

La hora de los valientes (1998), de Antonio Mercero, como reflexión histórica sobre la Guerra Civil

IGOR BARRENETXEA MARAÑÓN*

1. INTRODUCCIÓN

La Guerra civil española sigue adquiriendo fuerte relevancia en el panorama historiográfico, ya sea a nivel nacional o internacional; fuente inagotable de análisis, de diferentes puntos de vista sobre la guerra, del impacto en la sociedad del momento y de la revalorización de fuentes documentales, como la historia oral, que emergen con asombrosa fluidez y que son capaces de aportarnos indicios, valoraciones y descripciones enriquecedoras del pasado. Con clara intencionalidad, la historia nunca da por cerrada la lectura del ayer, ya que ningún aprendizaje colectivo puede obviar que la memoria humana se transforma, cambia, necesita de valores nuevos o relecturas que no la congelen definitivamente. Ahora bien, si en lo tocante a las fuentes orales y escritas hay una constante proliferación de significativos estudios, no es menos cierto que las relaciones de historia y cine abogan por enriquecer estas visiones a través de la memoria visual de la Guerra Civil. Memoria visual que, por otra parte, crea un juicio, dependiendo del punto de vista del director, de la temática y de las polémicas que a raíz de ella se suscitan.

El cine abre la posibilidad de recrear un pasado en presente, más directamente por el impacto que tiene el acontecer visual sobre la mente de los espectadores. Su impacto emotivo (y a veces personal, no hay que olvidarse de ello) representa más de lo que parece. En la imagen hallamos secuencias que se transforman en ideas, en una convocatoria ideológica en la que se pretende practicar un coloquio con el pasado, no con el vano intento de querer copiarlo sino de ficcionarlo, y en ello existe un componente básico de realidad.

En este aspecto, el film del director guipuzcoano Antonio Mercero (Lasarte, 1936) merece una mención especial por rescatar un episodio significativo de la contienda, el sitio de Madrid. Pero desde una singular perspectiva afectiva y humana, puesto que, para Mercero, “narrar la guerra, que vivió de niño en Guipúzcoa, lo considera *un deber personal, moral e histórico. Pertenezco a una generación muy*

* Doctorado y
Licenciado en Historia.
UPV-EHU

golpeada por la guerra. Si no la contamos nosotros, ¿quién va a hacerlo?” (1).

Otros filmes, en la década de los noventa, han intentado aproximarse a este trágico episodio con mayor o menor acierto, polarizando polémicas (por razones diversas), mientras que el film de Mercero pareció no ser sino un trabajo menor de este cineasta vasco más dedicado al medio televisivo (aunque siempre ha estado en estrecha relación con la pantalla grande) (2). Por eso, hay que señalar la opinión de un historiador conocedor de la época, quien consideró este film de Mercero como el que reunía las características más redondas para abordar un tema tan susceptible a críticas feroces, de forma equilibrada y emotiva y que, de todos ellos (*Fiesta, Libertarias* y *Tierra y Libertad*), “el que más haya logrado acercarse a ese objetivo sea el magnífico e injustamente olvidado *La hora de los valientes*” (3). En fin, consideramos que esta investigación intenta paliar este injusto olvido.

Madrid, noviembre de 1936. El sitio de la capital de España por parte de las tropas nacionales fuerza a las autoridades republicanas a tomar la decisión de proteger el tesoro artístico del Prado de los bombardeos y, por ello, prepara su traslado a Valencia, donde ha fijado su sede el Gobierno. Sin embargo, entre el caos suscitado por la guerra y las urgencias del traslado de los cuadros, se olvidan de un autorretrato de Goya, que descubre Manuel, celador del museo, oculto entre unos sacos. Entonces, decide llevárselo con él para que no sea presa del fuego ni de la destrucción. En un ataque aéreo se refugia en el metro y allí encuentra a Carmen, sola y desesperada, porque toda su familia ha muerto en un bombardeo días antes.

2. SINOPSIS DE LA PELÍCULA (4)

(1) SARTORI, Beatrice, “Narrar la Guerra Civil”, *El Mundo*, 2 de diciembre de 1998.

(2) PLAZA, Carlos J., REBORDINOS, José Luis (coord.), *El humor y la emoción. El cine y la televisión de Antonio Mercero*, Filmoteca Vasca-Caja Vital Kutxa, San Sebastián, 2001.

(3) DE PABLO, Santiago, “Viaje a la memoria”, *El Correo Español*, 22 de octubre de 2002.

