, Madrid, Turner, 1978; e *Id.*, *Las tres Españas del 36*, Barcelona,

vislumbra, el paso historiográfico de las *dos* a las *tres Españas* persigue presentar una tercera alternativa, la *reformista democrática*, no protagonista en los estudios e investigaciones anteriores, centrados en la dicotomía de la España *roja* o comunista y socialista, y la España *azul* o franquista y fascista. De este modo, el autor e historiador *partidario* de las *tres Españas* se adscribe, generalmente, como se observa por el énfasis que presta a la mayor viabilidad y pacifismo de la propuesta reformista, casi siempre simbolizada en Manuel Azaña y su partido de Acción o Izquierda Republicana, a esa tercera vía, que, quizá no casualmente, es la *democrática* -así es adjetivada, con cuidado, como se ha visto-, felizmente vigente y dominante como modelo de organización, funcionamiento y convivencia políticas en la Europa (Unión Europea) actual, que es el tiempo en el que dichos historiadores del trilema escriben. Con ello, la proclividad, aceptación y éxito de su interpretación histórica de la Guerra Civil española están asegurados, dadas las categorías ideológicas, y los valores políticos, sociales y económicos que se impusieron en Europa, tras la Segunda Guerra Mundial<sup>22</sup>.

---

Plaza y Janés, 1998; y Moradiellos, Enrique, 1936. *Los mitos de la Guerra Civil*, Barcelona, Península, 2004, cap. III. *Las tres Españas de 1936*, pp. 43-67.

<sup>22</sup> De la profusa, y prolífica, puesto que unas obras generan sus contrarios o reactivos, bibliografía sobre la Guerra Civil española, que ya adolece de cierta elephantiasis, sólo se proporcionará una sucinta selección de títulos que pueden ser de utilidad al lector, para situarse en una panorámica global, combinando las memorias y testimonios de sus protagonistas históricos con las monografías de investigación: Gil Robles, José María, *No fue posible la paz*, Barcelona, Ariel, 1968; Prieto, Indalecio, *Discursos fundamentales (1931-1939)*, Madrid, Turner, 1976; Largo Caballero, Francisco, *Discursos a los trabajadores (1931-1939)*, Barcelona, Fontamara, 1979; Azaña, Manuel, *Causas de la Guerra de España (1939)*, Barcelona, Crítica, 1986; Abad de Santillán, Diego, *Por qué perdimos la guerra. Una contribución a la historia de la tragedia española*, Buenos Aires, Imán, 1940; Thomas, Hugh, *La Guerra Civil española (1961)*, 2 tomos, Barcelona, Grijalbo, 1976; López Rodó, Laureano, *La larga marcha hacia la Monarquía*, Barcelona, Noguer, 1977; Serrano Súñer, Ramón, *Ente el silencio y la propaganda. La Historia como fue. Memorias*, Barcelona, Planeta, 1977; Jackson, Gabriel, *La República española y la Guerra Civil (1965)*, Barcelona, Crítica, 1979; Ibárruri, Dolores *et alii*, *Guerra y revolución en España*, 4 tomos, Moscú, Progreso, 1966-1977; Lorenzo, César M., *Los anarquistas españoles y el poder (1969)*, París, Ruedo Ibérico, 1972; Carr, Raymond, *La tragedia española. La Guerra Civil en perspectiva*, Madrid, Alianza, 1986; Salas Larrazábal, Ramón y Jesús, *Historia general de la Guerra Civil*, Madrid,

Los anacronismos anticipatorios, el prestigio y la comodidad que conlleva el empleo de las categorías mentales y los valores comúnmente asumidos por la sociedad en la que se vive, la facilidad que resulta de hacer un uso acrítico de tales esquemas y estructuras interpretativas generalmente consagrados, y las propias convicciones políticas e ideológicas, son otros tantos peligros que acechan a la labor del historiador, máxime si el pasado que ha de investigar sigue todavía interactuando, por proximidad temporal, con su presente, y el de las generaciones que han de leer sus obras. De ahí que se llame aquí la atención sobre la incongruencia de sistematizar, y categorizar, tan restrictivamente, cuando la complejidad de la sociedad, la economía, la política y la cultura de una época, como aquella en la que fue provocada la Guerra Civil española, abona al rechazo de tal empobrecimiento historiográfico. Sirva otra vez de circunstancial, pero, creo que muy significativo, ejemplo, el testimonio de Arturo Barea, y su reacción ante la orfandad que el traslado, de Madrid a Valencia, del Gobierno republicano, a principios de noviembre de 1936, provocó entre los modestos empleados de los Ministerios (ordenanzas, obreros de las imprentas, oficinistas), que tuvieron que quedarse en la capital, sitiada por las tropas nacionales o franquistas: "El Ministerio, esta pieza de la maquinaria del Estado, en la cual, alguno de ellos había gastado su vida entera, había desaparecido de la noche a la mañana. Podían creer en las realidades de la guerra, la revolución, el peligro en que estaba Madrid, la amenaza de Franco y sus tropas, pero, no podían creer que el edificio del Estado se derrumbara de golpe, y, en su derrumbamiento, enterrara sus sueldos, su posición social, la base misma de su existencia. Estos empleados modestos, clase media sin más lustre que su título de empleado del Estado, la mayoría de ellos sin creencias políticas, habían visto la tierra bajo sus pies. No pertenecían a ningún sindicato... ¿Dónde iban

---

Rialp, 1986; Cierva, Ricardo de la, *Nueva y definitiva historia de la Guerra Civil*, Madrid, ABC, 1986; Cuenca Toribio, José Manuel, *La Guerra Civil de 1936*, Madrid, Espasa-Calpe, 1986; Vilar, Pierre, *La Guerra Civil española*, Barcelona, Crítica, 1986; Sánchez Recio, Glicerio, *Justicia y Guerra en España. Los Tribunales Populares (1936-1939)*, Alicante, 1991; Preston, Paul, *La Guerra Civil española* (1986), Barcelona, Plaza y Janés, 2000; Moa, Pío, *El derrumbe de la Segunda República y la Guerra Civil*, Madrid, Encuentro, 2001; e *Id.*, *Los mitos de la Guerra Civil*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2003; amén de Rodríguez de la Torre, Fernando, *Bibliografía de las Brigadas Internacionales y de la participación de extranjeros a favor de la República (1936-1939)*, Albacete, 2005; y Bertrand de Muñoz, Maryse, *Bibliografía de la Guerra Civil española, 1936-1939*, Madrid, UNED, 2005.

a ir, qué podían hacer? Se encontraban, de golpe, en medio de la calle, sin un grupo que los soportara, incapacitados de pedir protección contra el riesgo de que los fusilaran. Se quedaban sin hogar, y sin esperanzas, si se cerraba el Ministerio". Porque, a la postre, el destino de los vencidos en la Guerra Civil, de los atenazados por esas únicas, y presuntas, *dos o tres Españas*, habría de toparse con algo que, macabramente, no era una de ellas, viejas conocidas, sino algo inesperado, increíble para ellos: la Francia republicana de otro *Frente Popular* -¿cómo habría que calificarlo, para los españoles republicanos del exilio, de reaccionario, revolucionario o reformista?-, resultado de la fusión de los socialistas y comunistas, que había triunfado en las elecciones parlamentarias del 3-V-1936, y que formaría gobierno, presidido por el socialista León Blum, hasta el 19-VII-1937, pese a lo cual, esperaba a los huidos y exiliados españoles para internarlos en campos de concentración:

"Pobres gentes, con petates míseros, gentes más afortunadas en coches sobrecargados, abriéndose camino en las carreteras congestionadas, y, a las puertas de Francia, una cola sin fin de fugitivos agotados, esperando que les dejaran entrar y estar seguros. Seguros en los campos de concentración que esta Francia había preparado para hombres libres: alambradas de espino, centinelas senegaleses, abusos, robo, miseria y las primeras oleadas de refugiados admitidos, encerrados entre el alambre en rebaños como borregos, peor aún, sin techo sobre sus cabezas, sin abrigo contra los vientos helados de un febrero cruel. ¿Es que Francia estaba ciega? ¿Es que los franceses no veían que un día -muy pronto- iban a llamar a estos mismos españoles, a luchar por la libertad de su Francia? O, ¿es que Francia había renunciado de antemano a su libertad?"<sup>23</sup>.

#### **4. La libertad *descarnada*. Tiempos de liber-*trosis* y de liber-*trititis*, o las modernas *hipertrititis* e hipertrofias sociales, y otros humanos liberticidios**

*"Pero, ¿por qué está prohibido? -preguntó el salvaje. En la excitación que le producía el hecho de conocer a un hombre que había leído a Shakespeare, había olvidado momentáneamente todo lo demás. El interventor se encogió de hombros. -Porque es antiguo; ésta es la razón principal. Aquí las cosas antiguas*

---

<sup>23</sup> Barea, Arturo, *La forja de un rebelde*, lib. III. *La llama*, parte II, cap. I. Madrid, pp. 679-698; la cita, en la p. 686; y parte II, cap. X. *No hay cuartel*, pp. 846-873; la cita, en la p. 872.

LA GUERRA CIVIL Y SUS POLÉMICAS:  
IDEAS E IDEOLOGÍAS, HECHOS Y BIOGRAFÍAS.

*no nos son útiles. -¿Aunque sean bellas? -Especialmente cuando son bellas. La belleza ejerce una atracción, y nosotros no queremos que la gente se sienta atraída por cosas antiguas. Queremos que les gusten las nuevas”.*

(Aldous Huxley, *Un mundo feliz*, cap. XVI)<sup>24</sup>

En efecto, Francia, como Inglaterra, *habían renunciado, de antemano, a su libertad*. El primer tercio del siglo XX, y, muy en particular, sus décadas de los veinte y treinta, los de lúgubre germinación y floración siniestra de los totalitarismos en Europa, el nazismo alemán y el fascismo italiano, más el anterior comunismo soviético, que, en España, aportó las peculiaridades de otro régimen dictatorial (1923-1930), el del general Miguel Primo de Rivera, desembocó en la *Conferencia de Munich*, en la que, el 29-IX-1938, ante Hitler y Mussolini, el primer ministro británico, Arthur Neville Chamberlain, y Édouard Daladier, jefe del gobierno francés, cedieron los Sudetes, una minoría germana establecida en Checoslovaquia, a Alemania, lo que suponía la rendición diplomática de la democracia ante la dictadura. Eran tiempos de *libertrosis*, de *moderna* -ni antigua, ni medieval, y sí coetánea- hipertrofia política, económica, social, cultural, de la libertad. Una enfermedad que aquejó, no se puede, ni debe, olvidar, a las ideologías que, en último término, sostuvieron, y alentaron a, esas *dos Españas* de la historiografía guerracivilista consagrada. Nada mejor puede reflejar a los totalitarismos de derecha, al nacionalsocialismo alemán de Hitler, por ejemplo, que la conocida y escalofriante, por minuciosa también, relación de medidas antijudías, impuestas en Holanda, tras su invasión, en mayo de 1940, en boca de una niña judía, que se haría universalmente célebre con carácter póstumo: "Los judíos deben llevar una estrella de David, deben entregar sus bicicletas, no les está permitido viajar en tranvía; no les está permitido viajar en coche, tampoco en coches particulares; los judíos sólo pueden hacer la compra desde las tres hasta las cinco de la tarde, sólo pueden ir a una peluquería judía, no pueden salir a la calle desde las ocho de la noche hasta las seis de la madrugada; no les está permitida la entrada en los teatros, cines y otros lugares de esparcimiento público[...]; no les está permitido sentarse en sus jardines después de las ocho de la noche, tampoco en los jardines de los amigos; los judíos no pueden entrar en casas de cristianos, tienen

---

<sup>24</sup> Huxley, Aldous, *Un mundo feliz*, traducción de Ramón Hernández, Barcelona, DeBolsillo, reedición de 2005 (1ª ed. en inglés, 1932), cap. XVI, pp. 217-228; la cita, en la p. 219.

que ir a colegios judíos [...]. Jacques siempre me dice: 'Ya no me atrevo a hacer nada, porque tengo miedo de que esté prohibido'<sup>25</sup>. Son los escombros de la locura política de los nacionalismos decimonónicos, la misma que acabó con el Imperio austro-húngaro en 1918, convirtiendo en polacos, checos, ucranianos, alemanes, rumanos, eslovenos, croatas, etc., enemigos mortales entre sí, a quienes, días antes, durante siglos, habían sido pacíficos súbditos de la Monarquía Apostólica. Y, aherrojado a la condición de apátridas a quienes, como Joséph Roth (Brody, 1894-París, 1939), el *capricho antinatural de la historia había destruido también la dicha interior que me proporcionaba lo que calificaba como mi patria*. Ya había profetizado, resignado y escandalizado testigo de la barbarie de su época, y de sus compatriotas, el dramaturgo austríaco Franz Grillparzer (Viena, 1791-1872), que todo se reducía a un único mandamiento político: de *la humanidad a la bestialidad, por el camino de la nacionalidad*<sup>26</sup>. Una bestialidad traducida, en términos éticos y políticos, en una pregunta insoslayable en gran parte del siglo XX: ¿Cómo debe actuar, y comportarse, un individuo, sometido a un régimen político dictatorial, totalitario? Éste era el interrogante que también se plantearon algunos alemanes, no demasiados, bajo el nazismo, como Sophie Scholl (Würtemberg, 1921-Munich, 1943), estudiante de Biología y Filosofía en la Universidad muniquesa, y activista y dirigente del movimiento antihitleriano bautizado como *Rosa Blanca*. Detenida, en la mañana del 18-II-1943, por arrojar octavillas, en su Universidad, incitando a la rebelión contra el régimen nazi -*En nombre de la juventud alemana, exigimos del Estado de Adolf Hitler la libertad personal, el bien más costoso*-, Sophie fue juzgada, y condenada por la comisión de un delito de traición, por

---

<sup>25</sup> Frank, Ana, *Diario*, carta del sábado, 20-VI-1942, pp. 16-19; la cita, en las pp. 18-19.

<sup>26</sup> De lo que se hace eco Roth, Joséph, *El busto del Emperador* (1935), traducción de Isabel García Adánez, Barcelona, Acantilado, 2003, caps. I-IV, pp. 5-39; la cita, en las pp. 26-27, y p. 19. Este busto literario era el de Francisco José I, *Su Apostólica Majestad Real e Imperial*, emperador de Austria y rey de Hungría (1848-1916), que, para el castillo del conde Mortsin, modeló, en piedra arenisca, el hijo de un campesino polaco, que ambicionaba ser escultor. Entusiasmado, el conde se convirtió en su mecenas, y le prometió una plaza en la Academia vienesa de Bellas Artes. Durante la I Guerra Mundial, a la entrada del castillo, allí permaneció colocado el busto imperial, hasta el "final de la Guerra y de la Monarquía, hasta el regreso del conde Mortsin, y la creación de la nueva República polaca" (cap. III, pp. 23-24).

Roland Freisler (1896-1945), Juez Supremo del Tribunal del Pueblo de Alemania, sienso decapitada el 22-II-1943. Por cierto que, Freisler había combatido durante la Primera Guerra Mundial; capturado por los rusos, y deportado a la Unión Soviética, se convirtió en un ferviente comunista. Ya en Alemania, se afilió al partido nacionalsocialista, en 1925, siendo nombrado Ministro de Justicia, por Hitler, en 1934. Tras participar, como representante del Ministerio de Justicia, en la *Conferencia de Wannsee*, donde se decidió la *solución final del problema* judío en Europa, en agosto de 1942, sería designado presidente del Tribunal Popular Alemán, muriendo, en un bombardeo aliado, en Berlín, en febrero de 1945<sup>27</sup>.