(4) 1998. España. **Director**: Antonio Mercero. **Productor**: Enrique Cerezo. **Director de producción**: Mikel Nieto. **Jefe de producción**: Fernando Victoria de Lecea. **Guión**: Antonio Mercero, Horacio Valcarcel. **Argumento**: Antonio Mercero. **Director de fotografía**: Jaume Peracaula. **Cámara**: Julio Madurga. **Música**: Bingen Mendizábal. **Dirección artística**: Gil Parrondo. **Vestuario**: Javier Artiñano. **Montador**: José María Biurrun. **Sonido directo**: Miguel Polo. **Ayudante de dirección**: Luis Oliveros. **Maquillaje**: Pedro Camacho. **Efectos especiales**: José Ramón Molina. **Efectos especiales visuales**: Alfonso Nieto. **Duración**: 120 minutos. **Laboratorio**: FOTOFILM MADRID. **Lugares de rodaje**: Madrid. **Intérpretes**: Gabino Diego (Manuel), Leonor Watling (Carmen), Adriana Ozores (Flora), Luis Cuenca (Melquiades), Héctor Colomé (Lucas), Ramón Aguirre (Gerardo), Aten Soria (Filo), Juan José Otegui (Profesor Miralles), Javier González (Pepito).

Manuel, anarquista de buen corazón, la lleva a su casa, al piso de su tía Flora, donde vive, junto a su hijo, Pepito, su criada, Filomena, y un pensionista, Lucas, un hombre misterioso. Carmen y Manuel acaban casándose, mientras que el resguardar el cuadro de Goya se convierte en un afán, en la dureza de la guerra, mientras que el cuadro genera el desprecio de unos y la codicia de los otros.

Finalmente, Manuel acude al frente a defender Madrid, mientras las mujeres en la retaguardia sufren las privaciones y Carmen tiene un hijo, Manolo. A la postre, Pepito morirá cuando estalla un obús abandonado en una nave mientras juega con unos amigos y Manuel acaba siendo ajusticiado por los falangistas de Lucas que entran en la ciudad, el 1 de abril de 1939, dando así comienzo a la represión de los elementos de izquierdas. Manuel da su vida por el cuadro, aunque la memoria de los vencedores lo recuerde de un modo diferente, en el balance trágico que representa la guerra en la historia de España.

3. ANÁLISIS DE SUS ELEMENTOS

1) *La Guerra civil y Madrid*. El film se enmarca temporalmente en Madrid, entre noviembre de 1936 y el final del conflicto, con una breve escena al cierre, situada en la época de la dictadura, unos años después del final de la guerra, cuando Manolo, ya un adolescente, y Carmen van a visitar el cuadro de Goya por el que Manuel había dado su vida. Madrid simbolizará durante la Guerra Civil la resistencia contra el avance de los nacionales en la España republicana. Las derrotas en Guadalajara y Jarama llevaron a que Franco desistiera de la toma de la capital, y es posible, como afirman algunos historiadores, que si en la capital hubiesen triunfado los militares adscritos al pronunciamiento, éste no se hubiera convertido en una guerra de larga duración. Pero el desarrollo de los acontecimientos siguió un curso diferente. La imposibilidad de tomar la capital en los primeros meses hizo que el esfuerzo militar se dirigiera hacia otros frentes de batalla, hasta que la República exhausta, se vio forzada a poner fin a la contienda (5).

En el filme hay breves señas de esta cronología; por ejemplo, en una escena, Melquíades le anuncia a Manuel de la llegada de Durruti (6), el 13 de noviembre, que con su columna infló de nuevos ánimos a los anarcosindicalistas, que no querían que los comunistas se llevaran toda la gloria de la defensa de Madrid, y otra cuando va a entrar en el portal de la casa de Flora, Gerardo le comenta: “Has oído la radio Melquíades, les estamos dando por el pelo en Guadalajara”. La ciudad aguantó hasta el 28 de marzo, aunque no fue hasta el 1 de abril de

(5) CARR, Raymond, *La tragedia española*, Alianza, Madrid, 1986. Cfr. JACKSON, Gabriel, *La República Española y la Guerra civil*, Crítica, Barcelona, 1999. Cfr. TUSELL, Javier, PAYNE, Stanley (dir.), *La Guerra Civil. Una nueva visión del conflicto que dividió España*, Temas de Hoy, Madrid, 1996.

(6) JACKSON, pp. 291-293. Moriría de un disparo en extrañas circunstancias el día 19 de noviembre.

1939 cuando se anunció el fin de las operaciones militares, hecho que se destaca en el film, cuando los protagonistas se encuentran en la cocina escuchando el parte de guerra de la radio: “Cautivo y derrotado el ejército rojo han alcanzado las tropas nacionales sus últimos objetivos militares. La guerra ha terminado”. Pero retrocedamos en el tiempo.

El 26 de abril de 1936 Manuel Azaña era elegido Presidente de la República, tras destituirse en las Cortes a Alcalá-Zamora. Para entonces, Azaña pensó que la posibilidad de un golpe militar había pasado. Por el contrario, desde Pamplona, el general Mola fijaba la fecha de la sublevación para el 19 de julio, aunque comenzaría la noche del 17 en Melilla, que se justificó “como un golpe defensivo para salvar la autoridad en una sociedad que se desintegraba” (7). En ese momento, en la capital existía la mayor concentración de tropas, uniéndose a ellas importantes fuerzas de seguridad, comandadas por oficiales republicanos. Tras conocerse las primeras noticias de la sublevación, se armaron varios batallones de milicias para mantener el orden y la toma del cuartel de la Montaña resultó decisiva para que el resto de cuarteles de la capital no opusieran resistencia. Las dudas y una acción contundente de partidos y sindicatos impidieron que los militares lograsen el control de la capital y, con ello, la posibilidad de la rápida toma del poder (8).

Las operaciones militares consiguientes, encaminadas a apoderarse de la capital, por parte de las fuerzas sublevadas, fracasaron y se creó un perímetro defensivo alrededor de la capital. La batalla por Madrid, desarrollándose desde el 6 de noviembre de 1936 hasta el 21 de marzo de 1937, fue un alarde de entrega y pundonor por parte de las milicias que defendieron la capital. Inferiores en disciplina y material, implicados (como se constatará en diferentes fases del filme en las convicciones de Manuel y Melquiádes) en un heroísmo en la que los partidos lograron “hacer sentir a los madrileños el orgullo de ser la vanguardia frente al fascismo” (9). A partir del fallido intento de rodear y aislar la capital a través de movimientos envolventes, el Jarama y Guadalajara, el frente de trincheras se estabilizó durante los dos años restantes, aunque no cesara el fuego, como se mostrará en las imágenes de Manuel disparando una ametralladora tras una defensa de sacos de tierra (10).

2) *La vida cotidiana en el Madrid sitiado*. En las primeras escenas del filme obtenemos un primer registro de la vida cotidiana y las nue-

(7) CARR, p. 90.

(8) CERVERA, Javier, *Madrid en guerra. La ciudad clandestina 1936-1939*, Alianza, Madrid, 1998, pp. 27-52. Cfr. MONTOLIÚ, Pedro, *Madrid en la Guerra Civil*, Vol. I, Sílex, Madrid, 1998, pp. 9-73. SEIDMAN, Michael, *A ras de suelo*, Alianza, Madrid, 2003, pp. 44-47. CARR, pp. 92-97.

(9) MONTOLIÚ, p. 185.

(10) CARR, pp. 175-188. Cfr. MONTOLIÚ, pp. 215-218. Cfr. SEIDMAN, pp. 90-98.

vas condiciones impuestas por la situación de guerra, mientras un anciano lía cigarrillos y su mujer los recoge con vistas a cambiarlos por comida (en el mercado negro, se entiende) (11), se escuchan en la radio las vivas por la llegada de las Brigadas Internacionales al frente de Madrid (12). Su participación “elevó la moral del pueblo madrileño” (13), aunque se mitificó su valor y preparación combativa, si bien, como señala Seidman, “los internacionales acabaron personificando el principal triunfo militar de la República en 1936” (14). En la película, cuando la mujer va a salir por la puerta, el anciano le dice que tenga cuidada con los obuses. De alguna manera, esta sencilla escena muestra y remarca el modo en el que la guerra convive con los seres humanos. El anciano bien podía haberle dicho cuidado con los ladrones o con los coches, su tono de voz oculta, en cambio, el terror de la guerra y le lleva a un terreno de la aceptación, de la conciencia que se acomoda a la nueva rutina de la contienda.