Por lo que se refiere a los totalitarismos de izquierda, particularmente, al *ejemplar* comunismo soviético, que comparten con los de derecha, en su misma base, la aguda definición del *fanático* que nos legó Jorge Ruiz de Santayana (Madrid, 1863-Roma, 1952), como la de aquel que redobla sus esfuerzos conforme olvida sus objetivos, puesto que no quiere pensar, ni saber, sólo quiere *crear*, resulta harto significativa la terrible anécdota de la llamada *Comisión de la Inmortalidad*, que declaró, en 1924, incorruptible el cadáver de Lenin. En 1919, para asestar un golpe más a la religión, los sepulcros con reliquias de santos habían sido abiertos, y analizados científicamente sus restos mortales. Los cadáveres venerados por la Iglesia ortodoxa rusa, por su santidad o su martirio, fueron declarados simples montones de polvo y huesos por el régimen bolchevique. El Ministerio de Justicia ordenó que el culto a los muertos (*esos muñecos*), debía terminar. Hasta que dejó de cumplirse, en enero de 1924, cuando Lenin estaba a punto de morir. Se importó de Alemania un potente refrigerador, y, ya fallecido el máximo dirigente soviético, la Comisión de la Inmortalidad trabajó, sin descanso, durante seis meses, "vigilando con angustia la aparición de moho en la nariz y los dedos de Lenin". Finalmente, sus científicos declararon incorruptible su cadáver, y la momia de Lenin fue *consagrada como un icono*. Una terrible paradoja más de las ideologías políticas, *encarnada*, en el caso de la Unión Soviética, en la figura misma, y en la personalidad sanguinaria de Stalin, responsable del exterminio directo de millones

---

<sup>27</sup> Burns, Margie, "Sophie Scholl y la *Rosa Blanca*", en <http://www.raoulwallenberg.net>; Bayer, Osvaldo, "El ejemplo de Sophie Scholl", en <http://ar.geocities.com>; y Freinkel, Pablo A., "Anna Frank: la memoria y el recuerdo", en <http://www.raoulwallenberg.net>; amén de [http://es.wikipedia.org/wiki/Sophie\\_Scholl](http://es.wikipedia.org/wiki/Sophie_Scholl) y [http://es.wikipedia.org/wiki/Roland\\_Freisler](http://es.wikipedia.org/wiki/Roland_Freisler).

de compatriotas -e indirecto de otros tantos, tras el *Pacto germano-soviético* de 1939, y la invasión nazi de 1941-, y, sin embargo, venerado incondicionalmente por los rusos. Y, otra paradoja añadida, ahora, histórico-política, denunciada ardorosamente, entre otros, por Martin Amis, la de que las izquierdas hayan podido bromear, siempre, acerca, y a costa, de la Unión Soviética, la dictadura de las deportaciones, el exterminio del campesinado y el *gulag*, pero, por el contrario, lo mismo esté vetado para las derechas en lo que se refiere a la Alemania nazi: "No es sólo una cuestión de respeto. En el caso alemán, la risa se va automáticamente. Con el permiso de Adorno, no fue la poesía la que se volvió imposible después de Auschwitz. Lo que se volvió imposible fue la risa. En cambio, en el caso soviético, la risa se niega a irse"<sup>28</sup>. Late tras esta regocijada permisividad moral unidireccional, en lo ideológico y político, teórica y prácticamente, la convicción o la indiferencia hacia los males, y mortales peligros, de un Estado totalitario, que, como diseccionó literariamente, con precisión y frialdad, el escarpelo de Aldous Huxley, en *Un mundo feliz* (1932), resulta eficaz, en verdad, cuando sus jefes políticos todopoderosos, y su nutrido ejército de colaboradores y confidentes, pueden gobernar una población de esclavos, sobre la que no sea necesario ejercer coerción alguna, por cuanto que ha llegado a amar su servidumbre. De ahí la famosa divisa que propone para un Estado totalitario mundial: *Comunidad, Identidad, Estabilidad*; y, esa máxima de todo dictador, comunista o nazi, de que *todo el mundo pertenece a todo el mundo*<sup>29</sup>. Menos el lenguaje, menos el pensamiento, menos la memoria, todos ellos exclusivos del dictador, del *Gran Hermano* orwelliano. De ahí el protagonismo de la manipulación de la lengua, creando artificiales *neolenguas*, a disposición de todo tirano, que limiten el alcance de la conciencia, en su *1984* (de 1949), por el que la *Guerra es la Paz*, la *Libertad es la Esclavitud*, la *Ignorancia es la Fuerza*. Confiando George Orwell, excesivamente, en la suposición de que el control político depende del dominio sobre el lenguaje, puesto que muchas dictaduras se han implantado sin intervenir antes sobre él, y sí, primero, apoderándose de los resortes supremos del poder político, al que, luego, siempre se adapta el empleo del idioma por parte de los *subiecti*, cree imprescindible que los Ministerios se

<sup>28</sup> Amis, Martin, *Koba el Temible. La Risa y los Veinte Millones*, traducción de Antonio-Prometeo Moya, Barcelona, Anagrama, 2004 (1ª ed. en inglés, Londres, 2002), Parte I. *El hundimiento del valor de la vida humana*, pp. 9-104; las citas, en las pp. 21 y 67-69, y p. 191.

<sup>29</sup> Huxley, Aldous, *Un mundo feliz*, p. 15 del *Prólogo* del autor; y, cap. I, p. 19 y cap. III, p. 54.



camuflen bajo benéficos distintivos: el *de la Paz*, para la guerra; el *del Amor*, para la ley y el orden; el *de la Verdad*, para la educación y las bellas artes; el *de la Abundancia*, para la economía. Y, la manipulación del pensamiento, que ha de estar ambiguamente disponible, en cada súbdito, para la arbitrariedad de su dictador: ese *doble pensar* (*double-think*), que es saber y no saber, creer en dos opiniones contradictorias, simultáneamente. Y, la manipulación de la memoria, puesto que la verdad *oficial* es la última publicada en los medios de comunicación intervenidos, que revisan, de continuo, sus archivos, para que no queden pruebas de la verdad *histórica*, que puedan prevalecer en el recuerdo de los individuos<sup>30</sup>. Pero, ¿qué ocurre cuando, por históricas, sociales, políticas y económicas circunstancias se derrumba un régimen totalitario, cual el comunista de Yugoslavia, iniciándose crueles guerras, como las de los Balcanes, a finales del siglo XX? Pues, mucho de lo que sigue:

"El pueblo se llamaba Dragovac: una iglesia ortodoxa, otra católica, un ayuntamiento, un polideportivo. Un lugar campesino, tranquilo. El conflicto de los Balcanes había pasado por allí, sin ruido aparente; la única huella visible era un solar arrasado donde antes se levantaba la iglesia católica. Por lo demás, no había ninguna casa incendiada, en ruinas o con huellas de combates, ni disparos. Los habitantes se dedicaban a sus tareas, y apenas se veían soldados. Todo habría sido casi bucólico, de no mediar un detalle: los croatas de Dragovac, un centenar de personas, habían desaparecido de la noche a la mañana. Allí sólo quedaban serbios [...]. Nadie sabía nada de croatas, nadie había visto croatas. Nadie los recordaba [...]. Estaban a punto de salir del pueblo, cuando pasaron ante el polideportivo. No se veía un alma [...]. Flotaba algo siniestro en el ambiente, en la ausencia de sonidos del edificio de cemento gris, tan sombrío y desierto que, ni siquiera los pájaros volaban por encima. Y, cuando pasaron bajo el arco de entrada, y salieron al campo de fútbol, desprovisto de césped, con la tierra removida y aquel curioso olor, Olvido se detuvo, estremeciéndose. 'Están aquí', dijo en voz baja. Todos"<sup>31</sup>.

En el siglo XXI, sin haber acabado con los regímenes dictatoriales, tan vigentes y actuantes, bajo la veste nominalista de democracias formales, en los países del Tercer Mundo, y de otros ámbitos geográficos, excepción hecha de Europa y su proyección atlántica (Canadá y Estados Unidos de América), y en las antipodas (Australia),

---

<sup>30</sup> Orwell, George, 1984, cap. I, p. 10; cap. III, p. 44; y, cap. V, p. 63.

<sup>31</sup> Pérez-Reverte, Arturo, *El pintor de batallas*, Madrid, Alfaguara, 2006, cap. XVI, pp. 257-259.

más Japón, otro peligro se cierne sobre la libertad individual, ahora, el de la *libertritis*, esto es, su *hipertritis*, o *inflamación* de la libertad, no ya moderna, sino *contemporánea*. Dicho con un término antañón, expresivo y literal en su acepción, se trataría del problema del *libertinaje*, del desenfreno en las obras o en las palabras, que se advierte, creciente, en ciertos grupos de población de las sociedades democráticas occidentales. De las obras, por ejemplo, con el denominado *happy slapping*, el "guantazo feliz" o "tortazo divertido", surgido en la Gran Bretaña hacia 2003, cuando algunos jóvenes descubrieron lo *entretenido* que resultaba grabar palizas y agresiones físicas con su teléfono móvil o celular, y, posteriormente, difundir tales grabaciones por Internet, a través de páginas Web de acceso universal. Pronto, tal hallazgo se extendió, a través de los institutos y de la juventud adolescente, por Europa, incluida España. Por tres euros, un mendigo se bebe su propia orina, mientras es grabado; por otros tres, ese mismo mendigo se deja quemar el pelo con un mechero. Por la mitad de precio, otro indigente acepta mirar por el objetivo de la cámara del móvil. Un grupo de adolescentes le ha propuesto que sonría, para que se le vean sus encías desnudas, pero, no le han dicho que, cuando esté desprevenido, a traición, uno de ellos le propinará un brutal golpe en la nuca. En la grabación, se escuchan las carcajadas de los *happy slappers*, cuyas imágenes, tras la agresión, tiemblan al ritmo de la risa. Días, o sólo horas más tarde, será fácil obtener tales imágenes a la salida de cualquier instituto. En Londres o en Madrid, en Estocolmo o en Dublín, la grabación y difusión de agresiones y vejaciones no se limita a los compañeros de clase e indigentes, sino que pueden ser víctimas de ella, también, las amas de casa o los transeúntes despistados, en las paradas de autobús o en las estaciones de metro. En algún caso, se ha terminado asesinando a un ser humano, cuya muerte, y, sobre todo, la paliza previa, fue filmada desde el teléfono móvil: como el camarero David Morley, grabado y muerto en octubre de 2004, mientras sus homicidas, cuatro menores de edad, decían estar realizando un documental. Una violencia gratuita, y homicida, para microespacios audiovisuales en micropantallas de celulares de tecnología de tercera generación. En Internet, algunas grabaciones demuestran la pericia cinematográfica de sus jóvenes autores, que crean cortinillas, ralentizan ciertos movimientos para subrayar la brutalidad de los golpes y asaltos, portan sus propias cabeceras, e incluso van firmadas por el guionista y director, camuflado bajo un seudónimo cibernético o *nick*. El objetivo de esta violencia, refinadamente salvaje, no sería otro que la diversión de los agresores, que se sienten impunes en el seno de la pandilla de amigos.

Una impunidad que facilita el llamado *acoso escolar*, o violencia, física y psíquica, ejercida contra el alumno más indefenso o diferente, en personalidad (por un síndrome de Down, una minusvalía), aficiones o conducta, de un colegio, por parte de sus compañeros de clase. Sin dejar de mencionar casos extremos, como el de los dos jóvenes que, en Madrid, en la madrugada del 30-IV-1994, asesinaron diecinueve puñaladas a un barrendero. El asesinato formaba parte de un juego de rol, ideado por uno de los autores del crimen, con estudios universitarios, consistente en matar seres humanos. Entre sus lecturas figuraban, según habría de confesar a la policía, Hitler y su *Mein Kampf*, Nietzsche y el Marqués de Sade, junto con novelas de ficción, libros esotéricos, y, cuentos de hadas. Tampoco habría que olvidar, en esta *hipertritis* contemporánea de la libertad, los malos tratos, físicos y psicológicos, infligidos a los detenidos musulmanes de la base militar estadounidense de Guantánamo, en la isla de Cuba, con desprecio de la *Declaración de Derechos Humanos*, de la Organización de Naciones Unidas (ONU), de 1948, consiguientes a la segunda invasión de Irak, en el año 2003, y del ataque terrorista, islamista fundamentalista, contra Nueva York y Washington, del 11-IX-2001.

La vertiente del desenfreno en las palabras, característica, igualmente, de esa *libertritis* o libertinaje estrictamente contemporáneo, vendría dada por la triunfante, y asfixiante, doctrina de la *corrección política* (*political correctness*), desarrollada en los *Colleges* universitarios de Estados Unidos desde 1989, entre militantes de la izquierda y del feminismo, que se concretó en el código de conductas del *Antioch College*; o, en la publicación de la Biblia políticamente correcta, sin referencias a la muerte de Jesucristo por los judíos, a la identificación de la oscuridad o el negro con el infierno, o la sustitución de la *diestra* de Dios por *a un lado u otro*, para no discriminar a los zurdos. La consagración del eufemismo es lo más evidente; lo sustancial, la imposición de un pensamiento *único*, que no puede ser, en última instancia, más que temiblemente totalitario. Una doctrina política de éxito comprobado, puesto que, incluso la Iglesia Católica, presumiblemente refractaria a su influencia, ha dado muestras de alguna aceptación, como el papa Juan Pablo II (1978-2005), pidiendo perdón y expiando la culpa de la Cristiandad por los errores, y horrores, de las Cruzadas. Una responsabilidad histórica colectiva, retrospectiva y anacrónica, que no ha hallado general reciprocidad en el Islam, lo que evoca la certera reflexión del filósofo italiano Benedetto Croce (1866-1952): "¿Lamentaremos la matanza de San Bartolomé, las hogueras de la

Inquisición? Lamentémoslo, pues, pero, con clara conciencia de que, de este modo, se hace poesía y no historia"<sup>32</sup>. Se constata que los totalitarismos del siglo XX, latentes o activos en el XXI, vienen acompañados, en los albores de este tercer milenio, del relativismo *postmoderno* -por cierto, combatido por el actual Romano Pontífice, Benedicto XVI-, de la ausencia de valores, el principal de ellos, la libertad, puesto que todos aparentan ser igualmente válidos, por multiculturalmente admisibles en una sociedad mundial globalizada. *Todo vale, nada se discute, todo debe ser respetado, la crítica es peligrosa, política y socialmente*, es el contenido esquemático de la *political correctness*, a efectos prácticos: al ser *todo* libertad, *nada* lo es -*quien quiere probarlo todo, no prueba nada*, dice un aforismo jurídico-, y, paradójicamente, el relativismo ético y político conduce al totalitarismo sin adjetivos.

---

<sup>32</sup> Nieto, Miguel Ángel, "Violencia con móvil", en *El País*, de Madrid, a 28-V-2006; Sáez, Flora, "En el mundo de la bestia", en *El Mundo*, suplemento *Crónica*, Madrid, de 13-VII-2004; Monge, Yolanda, "Guantánamo, contado en directo", en *El País*, de 4-X-2005; y <http://www.delitosinformaticos.com>. Y Rodríguez Lafuente, Fernando y Sánchez Cámara, Ignacio, *La apoteosis de lo neutro*, Madrid, 1996, pp. 42 y ss.; y Bruyne, Jacques de, "El campo semántico de la intolerancia, visto por un filólogo extraño", en José Antonio Escudero (ed.), *Intolerancia e Inquisición*, 3 vols., Madrid, 2005, vol. II, pp. 11-29.

## PARTE II: ANTÓN, EL ESCULTOR DEL PUEBLO DEVORADO POR SATURNO

*"A la hora de las tres, del martes, se presentó Antonio en casa de Don José. No se parecía tanto al de unos días antes, ni estaba tan pálido por la emoción, ni tan fatigado, pues, esta vez lo escaló en el ascensor. Su pelo ondulado estaba despeinado por el viento, y, la cara colorada hacía desaparecer unas cuantas pecas que le rodeaban la nariz, cercándole los ojos; los labios, borrosos, se confundían con el colorado de la cara. Después de que se arregló la corbata, que tan mal le sentaba por falta de costumbre, y se estiró la chaqueta arrugada, se pasó una mirada a su misma figura y quedó complacido [...]. Este joven, a no ser por la visita que le hizo como asturiano, no hubiese dado jamás con un crítico de arte. Él quisiera ser artista sin la protección de nadie, y sin altavoces, que muchos dicen que son tan necesarios para la popularidad. Lo mismo para una vida que para la otra, siempre fue muy callado. Le gustó siempre trabajar muy silencioso, y, a pesar de las preguntas que a menudo le hacían, de qué estaba haciendo, o qué iba a hacer, nunca le pudieron sacar nada hasta que él no lo enseñase, a quien le diera la gana y de mala gana. No hacía los trabajos para mostrar(los) a ningún juicio, ni para vender. Los hacía por el placer de tenerlos, de mirarlos muchas veces al día, de tenerlos como si fuesen sus amigos; su amor al arte no era más que eso, tener esculturas, cuadros, tallas, cerámicas, objetos de todas las artes, y, como no los podía comprar, los hacía. Cuando visita exposiciones no envidia a los que venden, sino a los compradores que tienen la suerte de recrearse con las obras que a él tanto le llaman".*

(Antonio Rodríguez García, *Antón*, apunte autobiográfico de su *Entrevista con José Francés*, en Madrid, a finales de 1930)<sup>1</sup>

*Crono*, de la raza de los *Titanes*, fue el más joven de los hijos de *Urano* (el Cielo) y de *Gea* (la Tierra), y, por tanto, perteneció a la primera generación divina, la que precedió al reinado de Zeus y de los

---

<sup>1</sup> Antonio Rodríguez García, *Antón (1911-1937). Esculturas. Exposición inaugural del Centro de Escultura de Candás (Museo Antón), en julio de 1989*, Candás, Asturias, 1989, pp. 45-53; la cita, en las pp. 51 y 52.

demás dioses del Olimpo. Su padre, *Urano*, era la personificación del Cielo como elemento fecundante, y el que, en efecto, *cubre* la Tierra entera, al ser el único a su medida. Concebida como el elemento primordial, del que surgieron las razas divinas, según la *Teogonía* de Hesíodo (s. VIII a.C.), *Gea* habría surgido, en segundo lugar, de la Noche, después del *Caos*, e inmediatamente antes de *Eros* (el Amor). Sin intervención masculina, *Gea* habría engendrado al Cielo (*Urano*), que la recubre, y las Montañas, así como el *Ponto* ("la Ola"), personificación masculina del elemento marino. Después del nacimiento del Cielo, se habría unido la Tierra a él, por lo que sus descendientes no fueron ya simples potencias elementales, sino dioses propiamente dichos. Así, de *Gea* nacieron los seis *Titanes* (*Océano*, *Ceo*, *Crío*, *Hiperión*, *Jápeto* y *Crono*); las seis *Titánides* o divinidades femeninas (*Tía*, *Rea*, *Temis*, *Mnemósine*, *Febe*, *Tetis*); los *Cíclopes* o dioses relacionados con el rayo, el relámpago y el trueno (*Arges*, *Estéropes*, *Brontes*); y, los *Hecatonquiros*, unos violentos gigantes de cien brazos (*Coto*, *Briareo*, *Giges*). Pero, *Urano* odiaba a todos sus vástagos, y no les permitía ver la luz, obligándoles a vivir hundidos en las profundidades de su madre, la Tierra. Hasta que ésta resolvió liberar a sus hijos, sustrayéndose también a los abrazos brutales de su esposo, y les exhortó a que le vengasen de éste, su padre, el Cielo. Ninguno accedió, excepto el más joven, *Crono*, que actuó impulsado por el odio que sentía hacia su progenitor. Entonces, *Gea* le entregó una hoz de acero, muy afilada, y, al llegar la noche, cuando *Urano* se acercó a *Gea* y la envolvió por todas partes, *Crono*, de un solo tajo, cortó los testículos de su padre, y los arrojó detrás de él. La sangre de la herida cayó sobre la Tierra, y la fecundó nuevamente, naciendo las *Erinias*, los *Gigantes* y las *Ninfas*, y, en general, las divinidades de los árboles y los bosques. Así fue como *Crono* pasó a reinar en el mundo. No tardó, sin embargo, en manifestarse como un tirano tan brutal como su padre. También arrojó a sus hermanos, los hijos de *Gea*, al *Tártaro*, la región más profunda del mundo, los cimientos del universo, situada por debajo del *Hades* ("los Infiernos"), por lo que la Tierra hubo de tramar una segunda revolución. Ya dueño del universo, *Crono* se casó con su hermana *Rea*, pero, como *Urano* y *Gea* habían vaticinado que también sería destronado por uno de sus hijos, iba devorándolos a medida que nacían. Encinta de su sexto hijo, *Zeus*, que habría de ser, como su padre *Crono*, el menor de la prole, *Rea* decidió usar de la astucia, y salvar al pequeño, consultando a la Tierra y el Cielo, que le revelaron el secreto de los Destinos, y le enseñaron el modo de burlar a *Crono*. Así fue como *Zeus* pudo escapar de la voracidad de su padre, y crecer libremente. A tal fin, *Rea* dio a luz de

noche, en secreto, y *Gea* lo ocultó en una profunda caverna. Por la mañana, a *Crono*, en lugar del niño, le entregó una piedra envuelta en pañales, que aquél se tragó, sin sospechar el engaño. Cuando fue mayor, *Zeus*, con la ayuda de *Metis* ("la Prudencia"), hija del Océano, hizo absorber a *Crono* un droga, que le forzó a devolver todos los hijos que había devorado (*Hestia*, *Deméter*, *Hera*, *Plutón* o *Hades*, y *Posidón* o *Poseidón*), los cuales, acaudillados por su hermano menor, declararon la guerra a *Crono*, que contaba con la alianza de los *Titanes*, hermanos suyos. La lucha duró diez años, hasta que un oráculo de *Gea* prometió la victoria, al fin, a *Zeus*, si se aliaba con los seres que, en otro tiempo, *Crono* había precipitado en el *Tártaro*. Los liberó, a este efecto, *Zeus*, y obtuvo la victoria, al serle prestadas tres armas, el rayo, el trueno y el relámpago, con las que no tardó en destronar a su padre, *Crono*. De esta forma, *Zeus* se convirtió, para toda la eternidad, en el soberano de hombres y dioses. Aunque, para ello, hubo de salvar un obstáculo propio de su generación divina: *Gea* volvió a predecirle que, si *Metis* daba a luz una hija, luego, engendraría a un hijo que destronaría a su padre. Por eso, *Zeus* se tragó a *Metis*, y, cuando llegó la hora del parto, *Prometeo*, hijo del titán *Jápeto*, partió de un hachazo el cráneo de *Zeus*, de donde salió, completamente armada de casco, lanza y égida o coraza, la diosa de la Razón, patrona y protectora de la ciudad de Atenas, *Palas Atenea*. De la mitología griega, la romana identificó, tempranamente, a *Crono* con un antiquísimo dios itálico, *Saturno*, destronado por *Zeus* y desterrado del Olimpo, que se instaló en el Capitolio, el emplazamiento de la futura Roma, y enseñó a los itálicos el cultivo de la tierra, generalizando la poda de la vid, por lo que, armado, era representado provisto de una hoz o podadera<sup>2</sup>.

### **1. Vida: un pueblo, una época, un lugar material y espiritual**

*"¿No era espantoso? Un pueblo de hombres muriendo en el fondo de las minas de padres a hijos, para pagar sobornos a ministros, para que generaciones de grandes señores y burgueses dieran fiestas o engordasen al amor de la lumbre. Él había estudiado las enfermedades de los mineros, y enumeraba todas con detalles espantosos: la anemia, las escrófulas, la bronquitis negra, el asma que ahoga, los reumatismos que*

---

<sup>2</sup> Grimal, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, traducción de Francisco Payarols, Barcelona, Paidós, 1981 (1ª ed. en francés, París, 1951; 6ª ed. revisada, 1979), pp. 120-121, 211-212, 475 y 534-535.

*paralizan. Se arrojaba a aquellos miserables como pasto a las máquinas, los encerraban como a rebaños en los poblados, las grandes Compañías iban absorbiéndolos poco a poco, reglamentando la esclavitud, amenazando con alistar a todos los trabajadores de una nación, millones de brazos, para la fortuna de un millar de perezosos. Pero, el minero había dejado de ser un ignorante, el bruto aplastado en las entrañas del suelo. De las profundidades de los pozos brotaba un ejército, una cosecha de ciudadanos cuya semilla germinaba y haría estallar la tierra, un día de gran sol".*

(Émile Zola, *Germinal*, Parte IV, cap. VII)<sup>3</sup>

*"Usted, hombre modesto y sin ambiciones, no quiere ver el importantísimo papel que le toca en esta revolución. Mentira que usted ande por aquí por don Mónico, el cacique: usted se ha levantado contra el caciquismo que asola toda la nación. Somos elementos de un gran movimiento social que tiene que concluir por el engrandecimiento de nuestra patria. Somos instrumentos del destino para la reivindicación de los sagrados derechos del pueblo. No peleamos por derrocar a un asesino miserable, sino contra la tiranía misma. Eso es lo que se llama luchar por principios, tener ideales. Por ellos luchan Villa, Natera, Carranza; por ellos estamos luchando nosotros".*

(Mariano Azuela, *Los de abajo*, Parte I, cap. XIII)<sup>4</sup>

Antonio Rodríguez García, *Antón*, nació, en la villa marinera de Candás, capital del concejo de Carreño, en el Principado de Asturias, el 16-II-1911, en el seno de una familia muy humilde, siendo el quinto de siete hermanos. Fue un artista de temprana vocación y de formación autodidacta, dotado de una admirable disposición y destreza, y de una extraordinaria sensibilidad y apasionamiento por el arte, en sus más variadas manifestaciones: dibujo, pintura, escultura, manualidades y artes decorativas, etc. Inquieto y emprendedor, de niño, Antón se inició intuitivamente en el dibujo, y, de él, con sólo nueve años, surgieron las primeras esculturas, hechas con cualquier tipo accesible de material, como migas de pan, alambres, cera,

---

<sup>3</sup> Zola, Émil, *Germinal*, en sus *Obras selectas*, prólogo y traducción de Mauro Armíño, Madrid, Espasa-Calpe, 2002 (1ª ed. en francés, 1885), Parte IV, cap. VII, pp. 545-559; la cita, en la p. 555.

<sup>4</sup> Azuela, Mariano, *Los de abajo*, edición de Marta Portal, Madrid, Cátedra, reedición de 2002 (1ª ed., El Paso, Texas, 1915), Parte I, cap. XIII, pp. 113-117; la cita, en las pp. 116-117.



madera, o el barro con el que modeló las figuras de un *Nacimiento*. En 1918, comenzó sus estudios en la Escuela Pública de Candás, pero, la escasez de recursos paternos le obligó a trabajar, al mismo tiempo, como mozo de recados, en el Casino candasín, hasta los catorce años de edad, donde tuvo acceso, sin embargo, a algunas revistas ilustradas del momento (*La Esfera, Blanco y Negro*), que le sirvieron de valiosa fuente de información sobre temas y cuestiones artísticas. De la época de su infancia se conservan numerosos dibujos (de *Charlot*, de pavos reales, cisnes, corderos, gatos, perros, cabezas de burro, campesinos holandeses, figuras geométricas), realizados entre 1923 y 1926, inspirándose su espontánea e infantil expresividad, muchas veces, en la fábrica de conservas de pescado *Albo*, que era una de las industrias más florecientes de su villa natal. Por entonces, Candás, un puerto pesquero enclavado en un lugar privilegiado de la costa central asturiana, y situado a poco más de una decena de kilómetros de Gijón y Avilés, y a una treintena de Oviedo, contaba con unos 3.000 habitantes, dedicados, ante todo, en efecto, a la pesca (del bonito, la anchoa, el bocarte, la sardina), y a sus industrias derivadas. En pos de mejor fortuna, muchos candasinos emigraban a la isla de Cuba, y, por la nostalgia que sentían de su tierra natal, fundaron, en 1915, el *Club Carreño* de La Habana, dedicado, primordialmente, a solemnizar la festividad del *Cristo* de Candás. De sus cinco o seis modernas fábricas de conserva, como *Mardomingo*, o *Alfageme* con sus 138 trabajadores, la mayor parte de ellos mujeres, en 1935, o *Herrero* con 147 en plantilla, destacaba la fábrica *Albo*, instalada desde 1890, que era la más innovadora, y contaba con unas 160 operarias y unos 45 hombres, que elaboraban más de dos millones de kilos de pescado al año<sup>5</sup>.

Históricamente, la vida de la población de Candás ha transcurrido ligada, inexorable, al mar, a sus bondades, extraídas por las redes de sus marineros de los frutos marinos, y a sus temporales, en no pocas ocasiones, de dimensiones funestas: como el del 9-I-1782, cuando 42 candasinos perecieron ahogados en el Cantábrico; o, los 90 que desaparecieron, con sus lanchas, el 24-I-1840; o, los 30 pescadores que se ahogaron el 14-I-1877; o, los 11 tripulantes que se fueron, al fondo del océano, en la noche del 8 al 9-VII-1936, con el vapor *Joven República*, apodado *El Parchís*. La población de pescadores fue

---

<sup>5</sup> Pérez Sierra, David, "El Candás de Antón", en Antonio Rodríguez García, "Antón" (1911-1937). *Esculturas. Catálogo de la Exposición inaugural del Centro de Escultura de Candás (Museo Antón)*, en julio de 1989, Candás, Asturias, 1989, pp. 11-19.

creciendo alrededor de dos iglesias: la de Santa Eulalia, ya desaparecida, ubicada en la calle del mismo nombre, actualmente, de Santolaya, frente a la ribera, donde se celebraban las juntas de la Justicia y Regimiento, hasta que, en el siglo XVII, fue edificada la Casa Capitular; y, la parroquial de San Félix, cuyo primitivo templo románico era del siglo X, donde se halla el famoso *Cristo* de Candás. Con posterioridad, la villa se extendió por los barrios de la Cuesta y el Arrabal, el Muelle, el Regueral, y la Matiella. En el siglo XVI, fueron erigidas dos ermitas, *por la piedad del pueblo y el azote de la peste*: la de San Antonio, en el promontorio así llamado, o Punta del Cuerno, donde se levanta el faro; y, la de San Roque, en la falda del cerro de San Sebastián o monte Fuxa. Velando por la seguridad del puerto, en cuya lonja, sus precios marcaban la pauta de los de las demás lonjas del Cantábrico, dieron comienzo las obras del muelle en el siglo XVII, siendo posteriormente reformado, remozado y ampliado, en 1849, 1864, 1881-1883, 1949-1957 y 1983. Como otros puertos cantábricos, el de Candás participó activamente en la pesca de la ballena, entre los siglos XIII y XVI, hasta que, a partir de la segunda mitad del XVII, fue declinando, al desaparecer este cetáceo de sus costas. En 1616, acaeció el curioso episodio del *Pleito de los delfines*. Dada su abundancia, hasta el punto de romper las redes y aparejos, los pescadores candasinos entablaron solemne pleito contra ellos, que, una vez ganado, obligó a notificarles la sentencia, y la condena de expulsión de aquellas aguas, mediante un escribano de Oviedo, que zarpó de tierra, con tal cometido, en una barca. Se celebran, tradicionalmente, en la villa de Candás, las fiestas de San Félix, la del Domingo de Pascua que sufraga la Cofradía de Pescadores, y, sobre todo, la del Santísimo Cristo, el 14 de septiembre. Porque, la imagen del *Cristo de Candás*, de gran devoción entre los marineros asturianos, fue hallada, según la leyenda, por unos pescadores candasinos, flotando sobre las aguas, frente a las costas de Irlanda, hacia el año 1530, en tiempos de la Reforma de Lutero y de la ruptura de Enrique VIII de Inglaterra con la Santa Sede. En un principio, quedó instalada en una ermita consagrada a Santiago Apóstol, pero, un siglo después, fue trasladada al altar mayor de la iglesia parroquial de San Félix. El camarín donde quedó acomodada, finalmente, fue construido entre 1660 y 1670, datando sus monumentales escaleras de caracol, en piedra, de 1724-1728. El retablo, donde figura entronizado el *Cristo*, de madera de nogal y estilo barroco tardío, es de 1734, y, obra del escultor asturiano Esteban Fernández Perdonés, que mantuvo taller en Avilés y Luarca. Extendida la devoción por el *Cristo* candasín desde 1550, con su Cofradía fundada en 1636, el dorado que recubre el

retablo fue costeado por los mismos pescadores, faenando los domingos y festivos, previa autorización episcopal, entre 1740 y 1746. En 1808, en la plaza de la Baragaña, bajo amenaza de fusilamiento, los guardianes del tesoro del *Cristo*, del gremio de mareantes, tuvieron que entregarlo a las tropas invasoras napoleónicas. Destruída la imagen, no obstante, en 1936, hubo de ser reproducida, y colocada, de nuevo, en su camarín, al tiempo que se reconstruía la iglesia de San Félix, al finalizar la Guerra Civil. En el siglo XX, fueron inaugurados dos teatros: en 1903, iniciando sus proyecciones cinematográficas en 1910, el teatro *Santarúa*, que cerraría en la segunda mitad de la década de los años veinte, sustituido por el teatro *Apolo*; y, en 1922, domiciliado en la plaza de la Baragaña, el teatro *Marina*. Entre las sociedades culturales y recreativas destacaban el *Casino* de Candás, creado a finales del XIX, que desarrollaba actividades de entretenimiento de sus socios, con conferencias y bailes de sociedad; y, la *Sociedad de Cultura* de Candás, fundada en 1925, que pasó a denominarse *Ateneo Obrero* en diciembre de 1930, y que fue la institución más dinámica de la villa, hasta que se clausuró, en 1937, contando con una buena biblioteca, impartiendo clases y conferencias, poniendo en escena obras de teatro... La *Banda de Música* local resurgió en 1912, pero, militarizada al inicio de la Guerra Civil, en 1936-1937, fue trasladada, quedando acuartelada en el palacio de Revillagigedo de Gijón. Hasta 1920, no construyó su sede social, la *Sociedad El Progreso*, en unos terrenos de La Matiella, la *Confederación Nacional del Trabajo*, y, la *Unión General de Trabajadores*, hasta 1931, puesto que el sindicato anarquista siempre fue el mayoritario entre la clase obrera de Candás. Los años veinte del novecientos asistieron, en fin, a un gran desarrollo de las obras municipales en todo el concejo, por impulso de su alcalde, Jesús García Prendes, con la apertura de nuevas carreteras y caminos entre las parroquias, la finalización del proceso de electrificación, o el acometimiento de las obras de la nueva traída de aguas, junto con el nuevo servicio de viajeros, a Avilés y El Musel de Gijón, de la *Sociedad de Ferrocarriles de Carreño*. Fueron los tiempos de expansión económica de la industria conservera, con la construcción de la nueva fábrica de Carlos Albo, en 1915, por el arquitecto Manuel del Busto; y, del monumental complejo fabril de Bernardo Alfageme, edificado entre 1920 y 1922<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> *Gran Enciclopedia Asturiana*, 21 tomos, y 4 tomos más del *Apéndice geográfico del siglo XXI*, Gijón, Silverio Cañada, 1970-2000, t. III, pp. 280-282, *sub voce* de Candás y *Cristo de Candás*, debidas a José Ángel Alonso