De igual modo, esa conciencia se ve reflejada en otro detalle prosaico, pero igual de ilustrativo, en la misma escena, en el inmueble de la familia de Carmen. Ella llega con una jaula en la mano en la cual hay un canario. Se lo enseña a su hermano y poco después aparecen sus padres, y se les ve relajados, contentos y curiosos con el pájaro. A Carmen se le escucha decir: “Madre, ¿dónde ha puesto las cartillas de racionamiento?”. De nuevo, esta aparente normalidad se transmite en el tono en el que se expresan los personajes, algo cotidiano, no parece que haya una guerra a su alrededor, salvo porque en la radio se escucha un cántico libertario que insta a la resistencia a los madrileños. Hasta que, el ruido de los motores de los aviones que sobrevuelan Madrid acaba en una tremenda explosión que destruye el inmueble aniquilando todo rastro de vida en él. Esta escena actúa a modo de prólogo. Así lo destaca Barea, que escribe gráficamente, “aquellos días del mes de noviembre de 1936 todos y cada uno de los habitantes de Madrid estaban en constante peligro de muerte” (15).

En este sentido, el filme coincide con la sensación que vivía la capital tras el fracaso de la sublevación y el desarrollo de las operaciones bélicas, el cual queda sintéticamente descrito por Montoliú: “los madrileños llegaron a perderle el pulso a la guerra” (16). La prensa

(11) MONTOLIÚ, p. 313. Ante su escasez, provocaría un aumento suculento de precios, se buscaron sustitutos cuando faltó y cuando también faltó papel de fumar se buscaron otras fórmulas para liarlo.

(12) Finalmente llegaría la número 11, en la noche del 8, momento crítico en la defensa de Madrid, ante la insistencia del general Rojo, a la que más tarde, acompañaría la 12. Las brigadas constaron de voluntarios de 50 de países en un número cercano a los 40.000, de los cuales, 18.000 dieron su vida por la II República española.

(13) BAREA, Arturo, *La forja de un rebelde: La llama*, Plaza & Janés, Barcelona, 1986, p.238. Interesante testimonio vivo de su visión del Madrid sitiado, ofrecido por un militante de la UGT. Cfr. MONTOLIÚ, p. 202.

(14) SEIDMAN, pp. 93-94.

(15) BAREA, p. 246.

(16) MONTOLIÚ, p. 141.

apenas recogía el balance de bajas, salvo si se referían a la muerte de algún destacado miembro que hubiese caído en defensa de la República, que reunía un nutrido grupo de gente para acompañar al féretro. Mientras la aviación sublevada aprovechaba esos momentos para realizar brutales *raids* sobre la capital.

Paralelamente a la suerte de la familia de Carmen en la película, Manuel, tras descubrir el cuadro desprendido de la pared y olvidado, se lo lleva consigo fuera del museo, urgido por la misma alarma aérea. En ese momento, se refugia en una de las bocas del metro de Madrid que el Ayuntamiento abrió desde el mes de agosto a tal fin (17). En la estación se observa cómo grupos de personas no sólo buscan refugio sino que parece que muchos viven allí; tienen sus colchones en el suelo, sus cocinas de gas y sus linternas, unos leen y otros duermen, con sus muebles y animales de compañía, los niños juegan con aviones, en esa triste semblanza de la guerra. Representan a los refugiados procedentes, sobre todo, de Extremadura y Toledo, que llegaron masivamente a la capital, en torno a los 200.000, en una población de un millón, lo que generaría problemas de vivienda y de espacio, de ahí que ocuparan los andenes del metro: Cuatro Caminos, Tribunal, Progreso, Antón Martín o Atocha, o los soportales de la plaza Mayor (18).

En esta escena se conocen Manuel y Carmen. Manuel se apiada de Carmen, hambrienta, pálida y con las manos ensangrentadas y la lleva a la Pensión Flora, donde vive con su tía. Entran sigilosamente sin que les vea su tía, pero al subir las escaleras se han encontrado con Lucas, un inquilino, quien ha avisado al portero, Gerardo, de la llegada de la intrusa. Los porteros se iban a convertir en “los auténticos vehículos de información sobre desafectos en Madrid” (19). Por eso, rápidamente entra en el piso de Flora para hablar con ella. En ese instante, está bañando a Pepito en un barreño, que a la vista del portero, le dice feliz: “Gerardo, tengo piojos”. Es obvio suponer que la higiene y la limpieza no eran fáciles de mantener en tiempos como aquellos donde escaseaba el jabón. Pero así todo, la Junta de Defensa hizo un esfuerzo, apoyada por organismos como Cruz Roja, el Socorro Rojo y los Colegios de médicos y practicantes para vacunar gratuitamente a la población, lo que impedirá posibles epidemias, aunque no pocos madrileños se raparon al cero para evitar indeseados y molestos visitantes en el cabello (20).

Gerardo, serio, le explica a Flora que su trabajo consiste en poner en la lista a todos los que viven en el inmueble “para la correspondiente denuncia al comité del barrio, ya sabes”. Medida que fue efectiva a

(17) MONTOLIÚ, p. 170.

(18) JACKSON, p. 384. Cfr. MONTOLIÚ, pp. 183-185.

(19) CERVERA, pp. 50-51. Sirva como ejemplo, que Ramón Serrano Suñer fue denunciado por un portero.

(20) MONTOLIÚ, p. 247.

partir del 5 de septiembre de 1936, promovida por el Gobierno de Largo Caballero con el fin de dar la imagen de que tenía controlada la situación de tensión y terror que generaron los *paseos*, aparte de controlar a los *desafectos* (antirrepublicanos) que buscaran refugio en pensiones (21). Flora no sabe a qué se refiere y Gerardo le informa que han visto a Manuel con una fulana. Flora, enfadada, le exige a Manuel, en cuanto aparece, que la eche de allí porque su pensión no es el “Socorro rojo [Internacional]” (organización comunista que se dedicaba a la asistencia social y que participó activamente en cubrir las necesidades de los madrileños). Pero poco después aparece Carmen y cae desmayada, muy pálida en el suelo. Al final, se apiadan de ella, le curan las heridas y la acomodan en la cama del cuarto de Manuel.

La guerra, a pesar de todo, también guía a las personas a la solidaridad, aún cuando después, Manuel le advierte a Carmen que andan “muy achuchados” con la comida y le pregunta por su cartilla de racionamiento. Por supuesto, Carmen entiende a qué se refiere Manuel y apaña un engaño que consiste en sumarse a la cola del racionamiento haciéndose pasar por embarazada. Así, al calor de esta picaresca Mercero destaca las largas colas ante el economato en donde aguardaban los madrileños con obstinada paciencia, ya que “la generalizada escasez de comida, será pronto una constante y las colas una práctica habitual” (22). Fue, sin duda, una consecuencia grave de la guerra, la escasez de víveres. Después de varios intentos por regular el modo en que la población madrileña pudiera adquirir los productos para su supervivencia, el 20 de noviembre, la Junta, ante los problemas derivados por el abastecimiento, decidió crear las cartillas de racionamiento. Un miliciano, al ver a Carmen falsamente embarazada la guía hasta el interior del almacén, lo que destaca esta primacía de las mujeres preñadas. Pero adentro, una miliciana le pide la receta médica a Carmen y ésta aduce que no la tiene; al verla dudar, adivina el engaño y la golpea y es expulsada del economato por dos milicianos. Después, al cierre del filme, pero esta vez, embarazada, vemos a Carmen leyendo una carta de Manuel, que está en el frente, mientras nieva y los madrileños aguardan a la intemperie su lugar en la cola, lo que lleva a escribir a Shirley Mangini, “todas las mujeres tenían que ser heroínas para cumplir con sus faenas cotidianas, como hacer la compra en medio del bombardeo constante” (23). Un miliciano la guía hasta el interior del almacén, y esta vez sí, a pesar del gesto airado de Carmen, logra la dieta láctea a través de la presentación de una receta médica.

(21) CERVERA, pp. 134- 138. Cfr. MONTOLIÚ, pp. 92-93.

(22) FERNÁNDEZ VARGAS, Valentina, *Memorias no vividas*, Alianza, Madrid, 2002, p. 143.

(23) MANGINI, Shirley, *Recuerdos de la resistencia*, Península, Barcelona, 1997, p. 90.

La receta médica resultó imprescindible a partir de enero de 1937 para adquirir productos como carne, pescado, leche y azúcar. Quizás, la primera escena no se ajusta exactamente a la cronología de los hechos verídicos, pues la receta fue posterior, pero desvela la situación crítica del hambre en el Madrid en guerra. La picaresca también estuvo presente en todos los órdenes de la vida cotidiana, entre las familias que no daban de baja a sus familiares muertos o bien eran destinados al frente, amigos de médicos que obtenían recetas, o bien quien podía compraba directamente en el mercado negro (24).