Por lo que se refiere al joven Antón, niño y adolescente, testigo más o menos consciente de todos estos cambios y reformas que se producían en su pueblo, sería su maestro de escuela primaria, Andrés Benito Martín, el primero en descubrir y valorar sus sobresalientes aptitudes, que pondría públicamente de manifiesto, con posterioridad, reclamando que fuese pensionado por la Diputación Provincial de Oviedo, en un artículo titulado *En pro de un artista novel*, publicado, en el diario ovetense de *La Voz de Asturias*, el 12-IX-1927. En él, recordaba el maestro cómo su jovencísimo alumno había ejecutado, con gran perfección, una copia en barro de la *Venus de Milo*, pero, también que apenas "el ánimo oírle decir que fue descalzo a la teyera de Antromero, a buscar arcilla de que se sirvió, y que, empleada en el rostro, tuvo el cuidado de cribarla para que resultara más fina, mejor pulida; la tenía envuelta en arpillera humedecida, porque le habían dicho que así tenía que permanecer, hasta quedar consistente". Sin medios económicos para proseguir su instrucción, concluyó Antón los estudios en 1926, poniéndose a trabajar, de inmediato, con su padre, como aprendiz en el oficio de albañil. De este período de su infancia y adolescencia se conservan numerosos dibujos, relieves, pinturas, figuras de escayola y esculturas. El espíritu inquieto y emprendedor que le caracterizaba le impulsó a construirse, en 1928, su propio estudio-taller, en una chabola de madera situada en la huerta de su casa, donde también erigió una artística fuente, decorada con azulejos y un surtidor de agua. Sincero, afable y simpático, su carácter bromista, alegre y amante de lo popular le llevaron a participar en todas las fiestas de su pueblo, con la banda de música, diseñando y haciendo disfraces y carrozas para el carnaval, o ayudando en la proyección de películas en el teatro *Santarúa* de Candás. Ese mismo año, de 1928, concurrió, por primera vez, a una exposición, celebrada en La Felguera, en el *IV Certamen Provincial de Trabajo*, con dos cuadros al óleo y un busto tallado en piedra, obteniendo, por el conjunto de la obra presentada, un diploma de mérito, y un premio en metálico de cien pesetas. Uno de los cuadros era una recreación del *Retrato de Goya*, del pintor Vicente López Portaña (Valencia, 1772-Madrid, 1850); y, otro, una interpretación libre de *La Promesa* (1904), de Ventura Álvarez Sala (Gijón, 1871-1919), elegido por Antón porque su tema reflejaba la devoción al *Cristo* de Candás, mediante rogativas y procesiones. En la inauguración del monumento al

---

Jesús; amén del t. VI, p. 286; y *Diccionario Enciclopédico del Principado de Asturias*, 15 tomos, Oviedo, Nobel, 2004, t. III, pp. 242-245, s.v. de Candás.

*Maestro Artime*, en Candás, obra de Víctor Hevia (1885-1957), este escultor ovetense, profesor de la Escuela de Artes y Oficios, reconoció públicamente el valor de Antón como artista, volviéndose a poner de manifiesto la necesidad de que fuese sufragada su carrera, ahora, mediante otro artículo, *Sobre un precoz artista local*, también infructuoso, del periódico *La Prensa* de Gijón, el 13-V-1928<sup>7</sup>.

Decisiva importancia tendría para Antón, sin embargo, la intercesión del pintor gijonés Evaristo Valle (1873-1951), que formaba parte del jurado del *V Certamen Provincial de Trabajo*, igualmente celebrado en La Felguera, de 1930. Con sólo diecinueve años, Antón concurre con una escayola, *Arrapiezo dormido*, en la que denotaba ya su personal estilo, adscribible al realismo social y al naturalismo, de honda y preocupada raíz popular, un realismo expresionista barroco, encuadrado en las tendencias regionalistas, florecientes en Asturias desde finales del XIX, al ser fundado el grupo asturianista *La Quintana*, en 1881, por Julio Somoza, Braulio Vigón y Fermín Canella. La madurez, el oficio y la perfección técnica de la obra hicieron que la *Comisión de admisiones* mostrase ciertas dudas de que un chico tan joven pudiera haberla ejecutado, quedando profundamente impresionado, por las dotes extraordinarias que vislumbraba en él, Evaristo Valle, que habría de conseguir, para Antón, el mecenazgo de Alfonso Albo Abascal. La protección económica de este industrial conservero de Candás permitiría que sus estudios superiores le fuesen costeados, y le proporcionaría un taller, próximo a su fábrica, más amplio y decoroso, autorizándole a escoger modelos, para sus esculturas, entre los obreros. Por lo demás, nada tiene de extraño que Valle, que era un pintor completamente autodidacta, provisto de una originalísima visión personal, saturada espiritualmente de Asturias, de su aire húmedo y falto de sol, suplido, con su dominio del color y de la luz, por una indefinible luminosidad, atrayente y sedosa, bien visible en su fundamental aportación a la pintura española, las *Carnavaladas*, verdaderos torbellinos de color y de misterio, se fijase en otro artista autodidacta, en Antón, impulsivo y

---

<sup>7</sup> Villameriel Fernández, Dolores, "Antonio Rodríguez García, Antón, escultor: vida y obra", en *Antonio Rodríguez García, "Antón" (1911-1937). Esculturas. Catálogo de la Exposición inaugural del Centro de Escultura de Candás (Museo Antón), en julio de 1989*, pp. 21-43, en concreto, pp. 23-27. Además de la *Gran Enciclopedia Asturiana*, t. XII, p. 266, s.v. de Rodríguez García, Antonio, elaborada por José Ángel Alonso Jesús; y del *Diccionario Enciclopédico del Principado de Asturias*, t. XIII, pp. 369-371, s.v. de Rodríguez García, Antón, correspondiente a Ana María Fernández García.

trabajador como él. Hijo de un juez de paz de Gijón que, en 1883, se trasladó, con toda su familia, a San Juan de Puerto Rico, con el nombramiento de magistrado de su Real Audiencia, falleciendo a los seis meses de estancia en la isla, con lo que, su viuda y los seis hijos tuvieron que regresar a Gijón, en 1885, Evaristo Valle, dados los problemas económicos que la muerte de su padre acarreó, no había podido adquirir formación artística alguna, teniendo que emplearse, a los dieciséis años, en un Banco, y, sucesivamente, en las oficinas de una refinería de petróleo y en un taller de litografía. En 1896, con veintitrés años, Valle decidió romper, abruptamente, con su oscura existencia gijonesa, y marchó a París. Durante seis años, hasta 1902, trabajó como litógrafo y caricaturista, alternando períodos de bonanza con otros de penuria económica. De nuevo en tierras gijonesas, habiendo vuelto a trabajar en unos talleres litográficos, empezó a publicar caricaturas en los periódicos, y, a darse a conocer como acuarelista. Pensionado por el Ayuntamiento gijonés, en 1905, viajó, otra vez, a París, sumergiéndose en la vida bohemia de la capital francesa, donde conoció a Modigliani, Zuloaga y Cristóbal Ruiz; pintó cuadros en su estudio, desdeñando, casi siempre, la copia directa; admiró a Gauguin y a Toulouse-Lautrec, sus dos grandes influencias, junto con Goya; y, por ejemplo, una noche, en un café de Montparnasse, jugaría tres partidas de ajedrez, haciendo tablas en todas ellas, con un exiliado ruso que resultó ser Lenin. Entre 1909 y 1911, en que le sobrevino una enfermedad anímica de la que nunca se repondría totalmente, la agorafobia, expuso en Madrid y en París, obteniendo una buena acogida, hasta que, ese último año, resolvió encerrarse en su casa de Gijón, dejando de pintar para escribir novelas, comedias dramáticas y fantasías, que constituyeron un rotundo fracaso de ventas, hasta el punto de llegar a arrojar los ejemplares de su *Oves e Isabel*, de 1919, al mar. En 1922, llegaría, por fin, su gran éxito, el de una exposición en el Museo de Arte Moderno de Madrid. Al año siguiente, en 1923, de forma inesperada, decidió marcharse a Londres, donde la inauguración de su deseada exposición, en 1924, obtuvo una acogida muy favorable de la crítica, sorprendida de la personalísima visión de España que ofrecía el pintor asturiano, totalmente distinta de la tópica que presentaban la mayor parte de los artistas españoles conocidos en Inglaterra. La angustia que le provocaban a Valle las grandes ciudades, y su vida social, le hizo retornar a Gijón, de donde habría de salir, por última vez, entre 1927 y 1929, para viajar a América, y exponer, sin éxito alguno, en Nueva York -donde, no obstante, el Museo de Brooklyn adquirió una *Carnavalada*-, y, en La Habana. Decepcionado, retornó a Gijón, pero, necesitado del

reconocimiento oficial, envió cuadros a las *Exposiciones Nacionales* de Madrid, de 1932, 1934 y 1936, en las que sólo alcanzó, en la primera de ellas, una tercera medalla por su *Carnavalada en la cuenca minera*. Tras la Guerra Civil, en su retiro gijonés, Evaristo Valle se limitó a pintar obras pequeñas, de escaso mérito artístico, que un primo suyo vendía por un modesto precio. En 1946, entró en contacto con él un gran crítico de arte, Enrique Lafuente Ferrari, que, años más tarde, publicaría un libro fundamental sobre su obra artística. Tras un gran período creador, entre 1946 y 1949, plasmado en numerosos cuadros dominados por un uso exquisito del color, y, electo miembro de número del Instituto de Estudios Asturianos en 1950, al año siguiente fallecería, víctima de un cáncer. A título póstumo, en 1951, como homenaje, el mencionado Instituto publicó *El Sótano*, una comedia dramática escrita por Valle durante la Guerra Civil<sup>8</sup>.

A finales del año 1930, Antón se encaminó, pues, a Madrid, en compañía de Alfonso Albo, que conseguiría que cursase estudios especializados, como alumno libre, en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, amén de acudir a las clases de dibujo que se impartían en el Círculo de Bellas Artes<sup>9</sup>. No tardaría Antón en visitar a José Francés y Sánchez-Heredero (Madrid, 1883-1964), académico de la Real de Bellas Artes de San Fernando, prestigioso crítico de arte, dramaturgo y novelista, estudioso del arte asturiano, que veraneaba en Avilés, villa de la que sería nombrado *Hijo Adoptivo*, y, por quien sentía una enorme admiración, como lector de sus libros y artículos de revista<sup>10</sup>, según queda constancia de ello en el fragmento de los apuntes biográficos, sobre tales entrevistas, que ha dejado pergeñados el propio Antón, que figura transcrito como frontispicio de este artículo. En la madrileña casa del influyente prohombre pudo contemplar, extasiado el joven asturiano, los cuadros *inconfundibles, verdes y grises*, de Evaristo Valle, los *lúgubres* de José Gutiérrez Solana (Madrid, 1886-1945), y los de los hermanos Zubiaurre, Valentín (Madrid, 1884-1963) y Ramón (Éibar, 1887-Madrid, 1969),

---

<sup>8</sup> *Gran Enciclopedia Asturiana*, t. XIV, pp. 104-105, s.v., redactada por Ramón Baragaño. La monografía aludida es de Lafuente Ferrari, E., *La vida y el arte de Evaristo Valle*, Oviedo, Diputación Provincial, 1963.

<sup>9</sup> Ordoleyo, *Filantropía de Don Alfonso Albo*. Antón encontró un mecenas, en *La Prensa* de Gijón, de 13-IX-1930; El Probe Malandru, *Antonín de la Xixona*, en *El Noroeste* de Gijón, de 13-IX-1930; y Vega Pico, J. M., *Artistas candasinos. Hablando con el escultor Antonio Rodríguez García*, en *La Prensa*, de 13-IX-1930.

<sup>10</sup> Francés, José, *Madre Asturias*, Madrid, Afrodísio Aguado, 1945.

con *sus tipos vascos* característicos. Le encomendó Francés, con una carta de presentación de 12-XII-1930, al escultor José Capuz, catedrático de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, quien, a la postre, quizá por falta de tiempo, no pudo hacerse cargo de Antón, siendo su maestro, finalmente, otro escultor, Juan Cristóbal (Ohanes, Almería, 1891-Madrid, 1961), también comprometido en la renovación formal de las artes plásticas. Participó Antón en alguna de las *Exposiciones Nacionales de Bellas Artes*, sin obtener mención del público y de la crítica, ni alcanzar ningún premio, como en la de 1932, con un busto en bronce de *José Fernández Suárez*; o, en la de 1936, con una talla de madera, *Rapacina*. Su mayor éxito vendría, no obstante, de la mano del *XII Salón de Otoño* de Madrid, en 1932, en el que expuso su escultura *Mi Güela*, una talla de madera muy elogiada por su profundo realismo, que merecería ser reproducida en varios periódicos madrileños, como el *Ahora*, de 20-X-1932. Completando sus clases escolares con asiduas visitas a los Museos del Prado y de Arte Moderno, con preferencia por este último, por su sala de escultura contemporánea, como observador y copista, en 1933, Antón pudo abrir un estudio propio, compartido con el pintor uruguayo Alejandro Metallo, en la calle Moreto, número 7, 3º piso. Durante los años siguientes, hasta el verano de 1936, empleó Antón su tiempo libre, además de las ocupaciones de su trabajo en la Escuela de San Fernando, y, en los museos y en su estudio-taller, a lo largo de los meses del curso académico, de octubre a junio, en acudir a cuantas exposiciones, conferencias y actos culturales tenían lugar en Madrid; en recorrer la capital y sus alrededores, de lo que dan testimonio los dibujos conservados; y, en frecuentar las tertulias de intelectuales y artistas, como la que se reunía en el célebre *Café Pombo*. En el verano, regresaba a Candás, pero, seguía laborando en su oficio y vocación, no sólo esculpiendo, sino también dibujando y pintando los paisajes del concejo de Carreño. Y, continuaba haciendo acto de presencia en las exposiciones de la *tierrina*, celebradas durante los meses estivales. Así, en 1934, presentando al *VI Certamen Provincial de Trabajo*, de La Felguera, un busto de mármol que representaba a su prima Maruja, modelo también de otras esculturas, como la ya mencionada *Rapacina*, o de la *Asturiana*. E igualmente en 1934, en una *Exposición de Artistas Asturianos*, de Avilés, dos tallas de madera, la así mismo recordada, y elogiada, de *Mi Güela*, y la *Marinera*; más un cuadro al óleo, con un retrato de figura completa de *Mi hermana Concha*, el único realizado por Antón, con el fondo de paisaje ideado por Ignacio Zuloaga (Éibar, 1870-Madrid, 1945), luego, adaptado para Asturias por Evaristo Valle, Nicanor Piñole



(Gijón, 1878-1977), y Paulino Vicente (Rodríguez García, Oviedo, 1900-1990)<sup>11</sup>.

## 2. Obra: la libertad expresada en su escultura, en el dibujo, en la pintura, en el arte

*"Un día, viajando mi hermano, el señor de la Brousse, y yo, durante nuestras guerras civiles, encontramos a un gentilhombre de buen aspecto: era del partido contrario al nuestro, mas yo nada sabía, pues fingía otra cosa; y lo peor de estas guerras es que están las cartas tan mezcladas, al no distinguirse de vos el enemigo por marca aparente alguna, ni de lenguaje, ni de porte, educado como está en las mismas leyes, costumbres y ambiente, que es difícil evitar la confusión y el desorden".*

(Michel de Montaigne, *Ensayos*, Lib. II, cap. V. *De la conciencia*)<sup>12</sup>

*"Liberal es el hombre que no cree en la necesidad de hacer algo. Tiene mucha labia para hablar de derechos humanos, pero, eso es todo. Le gusta hacer alharaca sobre la libertad de expresión, y ¿qué es la libertad de expresión? Es sólo la oportunidad para cruzarse de brazos en la retaguardia y decir que está mal todo cuanto hacen los hombres de acción. ¿Qué puede haber más fútil que un liberal? Los conozco bien porque he sido uno de ellos. El liberal condena a los gobiernos pasivos porque no cambian nada. Pero, basta que surja un hombre poderoso (Hitler), basta que un hombre de acción*

---

<sup>11</sup> [Sin firma], *El escultor Antonín Rodríguez*, en *La Prensa*, de 4-XII-1931; [S.f.], *Artista que regresa*, en *La Prensa*, de 21-VI-1932; Gil Fillol, *Arte: el XII Salón de Otoño*, en *Ahora* de Madrid, de 20-X-1932; [S.f.], *Otro artista asturiano que triunfa*, en *El Noroeste*, de 23-X-1932; Renato Alfort, T., *Un artista candasino*, en *La Prensa*, de 30-X-1932; Malgor, J. M., *La próxima exposición de artistas asturianos*, en *La Prensa*, de 1-VIII-1934; [S.f.], *La exposición de artistas asturianos*, en *La Voz de Asturias* de Oviedo, de 22-VIII-1934; [S. f.], *Antonín Rodríguez*, en *La Voz de Asturias*, de 12-IX-1934; y Vega Pico, J. M., *Un artista candasino*, en *La Prensa*, de 14-IX-1934.

<sup>12</sup> Montaigne, Michel de, *Ensayos*, 3 tomos, edición y traducción de María Dolores Picazo y Almudena Montojo, 4ª ed. revisada, Madrid, Cátedra, 2002 (1ª ed. en francés, Burdeos, 1580; 2ª ed. revisada, París, 1588; 3ª ed. póstuma, París, 1595), t. II, lib. II, cap. V. *De la conciencia*, pp. 46-51; la cita, en la p. 46.

*empiece a cambiar las cosas, y ¿dónde está tu liberal? En contra. Para el liberal, cualquier cambio es el equivocado".*

(Kressmann Taylor, *Paradero desconocido*, carta remitida por Martin Schulse, desde Munich, a Max Eisenstein, en San Francisco, California, de 18-VIII-1933)<sup>13</sup>

En *El mundo como voluntad y representación* (1819), parte, Arthur Schopenhauer (Danzig, 1788-Fráncfort del Meno, 1860), de la que califica como una primera verdad filosófica, aplicable a todo ser que vive y conoce, aunque sólo al hombre le sea dado tener conciencia de ella: la de que *el mundo es mi representación*. O, lo que es lo mismo, principalmente predicable para el artista, dado que el sistema filosófico de Schopenhauer se muestra tan atento al fenómeno artístico (al genio, la contemplación, el placer estético, lo sublime, y la belleza en la arquitectura, la jardinería, la escultura, la pintura, la poesía y la tragedia, la música), de que el mundo que rodea al ser humano no existe más que como representación, esto es, en relación con otro ser: aquel que lo percibe, o sea, él mismo. Sabido es que, para Schopenhauer, el mundo en sí es la *voluntad*, siendo el cuerpo, del *sujeto*, aquello que conoce todo y que no es conocido por nadie, por tanto, la autorrepresentación y objetivación de la voluntad. Una voluntad que sería la cosa en sí, completamente abstracta e independiente de todo fenómeno, también del espacio, el tiempo, la causalidad, etc. Pero, como la voluntad no puede sino tender, sin alcanzar nunca su meta, permanece siempre dolorosamente insatisfecha; y, como el mundo consiste en voluntad, sus deseos nunca pueden satisfacerse completamente, por lo que, concluye el filósofo del pesimismo que, en el mundo, sólo hay, por doquier, dolor y sufrimiento constantes. Es más, la humana sería la forma más dolorosa de vida, puesto que, por su origen y su esencia, la voluntad está condenada al dolor, al constituir la base de todo querer la falta de algo, la privación, el sufrimiento. De lo que se deduce -y, ello alcanzará trágica *encarnación* en la muerte violenta, y vida violentada, de Antón, como luego se verá-, que la *injusticia* consiste en negar la voluntad del otro, y, por consiguiente, en desgarrar, en su propio seno,

---

<sup>13</sup> Kressmann Taylor, Katherine, *Paradero desconocido*, traducción de Carmen Aguilar, Madrid, Punto de Lectura, 2003 (1ª ed. en inglés, Nueva York, 1938), pp. 41-44; la cita, en la p. 42.

su mismo ser<sup>14</sup>. Un ser que, como en el caso de un artista cual Antón, para Schopenhauer, si es escultor, no copiaría la realidad, sino que deduciría, de ella, la idea -su idea, se tendería a matizar, preferentemente, en la actualidad, desligada del idealismo alemán postkantiano-; y, como pintor, una escena de la vida diaria poseería la más alta significación interior si, por eso mismo, mostraba los secretos de la naturaleza y de la conducta humana. Pues bien, como primaria expresión de un mundo artístico entendido como férrea voluntad (lo único que permite explicar la amplia y variada obra, truncada, pero, legada, al fin, por un joven de apenas veintiséis años), de representación de lo que le rodeaba, los hombres y las mujeres de su tiempo, la sociedad en general, y sus miserias y problemas, junto con la naturaleza, en segundo término, predominantemente asturiana, la vocación escultórica de Antón principió por el dibujo. No en vano, al tratar de la deseable educación para los jóvenes, ya Aristóteles, en su *Política* (330-323 a.C.), había instado al aprendizaje del dibujo, no sólo por consideraciones pragmáticas, para que no fuesen engañados en la compra y venta de bienes muebles y demás objetos, sino *más bien porque el dibujo da capacidad para observar la belleza de los cuerpos*<sup>15</sup>.

Los dibujos, en la obra de Antón, como ha puesto de relieve su mejor y más erudita estudiosa, Dolores Villameriel, directora del Centro de Escultura de Candás-Museo Antón, constituyen un testimonio de su trabajo cotidiano, puesto que fueron una *especie de escritura diaria*, con la que registraba, para sí mismo, su único destinatario, y, por ello, despreocupadamente, diversas precisiones para su ulterior aprovechamiento escultórico: observaciones del natural, análisis de formas, captación de expresiones... Precisamente, las expresiones faciales, el movimiento y las posturas de brazos y piernas son los lógicos protagonistas de sus *estudios preparatorios* para esculturas, el primero de sus grupos temáticos de dibujos a destacar, de suelta ejecución y honda sensibilidad, por lo común, y clara preocupación por lograr un efecto de volúmenes exentos y rotundos: así, en los de *Concha pensando* (1929), *Niña cosiendo* y

---

<sup>14</sup> Schopenhauer, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, traducción de Eduardo Ovejero y Maury, México, Porrúa, reedición de 2003 (1ª ed. en alemán, Leipzig, 1819), lib. I, cap. I, pp. 21-22; lib. III, caps. XLV-XLVII, pp. 228-237; y lib. IV, caps. LVII y LXII, pp. 314-321 y 335-351.

<sup>15</sup> Aristóteles, *Política*, traducción de Carlos García Gual y Aurelio Pérez Jiménez, Madrid, Alianza, reedición de 1999, lib. VIII, cap. III, pp. 308-310; la cita, en la p. 310.

*Niña leyendo* (1929), *Aldeana* (1929), *Maternidad/Aldeana* (1929), o el boceto para el *Monumento al Hombre Bueno* (1932), instalado en el cementerio de San Juan de la Arena, por encargo de su mecenas, Alfonso Albo. Las *academias*, o dibujos tomados del natural y de desnudos, masculinos y femeninos, copiando a los modelos profesionales que posaban ante los alumnos, para los que eran asignaturas básicas el dibujo al natural y la anatomía artística, prueban el evidente beneficio que le reportó a Antón su paso y aprendizaje en la madrileña Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, desde 1931. Por medio de ellos, se advierte una mayor seguridad, precisión, proporción, y degradación de sombras y luces, en el trazo de sus esbozos y composiciones, al carboncillo y con clarión, algunos rigurosamente elaborados, con actitudes más dinámicas y variadas (de pie, sentados, tendidos), que contrastan con la simple composición frontal, predominante en su etapa asturiana inicial, anterior a 1931-1932. El tercer grupo, el de *retratos* dibujados, los incluye, pero, excepcionales y esporádicos -al interesarle más el punto de vista escultórico, y el consiguiente logro de volúmenes rotundos, la calidad del modelado o el tratamiento de la materia-, realizados en momentos de descanso del artista, voluntarios o trágicamente forzados, como aconteció en el verano de 1936, cuando estuvo preso, y llevó a cabo los de sus compañeros de prisión, entre otros: Raimundo Rodríguez, Luis Muñiz, Evaristo Rodríguez Álvarez, *Puro*, Juaco Tasita, *El Chinto*, Segismundo García, Jesús García, Carlos Prendes, Ramón Castro, Constante González, Jesús García Prendes, Raimundo González, Braulio Braña, Jesús Aja, Álvaro Rodríguez, José González, Victorio Rodríguez García, Padre Domitilo de Ayó; o, también, los de su madre, su prima Concha, Benita, Joséfa, o el Príncipe Luis Napoleón (1937) y Eugenia de Montijo (fechado por el mismo autor, en el reverso, en Candás, a 15-I-1937). Sobresale esta galería de retratos por su realismo en la captación de las respectivas personalidades de los retratados, hasta el punto de permitir su posterior identificación por quienes les conocieron en vida, merced a la aguda caracterización fisonómica y psicológica que denotan, emanada de quien era un atento, inteligente y sensible observador de la vida popular y cotidiana. Por último, los rincones y construcciones típicas (hórreos, capillas rurales, calles, acantilados) de Candás (entre 1934 y 1936, como la calle de Santolaya, 1936), y de otras villas asturianas (Vegadeo, 1935), junto con vistas parciales de algunos pueblos y ciudades castellanas (Sepúlveda, 1933; Ávila, 1935) de los alrededores de Madrid, configuran sus *paisajes*, en los que, cuando no se trata de apuntes rápidos del natural, sino de dibujos al carboncillo

más elaborados, Antón procura ofrecer un efecto más pictórico que lineal, con un empleo frecuente de la técnica del difuminado para suavizar y fundir las áreas de tonos equilibrados, así como para reducir los de los contornos y las líneas. Los sutiles sombreados, destacan, paralelamente, los planos y las perspectivas, proporcionando el efecto de espacio a la composición final<sup>16</sup>.

Las acuarelas y los óleos fueron otros medios de expresión artística tampoco descuidados por Antón, en su voraz y hercúlea ambición creadora, aunque su producción resultase ser menor, tanto en cantidad como, quizá, en calidad, respecto de sus esculturas y dibujos. Las acuarelas son, mayoritariamente, paisajes de su concejo natal de Carreño, presentados al espectador mediante pinceladas sueltas y fluctuantes, cálidas tonalidades, y una cuidada técnica de definición de sus edificios y monumentos, facilitada, en este último caso, por su notabilísima capacidad para dibujarlos: *Muelle y Puerto de Candás*, 1932; *Fábrica de conservas Albo de San Juan de la Arena*, 1933; *Fábrica de conservas Albo de Santoña*, 1934; *Fábrica de conservas Albo de Vigo*, 1934; *Iglesia de Piedeloro*, 1934; *Iglesia de Albandi*, 1935 y 1936; *Iglesia de Logrezana*, 1935; *Ermita de San Antonio*, 1935; *Ermita de San Roque*, 1935; *Capilla del Carmen de Luanco*, 1935; *Paisaje con hórreo*, 1936; *Regueral*, 1936. No obstante, la vocación principal de Antón, la de escultor, siempre emerge, y se impone, dominando una visión plástica, por la que prepondera la sensación de volumen, la definición de los planos, la claridad compositiva, la captación del ambiente, los efectos de la luz sobre los objetos, y los cambios en los matices del color según la incidencia de la luz solar. Probablemente, porque Antón no tuvo oportunidad de alcanzar la madurez como pintor, es por lo que su interpretación pictórica del paisaje asturiano resulta algo deficiente, al poder sólo recrearlo, y no ser capaz de reflejar la luz natural que lo ilumina, por demasiado clara y potente, muy lejos de las magistrales tonalidades brumosas de un Evaristo Valle, o de los difícilísimos medios tonos conseguidos por un Nicanor Piñole. Por lo que se refiere a los óleos,

---

<sup>16</sup> Villameriel Fernández, D., "Los dibujos en la obra de Antón", en *Antonio Rodríguez García, "Antón" (1911-1937). Exposición del Centro de Escultura de Candás-Museo Antón, de agosto-septiembre de 2003*, Candás, 2003, pp. 3-6; y *Antonio Rodríguez García (1911-1937). Obras de la colección del Centro de Escultura de Candás, Museo Antón, Candás, 2004*, pp. 53-77, también debidas a Dolores Villameriel, que constituye la principal fuente bibliográfica de conocimiento sobre la vida y la obra del malogrado artista asturiano.

su repertorio resulta, igualmente, de índole tradicional, con paisajes y retratos inspirados en modelos o apuntes tomados del natural, junto con copias de cuadros de pintores conocidos, creadas para ejercitarse, durante los primeros años de aprendizaje, en la técnica del óleo, por lo que no se limitan a ser una reproducción fiel de los mismos. De 1928 es, por ejemplo, *La promesa*, ya citada, que reproduce el premiado cuadro, en 1904 y 1905, del mismo título, del pintor gijonés Ventura Álvarez Sala. Se trata de una recreación libre del original, en la que Antón sustituyó la composición procesional por otra simétrica, preocupada por ubicar a los personajes, por tríos, en torno a la figura del *Cristo de Candás*, a la vez, punto central compositivo y motivo procesional popular. En el *Niño de la Concha*, de 1929, demuestra Antón un profundo conocimiento de la obra, de idéntico título, de Bartolomé Esteban Murillo (Sevilla, 1617-Cádiz, 1682), de la que le interesa el estudio de la luz, el fundido de los colores, y, el característico efecto vaporoso de las veladuras, para lo que emplea sucesivas capas de pintura. Más proclive al carácter intimista de un paisaje que a plasmar amplios horizontes, con marcado predominio de una idea y un motivo compositivos, sin querer dispersarse en accidentes subordinados, al artista candasín le preocupa el equilibrio y la naturalidad, como efectos finales de sus obras pictóricas. El primero, el equilibrio, lo procura por medio de una ejecución rápida y simplificada, de fuertes y fluidas pinceladas, y formas geométricas que dotan de inmediatez a los objetos reflejados. El segundo efecto, el de la naturalidad, surge con el estudio de la luz y del ambiente, junto con el interés por las sensaciones volumétricas, que le alejan de las exageraciones antinaturales, de la vulgaridad, y del realismo literario. Así es perceptible en su temprana vista de *Luanco* (1928), en sus *Vapores de pesca* (1929), las dos *Marinas* (de 1929 y 1930), la *Playa de La Arena* (1934), su *Capilla de San Roque* (1934), una *Panera de "Carretilla"* (1934), otra vista de *Candás* (1935), o una de *San Antonio* (1935). Llevó a cabo, Antón, igualmente, retratos al óleo, un género pictórico que no había acometido con la técnica de la acuarela, pero, sí, como se ha visto, en el dibujo a lápiz. Como en este último, los retratos al óleo transpiran la misma agudeza en los detalles y en la caracterización psicológica, alzaprismados por su búsqueda individualización, de fondos neutros. Las efigies de los retratados son trabajadas desde una perspectiva realista, pero, sin que ello coarte la emoción, ni restrinja el sentimiento del artista, que no oculta plasmar las emociones que ellos le suscitan, dada la intimidad, amistosa o familiar, que le ligaba a casi todos ellos: Graciela, Alfonso Albo, Concha... Sobre la base de su característico trazo firme, seguro y

exacto en el dibujo, el autor hace uso de una paleta no muy polícroma, que prefiere tonos generalmente apagados: los ocres son los habituales, con introducción de grises, verdes y blancos cuando resulta preciso un toque más vivo para el conjunto de la obra: *Retrato de Concha* (1928), *Mi hermana Concha* (1934), *Retrato de dama medieval* (1935). Unas veces, la pincelada es suelta y de poca pasta, hasta el punto de que se deja ver el lienzo bajo las suavísimas capas de pintura, como se advierte en los retratos de *Alfonso Albo* (1930) o de *Graciela con mantilla* (1935). En otras ocasiones, las sucesivas capas de pintura culminan en una cristalina brillantez de acabado, como en el retrato titulado *Gallega* (1932). Por último, como ya se ha anticipado, las virtudes de extraordinaria capacidad de trabajo e infatigable vocación, de artista *total*, que adornaban a Antón, fructificaron en multitud de objetos artísticos, por él concebidos y por sus manos ejecutados con pericia y penuria de medios económicos, aunque sean pocos los que han podido salvarse de las ofensas del paso del tiempo, propios de las diversas artes decorativas: así, telas y jarrones, de barro o de cemento, decorados con motivos florales o aviaarios; y, muebles tallados, por lo general, en madera de pino u otras de escasa calidad, e incluso contruidos con tableros procedentes de cajas de embalaje de productos conserveros, según delatan los logotipos, legibles todavía en el reverso de los paneles. Por lo que respecta al mobiliario, el escultor asturiano gustaba de tallar con la gubia, dejando huella del instrumento en la ordenada simetría de su diseño, de gusto popular y tradicional, cierto barroquismo armonioso, y claro *horror vacui* en la ornamentación<sup>17</sup>.