Las divisiones internas en el seno de la retaguardia republicana, asimismo, afectaron a la actividad industrial y comercial de la ciudad de Madrid. Así, el Gobierno no tuvo el control sobre la industria, pues las empresas eran dirigidas por comités de trabajadores, pero a pesar de esto, comunistas y anarquistas tenían ideas diferentes sobre el futuro de las empresas. A partir de 1937 empezaron a existir problemas serios de desabastecimiento en Madrid, no todos motivados por el estado de guerra, y surgió el dilema de la necesidad de alimentar primero el frente o bien privilegiar la retaguardia (25). Aunque principalmente el mayor malestar de los madrileños surgió con las directrices sobre abastecimientos, pues unas venían marcadas por el alcalde, otras por el gobernador civil y, finalmente, otras por la Junta de Defensa de Madrid, con lo cual, “restaban eficacia y multiplicaban el problema de la falta de víveres” (26).

Estos problemas se manifiestan claramente en el filme, debido a las necesidades alimenticias de la familia. Carmen actúa jugándose la vida cuando se hace pasar por una mujer embarazada, precisamente, por la urgencia de una cuestión de tanta necesidad. De ahí que, cuando Flora se entera de lo que ha hecho le advierte que no lo repita, porque es un acto peligroso. Así que le comenta que le buscará apaños para que haga su contribución, ya que ha sido modista en un taller, “hasta que mataron al patrón”. De nuevo, la vigencia de la violencia social y política entraña un elemento candente en la vivencia de los personajes. De este modo, en varias escenas, al final, cuando Carmen está realmente embarazada, se nos muestra con una máquina de coser realizando arreglos. Un aporte importante a la economía doméstica, ya que las fábricas textiles se dedicaban casi en exclusiva a confeccionar uniformes para el Ejército Popular. La ropa de vestir, por ello, poco a poco alcanzó precios desorbitados y de ahí que fuera natural que el arreglo o confección particular fuera rentable (27).

(24) MONTOLIÚ, pp. 252-257.

(25) SEIDMAN, p. 22.

(26) CERVERA, pp. 118-119.

(27) MONTOLIÚ, p. 148. Quizás este papel de Carmen parece un pobre respecto a la aportación de la mujer en la guerra, aunque es una cuestión personal del director, ya que como señala este autor: “El papel jugado por las madrileñas fue tan importante que sin él no se podría entender enteramente la resistencia de Madrid durante el último año de la

Mientras las dos mujeres hablan, la criada, Filo, se encarga de limpiar las lentejas. En un plato bastante lleno le indica a Flora que son las que tienen bicho y el plato con pocas lentejas, sin bicho. Al final, no tienen más remedio que tomárselo con humor, por eso, Flora ironiza “el puré de legumbres con carne es muy sano”. Hecho verídico pues, “los madrileños contaban en tono de guasa el detalle de las autoridades de ponerle carne a las legumbres ya que éstas venían con gusanos además de con piedras” (28).

En ese momento, Flora vacía un paño con un buen montón de garbanzos y señala que los ha cambiado por las botas de militar de su marido, las que Pepito se solía calzar orgulloso, ya que eran las botas de su difunto padre. Al ver la cara de disgusto de Pepito le explica que las botas no se comen y los garbanzos sí, y le explica la necesidad que tienen de alimento. Flora disimula este gesto amargo con una ya mítica referencia cinematográfica: “Bueno en el cine sí, recuerdo ahora que en una película que vimos tu padre y yo, Charlot se comía las botas, las echaba sal y se comía los cordones como si fueran fideos y hasta rechupeteaba los clavos”, a lo que concluye llorando, “y sabes lo que te digo, que a partir de ahora en esta casa vamos a hacer lo mismo, nos vamos a comer las botas de tu padre”. El trueque, también, se iba a convertir en otra forma de intercambio, ante la falta de dinero o ante su pérdida de valor (29).

En otro momento del filme, Carmen y Manuel, que se han expresado su mutuo amor, deciden casarse. Dentro de lo que es el escenario de una guerra, la boda representa una esperanza, una vida en pareja que comienza, en un aire de normalidad aparente. De hecho, hay que mencionar que el número de enlaces fue mayor en 1938, con 6.980, que en 1935, con 6.100 (30). Además, su matrimonio respondía a la nueva situación creada por la guerra, en la que se autorizaban los enlaces ante funcionarios, responsables sindicales, como será el caso, u oficiales del Ejército, “constituyendo desde ese momento un hogar proletario” (31). Así, en la película la pareja se halla en la imprenta anarquista (se ve en un cartel al fondo la imagen de Durruti) (32), el abuelo oficia la ceremonia. “Manuel quieres por compañera a Carmen”, le pregunta Melquíades. “¡Sí!”, y lo mismo a Carmen. A lo que concluye Jacinto: “Pues, en nombre de la libertad, ya sois marido

guerra cuando la mayor parte de los hombres ya habían sido llamado a filas y la mujer participaba en actividades que iban desde la fabricación de bombas hasta la conducción de convoyes de metro”. Sobre la cuestión del papel de la mujer en la guerra y su recuerdo de ella: MANGINI, pp. 78-108.

(28) FERNÁNDEZ, p. 201. Cfr. MONTOLIÚ, p. 302.

(29) SEIDMAN, p. 152.

(30) MONTOLIÚ, p. 286.

(31) FERNÁNDEZ, p. 152. Cfr. MONTOLIÚ, p. 148.

(32) MONTOLIÚ, pp. 82-85. Las diversas organizaciones políticas y sindicales enseguida se incautaron de talleres y redacciones de periódicos de la derecha (así como edificios públicos, casinos, sedes o colegios profesionales) como la Editorial Católica y El Siglo Futuro, éste último era, además, donde hacía sus tiradas el periódico de la CNT.

y mujer por el rito anarquista”, y añade, “y lo decente es lo decente que por algo tienes carné de la CNT”. Nombra a los testigos y fecha el acto el 12 de julio de 1937. Firman y le aclaran a Manuel que para divorciarse no tiene más que venir al sindicato y romper el papel. Aunque Melquíades le advierte que como haga eso, le pegaría “una patada en los huevos que le dejaría inútil para el servicio”. Acto seguido, cambian de escenario para celebrar la boda en las afueras de Madrid, en el campo, con música de organillero, están alegres y se sirven unas fuentes de barro con cocido. Bromean si es gato o es conejo, lo que evidencia las privaciones, pero aún así, no han perdido el sentido del humor.

El mal abastecimiento de la capital hizo que el hambre fuera una constante, a pesar de los intentos de la Junta de Abastos por traer desde Levante frutas y hortalizas, hallar mataderos ilegales o combatir el tráfico fraudulento de mercancías en el mercado negro (33). Los madrileños hubieron de aguantarlo todo, así se transmitieron fórmulas para cocinar gatos y perros, o incluso “se daban recetas para hacer comestibles las ratas” (34).

Los novios salen a bailar, y en ese instante sobrevuela una escuadrilla de aviones en dirección a Madrid; el resto de los invitados, asustados salen corriendo a refugiarse en las bodegas de la casa, no sin antes recoger los manjares de la mesa. Pero la pareja sigue bailando ajena al horror y densas cortinas de humo cubren la lejanía mientras el abuelo se encarga de accionar la palanca del organillo, y expresa con orgullo: “Es la hora de los valientes, carajo”. La escena, de alguna manera, no deja de ser una metáfora de la rutina diaria madrileña, tras la euforia de haber contenido la avalancha nacional, “cafés, cines, teatros y burdeles estaban repletos de personas que, a pesar de la marcha de la guerra, se mostraban curiosamente optimistas” (35). Incluso con la llegada del buen tiempo la gente paseaba por las calles, aunque se protegía de los autobuses en los soportales. O bien, se atendían cuestiones cívicas, tráfico, basuras, el hacinamiento en pisos (a pesar del vano intento por sacar de la capital a todos aquellos que no cumplían tareas esenciales en el frente o contribuyeran a la actividad militar), de tal modo, que pareciera que la guerra no fuera real. En noviembre de 1937, sin ir más lejos, el PCE desplegó su aparato de propaganda, coincidiendo con el aniversario del asedio, para homenajear la ayuda prestada por la URSS, ensalzando así las virtudes del comunismo. A la vez, se abrieron escuelas de Bachillerato para enseñar a leer y escribir a obreros como si la vida social (al margen de la guerra) siguiera su propio curso (36).

(33) BAREA, pp.168-169. Cfr. SEIDMAN, p. 320.

(34) MONTOLIÚ, p. 311.

(35) MONTOLIÚ, p. 259.

(36) HOLGUÍN, Sandie, *República de ciudadanos*, Crítica, Barcelona, 2003, pp. 209-213. Para conocer la actividad cultural desarrollada durante el conflicto. Cfr. MONTOLIÚ, pp. 279-286.