Ahora bien, de no haber sido por su temprana muerte, en 1937, y de haber quedado segada su vida con sólo veintiséis años de edad, Antonio Rodríguez García, *Antón* o *Antonín*, el hijo de la *Xixona*, habría llegado a convertirse, presumiblemente, en una figura capital de la historia de la escultura asturiana, y en un destacadísimo representante de la española, como mediador entre la figuración realista de principios del siglo XX, y la abstracta figuración de los movimientos de vanguardia de mediados de dicha centuria. Porque, a

---

<sup>17</sup> Antonio Rodríguez García (1911-1937). *Obras de la colección del Centro de Escultura de Candás, Museo Antón*, pp. 79-100, que, redactadas, asimismo, por Dolores Villameriel, son las que, primordialmente, sigo aquí. Además, en general, de Suárez, Constantino, *Escritores y artistas asturianos*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1959, t. VI, p. 540; y Villa Pastur, Jesús, "La pintura asturiana", en la *Enciclopedia Temática de Asturias*, Gijón, Silverio Cañada, 1981, t. V, p. 201.

pesar de que su creación se adscribió siempre al realismo figurativo, nunca cayó en el mimetismo, ni en la simple y huertera observación de lo real con rígidos cánones, ni en la belleza decorativa. Hay que incluir la obra de Antón, por consiguiente, dentro del denominado *Renacimiento plástico*, el movimiento estético, de la década de 1920-1930, que se caracterizó por una renovación figurativa, que pretendía dotar de modernidad a la escultura de figuración tradicional, investigando, para ello, las formas corpóreas y espaciales, profundizando en sus capacidades expresivas, y, analizando los materiales como base de la estructura compositiva. En Madrid y Barcelona, los artistas más comprometidos con la *nueva* escultura querían acabar con el realismo anecdótico y pintoresco del XIX, retornando al orden clásico, que posibilitaría la anhelada limpieza de formas, la precisión y la claridad de líneas. Los escultores catalanes, con José Clará y Ayats (Olot, 1878-Barcelona, 1958), a la cabeza, se inspiraron en el arte griego de la Antigüedad clásica. En cambio, los madrileños prefirieron bucear en una doble tradición, en pos de la pureza formal del clasicismo renacentista italiano, como *Julio Antonio* (Antonio Julio Rodríguez, Mora de Ebro, Tarragona, 1889-Madrid, 1919); o, del realismo expresionista castellano del siglo XVII, como Victorio Macho (Palencia, 1887-Toledo, 1966). El maestro de Antón en Madrid, desde 1931, el ya mencionado Juan Cristóbal, fundamentaba su lenguaje escultórico, en este sentido, tanto en la pureza formal del clasicismo, de carácter más renacentista que griego, como en el realismo tradicional castellano, grave, sobrio y popular. De ahí que, en el joven asturiano, por influencia de su ocasional maestro matritense, coexistan las referencias plásticas clásicas con las expresionistas españolas, pues, no en vano, el estilo tradicional hispano, tanto pictórico como escultórico, siempre se ha caracterizado por la pincelada o el gesto expresionista, y la carga hondamente dramática de sus temas y composiciones. Además, el gran dominio, habilidad y perfección en la talla de la madera, del que siempre hizo gala Antón, confluyeron y se enriquecieron con la singular maestría que poseía, para el tratamiento de cualquier material, Juan Cristóbal, en particular, también la madera tallada, contribuyendo al resurgimiento de una técnica que había caído en el olvido, desde la imaginaria barroca del XVII y XVIII<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Villameriel Fernández, D., "Antonio Rodríguez García, Antón, escultor: vida y obra", pp. 28-34. Y Cirlot, Juan, *La escultura del siglo XX*, Barcelona, 1956; Gaya Nuño, Juan Antonio, *Escultura española contemporánea*, Madrid, 1957; Hoffmann, Werner, *La escultura del siglo XX*, Barcelona, 1960; Bozal, Valeriano, *Realismo plástico en España de 1900-1936*, Madrid, 1967; Alcolea, Santiago, *La escultura española*, Barcelona, 1969; Chueca



La breve trayectoria artística de Antón puede ser dividida en dos etapas, marcando la cesura su traslado a Madrid, a finales de 1930, para estudiar en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, que supuso, igualmente, un cambio en su estilo escultórico. La primera, entre 1928 (puesto que no se conservan esculturas anteriores a este año) y 1930, transcurrió en su villa natal de Candás, y fue plenamente autodidacta. La segunda, de 1931 a 1937, se desarrolló entre Madrid, durante el curso académico, y Candás, en los períodos estivales de vacaciones, y supuso una apertura a las tendencias de la renovación clasicista y del barroco realismo expresionista, ya comentadas, lo que explica el deseo del candasino de viajar a Italia, para conocer directamente las esculturas de la Antigüedad clásica y del Renacimiento, lo que no pudo cumplir antes de morir asesinado.

Las obras de su primera época (1928-1930), se distinguen por su frescura, serenidad y limpieza de formas, por la búsqueda genuina del volumen y la forma, sin ambigüedades pictóricas, y la tendencia a reflejar una sencilla belleza y armonía plásticas. Abundan los retratos infantiles, seguramente, por la mayor disponibilidad de los niños para posar ante el escultor: *Retrato de niño* (1928), *Oscarín* (1929), *Cuca Aja* (1929), *Mari* (1930), *Isidorina* (1930), *Pasando hojas* (1930), *Manolo* (1930). Se reconoce en estas tallas y relieves en madera, y en escayola, la preferencia del jovencísimo Antón de la primera época por la escultura renacentista italiana, en la suavidad de la línea y la

---

Goitia, Fernando, *Juan Cristóbal*, en el *Catálogo de la Exposición sobre Juan Cristóbal*, Madrid, 1975; Gaya Nuño, J. A., *Arte del Siglo XX*, en *Ars Hispaniae*, vol. XXII, Madrid, 1977; Azcárate, J. M., *Panorama del Arte español del siglo XX*, Madrid, 1978; Marín Medina, José, *La escultura española contemporánea (1800-1978). Historia y evolución crítica*, Madrid, 1978; Pantorba, Bernardino, *Historia de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes*, Madrid, 1980; Wittkower, Rudolf, *La escultura. Procesos y principios*, Madrid, 1984; Bonet Correa, Antonio, *La pintura española de fin de siglo a la vanguardia*, en *Colección Argentaria*, Madrid, 1995; Bonet, J. M., *Abstracción versus figuración*, en el *Catálogo de la Exposición sobre Imágenes Yuxtapuestas. Diálogo entre la abstracción y la figuración en la Colección BBVA*, Madrid, 1999; Bonet Correa, A., *Catálogo de la Exposición sobre la Pintura Española de fin de siglo a la vanguardia en la Colección BBVA*, Madrid, 2000; Calvo Serraller, F. y González Escribano, R., *Las cien mejores obras del siglo XX. Historia visual de la pintura española*, Madrid, 2001; y Calvo Serraller, Francisco, *Arte español del siglo XX en la Colección BBVA: el progreso de una historia*, en el *Catálogo de la Exposición sobre el Arte Español del Siglo XX en la Colección BBVA*, Madrid, 2006, pp. 15-35.

dulzura del tallado de un Luca della Robbia (Florencia, 1400-1482), por ejemplo, al parecer de Dolores Villameriel; o, añadiría yo, de toda una tradición de refinada humanidad, de espiritual concepción y materialización, también de raigambre medieval, y vinculación eclesiástica, como, verbigracia, la del anónimo *Maestro de las Vírgenes de mármol de la región del río Mosa*, del que sabemos que trabajaba en Lieja, en su taller, hacia el año 1350. Su escultura de la *Virgen con Niño*, donada, en 1866, a la Catedral de Nuestra Señora, de la Asunción de la Virgen, de Amberes, erigida entre 1350 y 1520, refleja, a su vez, la cultura cortesana del siglo XIV, dada la tierna humanidad del gesto y de la expresión, y la suma elegancia de la postura y de los pliegues. Desde esta delicadeza visual, gestual y conceptual, propia y característica, ya para siempre, de la innata personalidad escultórica de Antón, estas obras primerizas suyas, de alrededor de los veinte años, concebidas y realizadas en un remoto, oscuro y olvidado rincón asturiano de la Península Ibérica, ingenuas, emotivas, tiernas, intimistas, dinámicas, insufladas de gracia y elegancia, de suave y libre modelado, de inteligente expresividad, dotadas de vital sencillez popular y juvenil serenidad, podrían ser catalogadas -si es que resulta preciso una clasificación artística, pese a que todas sean, por definición, artificialmente restrictivas y constrictivas-, dentro de las tendencias de un moderno realismo naturalista. A ellas habría que remitir su *Primavera* (1930), la *Colegiala* (1930), o esa pieza de temprana exposición, ya antes aludida, que fue su *Arrapiezo dormido* (1930); sin olvidar la titulada *Lola* (1930), cuyo lirismo y suavidad melancólica, unido al delicuescente modelado, liga, junto a la primera y la tercera de las esculturas citadas, el naturalismo de Antón con las influencias modernistas, en boga, todavía, durante sus años de aprendizaje. El estudio detallado de las facciones del rostro se mantiene en los retratos de adultos, mas, en ellos, la gracia e ingenuidad infantiles dejan paso a una apropiada expresividad, de mayor gravedad, centrada en la visión frontal de los retratados, con volúmenes cerrados atentos a sus miradas, semblantes, y concentrada quietud de sus rostros, como en los de *Jacinto Benavente* (1929), *Alfonso Albo* (1930), *Evaristo Valle* (1930), o el titulado *Diana cazadora* (1930).

Las obras de su segunda etapa (1931-1937), han quedado reducidas a las que hizo el joven escultor en Candás, durante los períodos de vacaciones de sus cursos académicos en la Escuela de San Fernando, ya que, las producidas en Madrid desaparecieron, lamentablemente, durante la Guerra Civil, cuyo estallido, en el verano de 1936,

sorprendió a Antón en su villa natal, y le imposibilitó cualquier intento ulterior de recuperación. De ellas, sólo se dispone de algunas reproducciones fotográficas. En cualquier caso, en su segunda época artística, Antón no abandona, definitivamente, su realismo naturalista, intuitivo y espontáneo, de raíz clásica y vocación clasicista, en la que, como autodidacta, había procurado dar cauce a su personal sensibilidad, según puede apreciarse en los tres retratos, dos en mármol y uno en escayola, con fundición en bronce del original en escayola del último, de *Maruxa* (1932) y *Maruja* (1934 y 1936). O en su *Asturiana* (1932), y, en la *Rapacina* (1932), de carácter costumbrista, inspiradas en la vida cotidiana, la de las mujeres que iban por agua a la fuente, con el empleo de la técnica del *pañó mojado*, del arte griego, en el segundo caso, con transparencias que sutilmente marcan parte de la anatomía femenina de la figura, y algunos elementos de la realidad social, campesina y humilde, de ambas retratadas, como las madreñas, y la *ferrada* (herrada) asturiana, o cubo de madera, con grandes aros de hierro o de latón, más ancho por la base que por la boca. No obstante, la vena clasicista y costumbrista de Antón fue encauzada, en Madrid, trabajando como ayudante en el taller de su maestro, Juan Cristóbal, hacia una renovación figurativa preocupada por el enraizamiento en la cultura popular (costumbres, folklore, labores y oficios del pueblo), la identificación regionalista asturiana de los modelos escultóricos, y, un realismo expresionista que, en el caso del joven escultor, llegaría a adquirir algunos tintes barrocos, para desembocar en un auténtico y hondo realismo social, alejado, sin embargo, de los excesos panfletarios, e incluso de una crítica superficialmente combatiente. En estas obras de sobria, veraz y original inspiración social, esencialmente contrapuestas al costumbrismo oficial y al regionalismo tradicionalista imperantes, lograría Antón, el humilde *escultor del pueblo*, lo mejor de su producción artística, lo más señero, sus verdaderas obras maestras, truncadas en flor con su asesinato en 1937, durante la Guerra Civil española, cuando estaba alcanzando una temprana, auténtica, y más que prometedora, madurez artística. Constituye su talla, en madera y en escayola, fundida en bronce póstumamente, de *La Marinera* (1933), a este respecto, la cimera manifestación de ese realismo social del autor, al plasmar, con formas simples y sencillas, hondura expresiva, y perfecto estudio del rostro y de la personalidad de un tipo popular, la angustia que experimenta la mujer de un marinero, que espera, anhelante, el regreso con vida de su marido, con un niño abrazado a sus piernas, medio desnudo, que refleja en su cara todo el miedo inconsciente que le transmite su

madre, marcando los ropajes y la falda de la pobre candasina, con sus ondulaciones y retorcimiento expresionistas, la desesperación del momento. La vena popular, su personal realismo, y el admirable vigor de Antón como retratista, resplandecen en otra excepcional escultura, *La Señá Isabel* (1932), para la que se inspiró en una labradora del concejo de Carreño, cuya fisonomía delata la vejez, y el ademán de cansancio y resignación de quien tiene que trabajar, todavía, duramente, para poder comer, en su senectud, lo que evidencia, aún más, el modelado fuertemente expresionista de las manos y del rostro.

Las influencias regionalistas afloran, por otra parte, en las obras de carácter folklórico, entre las que destacan dos grupos escultóricos y una figura de la mitología asturiana. El primero de dichos grupos figurativos es el *Fin de la romería* (1932), inspirado en un dibujo de Evaristo Valle, de armónica y equilibrada composición, en la que el ligero recostamiento del gaitero queda contrarrestado con el modelado de mayor peso visual, y figura más cerrada, del tamborilero. En el segundo, el *Antroxu* (1936), en cambio, predomina la verticalidad, el dinamismo, y un ligero movimiento en las figuras que proporciona a la composición el ritmo y la musicalidad precisas para expresar mejor el carácter desenfadado del carnaval asturiano. La única obra mitológica, no clásica como *Diana cazadora* (1930), sino asturiana, en la producción antoniana, es *La Güaxa* (1933), el personaje, con figura de mujer vieja, escuálida y de cara arrugada, semejante a una bruja, que se dedicaba a chupar la sangre a los niños con su único diente, que da ocasión a nuestro escultor para dar prueba de su habilidad y agudeza en la caracterización psicológica de los ancianos. Como anciana era su abuela, a la que retrata, castigada por la vida y el paso inexorable del tiempo, en una talla de madera, *Mi Güela* (1932), sin idealización de ningún tipo, pero, sí tierna y bondadosa, con una inteligente verosimilitud y realismo, que transmite la exquisita blandura con la que están tratadas las arrugas del rostro, y los cabellos que deja sin cubrir el pañuelo de la cabeza. Esta autenticidad realista en el retrato escultórico, ajeno a la copia grata e idealizada, sublimada en una belleza de la que, muchas veces, carecía el modelo, propia del arte oficial, elaborado al gusto servil de la burguesía compradora, no dejó de acarrear disgustos y contrariedades, incluso a un artista tan humilde y desconocido, entonces, como era Antón, que vio cómo su *Retrato de mujer*, el de *Nazarena Huerta* (1934), fue rechazado por quienes se lo habían encargado, al corresponder al busto de una señora de mediana edad, fuertemente caracterizada en su expresión. No puede quedar sin mencionar, por último, el encargo de Alfonso Albo,

mecenas de Antón, como es sabido, de un monumento funerario para el cementerio de San Juan de la Arena, *El obrero apenado* (1932), fundido en bronce, en 1995, sobre un vaciado en escayola del original, realizado en cemento, con la inscripción grabada de *Al Hombre Bueno, la Casa Albo*, que representa la dolorida figura de un hombre de pie, abrumado por la tragedia, sufriendo por el hecho de no haber sido capaz de vencer en esa lucha, eterna, desigual, inmisericorde, del género humano contra la muerte<sup>19</sup>.

En 1950, como Antón veinte años antes, ingresó en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid, precozmente, Antonio López García (Tomelloso, Ciudad Real, 1936), procedente de su pueblo natal, e impresionado por sus experiencias en las clases de modelado, dudó entre dedicarse a la escultura o a la pintura. Aunque, se decantaría, finalmente, por esta última, la escultura ha estado siempre presente en la trayectoria artística del más preeminente, reconocido y prestigioso representante del *realismo madrileño*, hasta el punto de que, se observa claramente que son la forma y el volumen, más que el color, los estímulos a partir de los cuales *modela* sus cuadros. Pues bien, como ha manifestado Antonio López, que ha seguido dedicándose, de forma intermitente, a la escultura, cuando necesita representar todo aquello que no puede expresar por medio de la pintura, en términos que definen *a posteriori* la entera obra, e incluso las inquietudes y elecciones vocacionales, en las que hemos procurado ahondar, del malogrado escultor asturiano de preguerra, resumiendo inmejorablemente su entera vida y obra: *La pintura es una ficción, lo esculpido es un hecho físico, una materia, una forma tangible y verdadera como cualquier otra forma de la naturaleza*<sup>20</sup>. Por lo demás, Antón participa de la figura *ejemplar* del artista autodidacta, en sus logros y limitaciones germinales -hasta donde

---

<sup>19</sup> Villameriel Fernández, D., "Antonio Rodríguez García, Antón, escultor: vida y obra", pp. 28-41; e *Id.*, *Antonio Rodríguez García (1911-1937). Obras de la colección del Centro de Escultura de Candás, Museo Antón*, pp. 17-51. Además de Paraja, J. M., *La estatuaria en Asturias*, Gijón, Stella, 1966; Villa Pastur, Jesús, *Las Artes*, en VV.AA., *El Libro de Oviedo*, Oviedo, Naranco, 1974; *Id.*, *Historia de las Artes Plásticas asturianas*, Salinas, Asturias, Ayalga, 1977; e *Id.*, *Pintura y Escultura*, en VV.AA., *El Libro de Gijón*, Oviedo, Naranco, 1979; y Alix, Josefina, *La escultura española, 1900-1936*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1985.

<sup>20</sup> Pancorbo, Alberto, "Antonio López. *Mujer dormida*, 1960", en *Catálogo de la Exposición sobre el Arte Español del Siglo XX en la Colección BBVA*, Madrid, Del Umbral, 2006, pp. 50-53; la cita, en la p. 50.

puede ser juzgada y objeto de comparación su cercenada vida-, y, más aún, del artista malogrado por muerte violenta. Y, todavía más, incluso con aquellos que, como Van Gogh, quiso ser otro, Millet, en un principio, y, terminó siendo él mismo, con un estilo propio, inconfundiblemente genial en el pintor holandés, en vías de formación, trágicamente destrozadas, en el escultor asturiano. Porque, como se recordará, Vincent van Gogh (Groot Zundert, Brabante, 1853-Auvers-sur-Oise, 1890), aprendiz en La Haya, a los dieciséis años, de la prestigiosa casa de marchantes parisina Goupil, luego trasladado a Londres y París, siendo expulsado de ella a los diecinueve, y predicador de la Iglesia Reformada Holandesa en la región minera de Borinage, al sur de Bélgica, decidió ser pintor en los últimos diez años de su vida, completando su formación autodidacta, desde 1881, con libros de texto, algunas clases particulares de su primo político, Anton Mauwe, en La Haya, escasos meses de asistencia a las Academias de Bellas Artes de Bruselas y Amberes, visitas a los museos, y consejos y lecciones de amigos artistas, con lo que aprendió el oficio de un modo tradicional, y no rutinariamente académico. En 1883, se fue a vivir a Drenthe, al norte de Holanda, donde dibujó y pintó numerosas escenas de la vida campesina; y, en 1884, se hallaba ya en Nuenen, un pueblo próximo a Eindhoven, donde siguió concentrándose en captar la vida de la gente sencilla y trabajadora, de los campesinos y de las tejedoras en sus telares. Quería ser otro realista como su admirado Jean-François Millet (Gruchy, 1814-Barbizon, 1875), para lo que adoptó un tenebrismo que caracterizará su *etapa nórdica*, tan diferente de la luminosidad de su posterior *etapa francesa*, que culmina en su primera composición de figuras humanas, la incomprendida de *Los comedores de patatas* (1885), que anhelaba que fuese el *gran cuadro de campesinos*, sin idealización alguna de su dura realidad y miserable condición. Tras su fracaso, en el barrio de Montmartre de París, en la primavera de 1886, descubrió la luz de los impresionistas, comenzando la serie de sus autorretratos, al no poder pagar modelos. Realizó estudios con esculturas de yeso en el taller del pintor francés Fernand Cormon, y conoció a otros jóvenes artistas de sus mismas tendencias, como Paul Signac, Henri de Toulouse-Lautrec o Paul Gauguin. Inspirándose, también, en las estampas japonesas, grabadas en madera, que coleccionaba, ya en Arlés, al sur de Francia, desde febrero de 1888, comenzó a pintar campos de trigo, árboles frutales en flor, y naturalezas muertas con girasoles. Epiléptico y enfermo mentalmente, ingresado en la clínica psiquiátrica de Saint-Rémy, próxima a Arlés, en abril de 1889, Van Gogh siguió dibujando y pintando, como Antón

habría de hacer, en agosto de 1936, confinado en prisión, el mundo que tenía a su alcance: pasillos, habitaciones, residentes del asilo, jardines, vistas desde su ventana... Deseando volver al norte, tras salir de la clínica, en mayo de 1890, se fue a residir a un pueblo de artistas, no muy lejos de París, Auvers-sur-Oise, donde pudo realizar retratos, ya que seguía ambicionando convertirse en el pintor de la figura humana. Pero, a pesar de su gran dedicación y laboriosidad, puesto que contamos con más de 1.100 dibujos y casi 900 cuadros, elaborados en apenas diez años de carrera, como si de una premonición se tratase, sus nuevos paisajes de formato apaisado, de los que constituye magna expresión su *Campo de trigo con cuervos*, le condujeron al suicidio, el 27-VII-1890, de un disparo de pistola en el pecho, muriendo dos días después<sup>21</sup>. *Moriendo vives et florebis velut Fenix*.

### 3. Muerte: Crono-Saturno devorando a sus hijos, en un tiempo y un mundo huérfano de libertad

*"Pacífico Pérez.- A ver, Doctor, natural. Por ejemplo, al Bisa, el general Moriones y el duque de la Torre no se le caían de la boca. Por lo que respecta al Abue, ya se sabe, el Abd-el-Krim, y el fuerte de Igueriben, siempre la misma copla. Si le digo mi verdad, doctor, en casa, el único que hablaba de la guerra de verdad, o sea de Brunete, Teruel y esas cosas, era Padre".*

(Miguel Delibes, *Las guerras de nuestros antepasados*, cap. I. *Primera noche*)<sup>22</sup>

*"De pronto, los acontecimientos se precipitaron. Ocurrieron tantas cosas, en tan poco tiempo, que apenas acertaré a enumerarlas. Mi madre, que entonces sólo era hija de mi abuelo, se casó con un labrador entendido del pueblo vecino;*

---

<sup>21</sup> La mayor colección de obras de Vicent van Gogh se haya expuesta en el *Van Gogh Museum* de Amsterdam, inaugurado en 1973. El recorrido por sus salas proporciona la mejor síntesis biográfica, visual y literal, del genial pintor neerlandés, verdadero *holandés errante* del arte universal. En la segunda planta del Museo se halla una biblioteca especializada, con más de 24.000 volúmenes dedicados a la pintura del siglo XIX, que pueden ser consultados en esta ciberdirección: [www.vangoghmuseum.nl](http://www.vangoghmuseum.nl).

<sup>22</sup> Delibes, Miguel, *Las guerras de nuestros antepasados*, Barcelona, Destino, reimpresión de 1993 (1ª ed., 1975), cap. I. *Primera noche*, pp. 15-52; la cita, en la p. 21.

*mi abuela murió de un derrame cerebral; estalló una guerra, que habría de convertirse en la guerra y un pretexto para desbordarse el odio; las cañas se volvieron lanzas, el amigo se tornó enemigo, y resultó traidor el que comía en tu mismo plato; mi abuelo desapareció en oscuras circunstancias, y mi padre hizo tres años de guerra y tres de mili. En medio me hizo a mí. Ahora no había guerra, sólo rencor y silencio".*

(Emilio Pascual, *El fantasma anidó bajo el alero*, cap. II. *Cosas de la vida cotidiana*)<sup>23</sup>

En sus *Estudios sobre el amor*, publicados en 1939, en tiempos, por tanto, poco propicios -o no, quien sabe-, en España y en Europa, a ensayos de tal naturaleza y sobre tal pasión, José Ortega y Gasset se hacía eco de la definición de San Agustín, que traducía y compendia apodícticamente: el *Amor es gravitación hacia lo amado*. Porque el amor se afana en torno a lo amado, y, *amar un cosa es estar empeñado en que exista: no admitir, en lo que depende de uno, la posibilidad de un universo donde aquel objeto esté ausente*<sup>24</sup>. No cabe mejor definición, tampoco, de la vocación de un artista como Antón, que estremece leerla sí, a la vez, se procura imaginar cómo podría haber sido la vida de un pobre muchacho, inteligente, sensible, hábil y emprendedor, en un humilde pueblo de pescadores del Norte de España, en los albores del siglo XX, desprovisto de ese *objeto amado*, huérfano de su amante escultura, pintura y dibujo: él, que, como se ha visto, se empeñó en que *existiese* en su pueblo lo que no había, o lo había lejano, laboriosa y desvaídamente, porque estamos completamente seguros de que no podía *admitir la posibilidad de un mundo ausente* de trazos, esbozos y modelado de formas y volúmenes, colores y perspectivas, luz y expresión. Es evidente que el joven Antón superó, encomiablemente, todas las dificultades y adversidades que la vida, su nacimiento, el origen familiar, su condición social, la procedencia geográfica, la penuria de medios materiales y de recursos económicos, etc., interpuso en su camino. Todo, o casi todo, lo venció, con ánimo extraordinario, infatigable ilusión, decidido tesón. Nada parecía que podría doblegarle..., hasta que se le apareció el único

---

<sup>23</sup> Pascual, Emilio, *El fantasma anidó bajo el alero*, ilustraciones de Javier Serrano, 2ª ed. revisada, Madrid, Anaya, 2004 (1ª ed., 2003), cap. II. *Cosas de la vida cotidiana*, pp. 27-36; la cita, en las pp. 34-35.

<sup>24</sup> Ortega y Gasset, José, *Estudios sobre el Amor*, Madrid, Alianza, reedición de 2002 (1ª ed., Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1939), cap. I. *Facciones del amor* (1926), pp. 13-21; las citas, en las pp. 15 y 20-21.



poder insorteable, el de la muerte. Y muerte más injusta, execrable, inmerecida e imprevisible que la natural: la violenta, fratricida, cainita. Injustificada e injustificable, aunque quienes la perpetraron quisiesen parapetarse tras una idea tan justa como benemérita, vieja de siglos y, también secularmente virgen en toda, y todas, las sociedades humanas:

"El verdadero demócrata ha de procurar que la mesa no sea excesivamente pobre, ya que ésta es la causa de que la democracia sea mala. En consecuencia, hay que ingeniárselas para conseguir una riqueza permanente; y, como esto tampoco conviene a los ricos, el producto de los ingresos públicos, reuniéndolo todo, habrá que distribuirlo entre los pobres"<sup>25</sup>.

Porque, el verano de 1936 no fue, obvia y trágicamente, igual a los anteriores, fecundos y de provecho, de merecido y laborioso descanso estival, tras el prolongado curso académico madrileño en la Escuela de Bellas Artes, en los Museos del Prado y de Arte Moderno, en el taller-estudio de Juan Cristóbal, en las exposiciones, cursos y conferencias, para un infatigable artista como era ya él, apreciable pintor de óleos y acuarelas, notable dibujante, sobresaliente escultor en madera, escayola, mármol y bronce. Y es que, así es, fue detenido Antón, en Candás, en el lugar y por los lugareños que le habían visto nacer, que se hallaba, entonces, bajo el control del Frente Popular, el 2-VIII-1936, sin motivo alguno, puesto que no intervenía en política, al absorberle su pasión artística todo su tiempo y energías. Como se constata por el acta misma de detención que se conserva, de 21-IX-1936, suscrita por el Delegado de Guerra en Candás del Comité de Guerra, Investigación y Vigilancia de Asturias, en la que, significativamente, figuran en blanco los siguientes apartados impresos del formulario: *Sindicado en, Filiación política, Causa de la detención*. Durante esos cincuenta días de privación de libertad, Antón tuvo que permanecer preso en la iglesia parroquial de San Félix, de su lugar natal, que hacía las veces de cárcel. En ella, todavía habría de continuar su quehacer artístico, realizando a lápiz los retratos, de aguda caracterización psicológica, de sus compañeros de prisión: Raimundo Rodríguez, Segismundo García, Carlos Prendes, Ramón Castro, Braulio Braña... Como había sentenciado, en 1580, Michel de Montaigne, testigo de las guerras de religión en Francia, entre papistas y hugonotes, que habrían de durar casi cuarenta años, de 1562 a 1598, la constancia -lo mismo la del político que la del soldado, la del

---

<sup>25</sup> Aristóteles, *Política*, lib. VI, cap. V, pp. 253-255; la cita, en la p. 254.

escritor que la del escultor, cabe añadir-, consistía, principalmente, en *soportar con paciencia las desventuras que no tienen remedio*<sup>26</sup>. Posteriormente, el 21-IX-1936, sería puesto en libertad condicional -"Se pondrá a las órdenes del Delegado de Trabajo, para trabajar donde se le diga"-, y, a instancias del Frente Popular, se le requirió para que colaborase en las labores de una serrería de Candás. Durante esa época, llevó a cabo algunas obras de encargo, hoy desaparecidas, como una magnífica imagen, en madera, de *La Milagrosa*, que fue obligado a quemarla, después de ayudar él mismo a transportarla. Otras obras suyas, de creciente valor, desaparecieron, durante la Guerra Civil, en Madrid, del Palacio de Cristal, que era donde exponía regularmente. Un encomiable éxito coronó, en cambio, su generosa y arriesgada iniciativa de salvar de la destrucción, a manos de unos milicianos, el retablo churrigueresco del *Cristo* de Candás, de 1734, del altar mayor de la iglesia de San Félix, la notable obra del escultor asturiano Fernández Perdonés. Haciendo ver a aquellos literales iconoclastas que, por su valor y antigüedad, tendría una fácil venta, fue desmontado y guardado en el taller del artista, donde sería recuperado al final de la contienda. Semanas después, Antón sería trasladado al frente republicano, quedando confinado en un campo de trabajo, en Murias de Candamo, donde fue fusilado el 19-V-1937, en desconocidas circunstancias, que quizá tuviesen que ver también con su homosexualidad, cuando apenas había cumplido los veintiséis años, en plena actividad creadora, con la incógnita, ya para siempre, de saber hasta dónde podrían haber evolucionado sus excepcionales dotes artísticas<sup>27</sup>.

Paradójicamente, Antón, el *proletario*, fue la víctima, y no el agente de esa revolución que había previsto Karl Marx (Tréveris, 1818-Londres, 1883), en su *Contribución a la crítica de la Filosofía del Derecho de Hegel* (1844), que habría de restablecer la sociedad en su *universalidad positiva* y al hombre en su *plenitud positiva*. Ni universalidad, ni plenitud, le fueron permitidas a Antón en su prisión, en el campo de concentración, en los trabajos forzados a los que fue

<sup>26</sup> Montaigne, Michel de, *Ensayos*, t. I, lib. I, cap. XII. *De la constancia*, pp. 83-86; la cita, en la p. 84.

<sup>27</sup> Villameriel Fernández, D., "Antonio Rodríguez García, Antón, escultor: vida y obra", p. 27; e *Id.*, *Antonio Rodríguez García (1911-1937). Obras de la colección del Centro de Escultura de Candás, Museo Antón*, p. 103; y *Antonio Rodríguez García, 1911-1937. Antón. Esculturas. Fondos del Centro de Escultura de Candás-Museo Antón. Exposición en el Real Alcázar de Sevilla, del 24 de septiembre al 25 de octubre de 1998*, Candás, 1998.

sometido. Tampoco pudo ampararse en los llamados derechos del hombre y del ciudadano, que, para Marx, en *La cuestión judía* (1844), no eran más que propios del "hombre egoísta, del individuo cerrado en sí mismo, reducido a su interés privado y a su arbitrio particular, separado de la comunidad". Una comunidad que, también Marx, en sus *Notas para La Sagrada Familia* (1845), había estimulado a constituir la "apropiación real de la esencia humana, por el hombre y para el hombre"<sup>28</sup>. Sin embargo, exactamente seis años antes de su asesinato, perpetrado sin las más mínimas garantías legales y judiciales, sin la apertura de juicio alguno, ni siquiera la cobertura formal, por discutible que fuere, de una previa sentencia y fallo condenatorio, el *proletario* Antón, pobre estudiante en Madrid y desconocido escultor en aquel entonces, había asistido, primero, a la proclamación de la Segunda República, el 14-IV-1931; y, un mes después, desde el 11-V-1931, a la quema de iglesias, conventos y obras de arte, incendiados indiscriminadamente, también en otras ciudades de España, como Málaga, Alicante o Sevilla. Si Antón llevaba ya varios meses residiendo en la capital, desde los postreros de 1930, Josép Pla no llegó hasta la misma mañana del martes, 14-IV-1931, en el tren expreso de Barcelona a Madrid, acompañando a Francesc Cambó. A partir de aquel día, durante cinco años, Josép Pla i Casadevall (Palafrugell, 1897-Llofriu, 1981), fue el corresponsal en Madrid del periódico *La Veu de Catalunya*, órgano oficial de expresión de la *Lliga Regionalista*, el partido catalanista que, ausente Cambó de España, dirigía Joan Ventosa i Calvell, con el que también Pla se hallaba muy vinculado. Entre 1928 y 1930, había publicado, en tres volúmenes, una biografía sobre Cambó, y, desde la dimisión, y caída del poder, del dictador Miguel Primo de Rivera, en enero de 1930, Pla se había ido centrando, en su diario, en el comentario político, de línea claramente editorial. Durante ese quinquenio de actividad periodística madrileña, escribiría también, dado lo escaso de la paga en *La Veu*, para *El Noticiero Sevillano*, *Informaciones*, *El Norte de Castilla*, *El Sol*, *Las Provincias*, y *El Día* de Palma de Mallorca. Su último artículo, por él firmado bajo el titular de *La chance de los socialistas*, apareció editado, en *La Veu*, el 2-IV-1936, antes de que abandonase la capital de España, consciente de que la

---

<sup>28</sup> Touchard, Jean, *Historia de las ideas políticas*, traducción de Javier Pradera, Madrid, Tecnos, reedición de 1993 (1ª ed. en francés, París, 1959), cap. XIV. *El Marxismo*, pp. 475-508; las citas, en las pp. 494 y 495; y Domingo, Rafael (ed.), *Juristas Universales*, 4 vols., Madrid, Marcial Pons, 2004, vol. III. *Juristas del Siglo XIX. De Savigny a Kelsen*, vol. III, pp. 302-307, s.v. de Carlos I. Massini-Correas; la cita, en la p. 304.

"revolución y la guerra civil eran inminentes"; y de que obtuviese un pasaporte noruego, a finales de agosto de 1936, facilitado por el padre de su compañera y amante, que pasaba por ser su esposa, Adi Enberg, que era el cónsul general de Dinamarca en Barcelona. Con dos pasajes que, igualmente, les procuró, la pareja pudo huir, en septiembre de 1936, en un barco francés, que zarpó de Barcelona, rumbo a Marsella. Ya a salvo, supo Pla que unos milicianos habían ido a buscarle, para matarle, a su masía de Llofriú. Pues bien, en su primer artículo para *La Veu de Catalunya*, difundido el 18-IV-1931, titulado, precisamente, *El 14 de abril en Madrid*, había descrito, con su habitual ironía, cómo, a las tres de la tarde, se había izado en Madrid la primera bandera republicana, que tremolaba sobre el Palacio de Comunicaciones. Y que, a partir de ese momento, todo el mundo corrió a destruir y a esconder los símbolos monárquicos: "Los comerciantes proveedores de la Real Casa, las tiendas con el escudo real, las fondas, teatros y restaurantes con algún nombre relacionado con la Monarquía, hicieron desaparecer rápidamente los nombres comprometedores y dinásticos". Años después, el propio Pla recordaría cómo, en las tertulias que se reunían en el *hall* del *Hotel Palace*, todos los asistentes aspiraban a ser ministros: "¡Cuántas personas he conocido, en Madrid, que el lunes eran monárquicos integrísimos, y el miércoles eran republicanos terribles!". En definitiva, en abril y mayo de 1931, *todo Madrid era una calderada de gritos y canciones, de vivas y mueras, de oleadas humanas que pasaban*. En concreto, la quema de iglesias y conventos se inició en la mañana del 11-V-1931, tras los incidentes acaecidos el día anterior, por la celebración de una asamblea del recién constituido *Círculo Monárquico Independiente*. Pla, que presencié los incendios, escribiría durante la Guerra Civil, en su *Historia de la II República Española* (1940-1941), por encargo de Cambó, que, como

"testigo presencial de estos hechos, he de decir que la sorpresa mayor que me produjeron, fue debida a que la fuerza pública, que hubiera podido perfectamente evitarlos, no sólo no hizo el menor movimiento en este sentido, sino que los presencié -casi diríamos, los presidió-, con una indiferencia imperturbable"<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> Pla, Josép, *Historia de la Segunda República Española*, 2 tomos, Barcelona, Destino, 1940-1941, t. I, p. 122; e *Id.*, *La Segunda República española. Una crónica, 1931-1936*, edición de Xavier Pericay, prólogo de Valentí Puig, traducción de J. Rodríguez Hidalgo, Barcelona, Destino, 2006, pp. 10, 57-61, 94, 644-646.

También fue testigo presencial de dichos hechos, como se ha anticipado, nuestro joven Antón, que *procuraba enterarse de todo como un periodista*, y, su versión de los mismos, anotada en un manuscrito, especie de diario íntimo, memoria cotidiana o desahogo literario, que su familia pudo recuperar, en parte, tiempo después, resulta más espontánea, más expresiva, más dolorosamente sentida, quizá, y vívida. En la Escuela de San Fernando, durante los primeros días de la proclamación de la II República, para festejar la llegada de la *España nueva*, fueron suspendidas las clases. Liberado de sus obligaciones escolares, Antón recorre las calles, escuchando, viendo y *palpándolo* todo, no perdiendo ocasión, ni acontecimiento alguno, puesto que residía en una pensión de la calle del Espejo. Cerca de la del Arenal, estuvo presente en el derribo de la estatua de Isabel II, en la plaza de ese mismo nombre, entre gritos y aplausos, y ferviente alegría de quienes "desconocían a quién representaba, ni por qué era profanada". Aquí se origina el inmediato hondo dolor de este escultor de oficio, vocación y veneración, que no comprende el entusiasmo de quienes festejaban tales estragos entre las obras de arte: las mutilaciones en los ornamentos y monumentos del parque del Retiro, la destrucción de la diosa representada en una fuente de la plaza de Castelar, o del grupo escultórico de *Don Quijote y Sancho Panza* en homenaje a Cervantes, el derribo de la estatua ecuestre de Felipe IV en la plaza Mayor, etc. Presencia, así mismo, impotente, indignado y aterrado, el incendio del convento y de la iglesia de los carmelitas de la plaza de España, y el de la de los jesuitas de la plaza del Callao, que consumen imágenes religiosas y retablos, o, si logran, milagrosamente, salvarse, terminan siendo profanadas. El humo, blanco y negro, se eleva al cielo y oculta el sol de esa mañana soleada de mayo, adquiriendo la calle de Eduardo Dato un aspecto fantasmagórico. Los inquilinos de las casas colindantes a los conventos en llamas, y los empleados de los comercios próximos, acuden, desesperados, a tratar de sofocar el fuego. Horrorizado, Antón observa que la multitud, o, al menos, los más exaltados, gritan e insultan a los bomberos que pretenden extinguir el fuego, o *aplauden con delirio* en el momento que las maderas de los balcones y las puertas se derrumban, cayendo al suelo. No puede entender que la muchedumbre indentifique a la República con el disturbio, el asalto, la rapiña, la profanación, el saqueo, la demolición arquitectónica y estatuaria, el destrozo de emblemas y monumentos: la barbarie, en fin, en estado puro, material, real, cultural, vital, simbólico. Subido a las basas de las farolas del alumbrado público, Antón, que sabe, mejor

que nadie, cuánto esfuerzo y fatigas cuesta concebir, proyectar, esbozar, trazar, modelar, pulir o fundir, una obra de arte, contempla

"la loca muchedumbre, [que] en estos primeros días de República no tuvo frenos, y, entre el temblor de banderas republicanas, de trapos rojos, de gritos y canciones groseras por las calles y plazas céntricas de Madrid, entre un continuo desfile de mujeres de mal vivir, que por el placer de que las paseasen en un coche y las estrujasen entre los muchos que ya iban dentro, ovacionan, gritan y cantan con toda la potencia de sus pulmones, sin que sepan a quién, ni por qué"<sup>30</sup>.

Cuando se reinician las clases en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, Antón nos presenta a los alumnos, sus compañeros, discutiendo de política, y de los desórdenes públicos acontecidos, pero, le interesa más, acto seguido, hacer constar sus impresiones sobre los profesores y las asignaturas que impartían. Así, descubre el lector al de Anatomía artística, menudo y de edad madura, que caminaba balanceándose *como una lancha*, con la cabeza baja, a quien Antón no le era simpático, "demostrándose cuando va de un lado a otro, corrigiendo los dibujos; sin llegar al de él, da la vuelta, empezando por el otro lado, sin llegar tampoco esta otra vez: esto, a Antonio, no le molesta, con tal [de] que no le echen, y le dejen continuar en la clase, dibujando". O, que él, alumno libre, y pobre, de la Escuela, no halla, fácilmente, amigos entre sus colegas, que no se preocupan de conocer su nombre, ni su región de origen. Además, de ellos le aleja su actitud común, interesada, egoísta, materialista, no pudiendo "tener por amigos a estos artistas, que solamente lo son porque miran el bien que mañana les pueda dar su oficio". Setenta y cinco años después, poco o nada se conoce de estos compañeros de estudios de Antón, en el Madrid republicano de preguerra, así como tampoco de su legado artístico. En cambio, el del joven candasín, de vida, pero, no su obra, truncada, figura institucionalmente reconocido, y dotado de sede antológica, propia y estable, con esmerada y científica catalogación. En 1983, el Ayuntamiento de Carreño, en sesión plenaria, acordó la adquisición de la Casa de los Estrada-Nora, un edificio señorial del siglo XVIII, situado en el casco histórico de la villa de Candás, y la puesta en marcha de un Centro de Escultura contemporánea, que sería bautizado con el nombre de *Museo Antón*,

---

<sup>30</sup> Manuscrito incompleto de Antonio Rodríguez García, *Antón*, de mayo de 1931, ff. 40-84; una copia del cual me ha sido facilitada, amablemente, por su sobrino Alberto García Rodríguez, portavoz de la familia del escultor, lo que le agradezco aquí, públicamente. La cita, en el f. 40; la anterior, en el f. 42.

puesto que su misión principal habría de ser la de acoger la obra dispersa del escultor y pintor, donada por sus familiares y particulares. En 1989, el Museo Antón, de titularidad municipal, magníficamente concebido y dispuesto, coqueto y funcional, clásico y moderno a la vez, abrió sus puertas al público; y, el año 2004, publicó su directora un completo catálogo de la obra antoniana. De este modo, culminaba la labor de recuperación de la memoria y la trayectoria, vital y, sobre todo, artística, de tan sobresaliente escultor. Su primer homenaje póstumo no había tenido lugar, sin embargo, hasta 1957, con una exposición, de la Caja de Ahorros de Asturias, en Oviedo, Gijón y Avilés. El segundo, en el Instituto de Enseñanza Media de Candás, organizado por el Ayuntamiento de Carreño, se demoró hasta 1964<sup>31</sup>. Después, seguirían, en un proceso de revalorización de la aportación escultórica, dibujística y pictórica de Antón al arte español del siglo XX, las exposiciones de Oviedo (Banco de Asturias, 1983), Gijón (Museo Nicanor Piñole, 1997), Oviedo (Universidad, 1997), Sevilla (Real Alcázar, 1998), La Línea de la Concepción, Cádiz (Museo del Istmo, 2000), Alcalá la Real, Jaén (Centro Andaluz de Arte Seriado, 2001), Santiago de Compostela (Museo do Pobo Galego, 2002), Rincón de la Victoria, Málaga (Casa Fuerte Bezmiliana, 2002). En fin, *Exitus acta probat* (Ovidio, *Heroides*, II, v. 85).

---

<sup>31</sup> Manuscrito citado, ff. 73-74 y 84. Y Pérez Fernández, C., *Antonio Rodríguez García. Valor de su obra y de su sacrificio*, en *La Voluntad* de Oviedo, de 13-IX-1942; Santos, N., *Maruja, la musa de Antonio Rodríguez*, Antón, en *La Voz de Avilés*, de 6-VI-1957; Avello, Manuel, *Antón*, en *Región* de Oviedo, de 1-IX-1957; Busto, M., *Antón Rodríguez, genial escultor candasín*, en *La Voluntad*, de 27-IX-1957; Faro, B., *Antón: escultor y dibujante malogrado*, en *La Voluntad*, de 17-X-1957; [Sin firma], *Candás: más de sesenta obras de Antón en una muestra antológica*, en *La Voz de Asturias*, de 21-VI-1964; Morán, M., *Antón de Candás*, en *La Voz de Avilés*, de 9-IV-1971; Alonso Jesús, J. A., *Sebastián Miranda visitó las obras del malogrado escultor Antón*, en *La Nueva España* de Oviedo, de 15-IX-1973; Hortiguera, J., *Las esculturas de Antón, un extraño olvido*, en *La Voz de Asturias*, de 29-VIII-1982; y Villa Pastur, J., *Las esculturas de Antón y paisajes de Maryna*, en *La Voz de Asturias*, de 4-I-1984.

*La Señá Isabel* (c. 1932), de Antonio Rodríguez García, *Antón*.  
Bronce fundido del original en escayola, 86 x 47,5 x 40,5 cm. (Cat. 27, E-55).

*Catálogo de las Obras de la Colección del Centro de Escultura de Candás, Museo Antón, Candás, Asturias, 2004, pág. 38.*



LÁMINA 1.



*Mi Güela* (c. 1932), de Antonio Rodríguez García, Antón.  
Madera, 34,5 x 28 x 25,5 cm. (Cat. 28, E-6).

*Catálogo de las Obras de la Colección del Centro de Escultura de Candás. Museo Antón, Candás. Asturias, 2004. pág. 39.*

LA GUERRA CIVIL Y SUS POLÉMICAS:  
IDEAS E IDEOLOGÍAS, HECHOS Y BIOGRAFÍAS.

LÁMINA 2.



*Fin de la romería* (c. 1932), de Antonio Rodríguez García, Antón.

Bronce fundido del original en escayola. 76,5 x 70 x 33,5 cm. (Cat. 30, E-56).

*Catálogo de las Obras de la Colección del Centro de Escultura de Candás, Museo Antón, Candás, Asturias, 2004, pág. 42.*

LÁMINA 3.



*Marinera* (c. 1933), de Antonio Rodríguez García, *Antón*.  
Madera, 134,5 x 63 x 59 cm. (Cat. 36, E-4).

*Catálogo de las Obras de la Colección del Centro de Escultura de Candás, Museo Antón*, Candás, Asturias, 2004, págs. 45-46.

LA GUERRA CIVIL Y SUS POLÉMICAS:  
IDEAS E IDEOLOGÍAS, HECHOS Y BIOGRAFÍAS.

LÁMINA 4.



*La Güaxa* (c. 1933), de Antonio Rodríguez García, *Antón*.  
Bronce fundido del original en escayola, 31 x 22,5 x 20,5 cm. (Cat. 37, E-74).

*Catálogo de las Obras de la Colección del Centro de Escultura de Candás, Museo Antón*, Candás, Asturias, 2004, págs. 46-47.



LÁMINA 5.



*Antroxu* (1936), de Antonio Rodríguez García, *Antón*.

Bronce fundido del original en escayola, 65,5 x 38 x 40 cm. (Cat. 43, E-75).

*Catálogo de las Obras de la Colección del Centro de Escultura de Candás*. Museo *Antón*, Candás, Asturias, 2004, págs. 50-51.

LÁMINA 6.