Como regalo, Manuel lleva a Carmen al Prado, en el que nunca ha estado. Le muestra la sala donde estaban colgados los cuadros de Goya, *La carga de los mamelucos* y *Los fusilamientos del 3 de mayo* de la Guerra de la Independencia. Manuel le explica lo que expresan los cuadros y le señala el lugar en donde reposaba el Goya que poseen. Después, se amarán en las salas desiertas del museo como si la guerra quedara bien lejos. En ese instante, aprovechará Lucas para robarles el cuadro y huir de Madrid.

Tras recuperar el cuadro de manos de Heliodoro, Manuel marcha al frente y desde allí escribe a Carmen, que, embarazada de varios meses, lee la carta mientras aguarda en la cola del economato. En ella, le describe Manuel la crudeza de la guerra en el frente, que no es menos dura que las privaciones que se viven en la retaguardia: “Un oficial ruso al que nosotros llamamos *Tovarich* me ha enseñado a montar y disparar una ametralladora que es de tambor y la tenemos emplazada en nuestra trinchera. ¡Jo, Carmen!, aquí hay mucha humedad y se pasa mucho frío y comemos malamente y cuando vamos a las letrinas estamos con la cabeza gacha para que no te la vuelen. Dile a Pepito que le voy guardando cosas para su colección”. Este oficial ruso, que menciona Manuel, respondía al envío de asesores militares por parte de la URSS de Stalin, gracias a su agente en Madrid, Alexander Orlov, que ayudaba al manejo de las armas compradas que la República le pagó con oro. La URSS sería el único país de Europa que colaboró en la guerra a favor de la República, con la venta de armamento, frente a la neutralidad de Gran Bretaña y Francia. Lo que facilitó, a la larga, con el crucial apoyo prestado por la Alemania nazi y la Italia fascista, la victoria de la España de Franco (37).

Respecto a las condiciones de vida de los soldados en las trincheras (incluso la escena en la que Manuel está con uniforme cuando recibe la noticia del nacimiento de su hijo) cabría decirse que no se exagera, en absoluto, incluso que fue peor de lo que se destaca. Mala alimentación, deficiente armamento y terribles condiciones higiénicas y proliferación de enfermedades (sarna o fiebres), falta de uniformes o de calzado apropiado a las estaciones, fueron una constante en la vida de los combatientes republicanos que hizo que la moral fuera baja y no existiera un alto espíritu combativo, incluso entre aquellos militantes comprometidos con la República. Puntos que destaca Siedman como principales causas de la derrota, con mayor incidencia incluso que el devenir militar de las propias batallas durante la contienda (38).

En otra escena, Carmen regresa del economato, en donde una larga fila de madrileños aguarda pacientemente entre el frío y el viento su

(37) CARR, pp. 153-173. Cfr. CERVERA, p. 113. Cfr. MONTOLIÚ, pp. 127-138.

(38) SEIDMAN, pp. 349-355. En consecuencia, el índice de desertiones fue elevado, sobre todo, entre los republicanos ya fuera hacia la zona nacional, bien hacia la retaguardia para reunirse con sus familias.

turno. Una vez en el piso la vemos tejiendo cuando aparece Pepito. Le ofrece leche y una galletas, pero al principio, él se niega a aceptar la leche porque Flora se lo tiene prohibido, porque si le falta calcio a ella, Manolito saldría canijo. De hecho, la leche ya sólo estaba reservada para los bebés, tal era la carestía que sufría la capital (39). Pero ella le convence de que debe tomarse un vaso, también Pepito necesita crecer. Esta solidaridad tiene como testigo a Goya. Pepito le pregunta a Carmen quién es el “compañero” al que hace mención Manuel en sus cartas, y sacándolo de un fondo falso de la cuna se lo enseña. “Y, ¿quién es?”, pregunta. “Un pintor amigo nuestro”, le responde Carmen. “Y, ¿le queréis?”. “¡Sí!, mucho”. “Y, ¿él a vosotros?”. “Yo creo que también”. Es evidente que Mercero utiliza la imagen de Goya como un recurso metafórico de esta denuncia de la brutalidad de la guerra, del mismo modo que lo hiciera Goya con sus famosas pinturas, aunque más cruenta en su carácter fratricida.

Uno de los episodios verídicos más singulares fue el bombardeo con pan, en dos ocasiones, por parte de la aviación nacional de Madrid, como un modo de quebrar la resistencia de la hambrienta población madrileña, la llamada guerra psicológica. Se afirmaría que nadie comió de los panes a pesar del hambre, que unos los echaron al fuego y otros los entregaron en las comisarías, por miedo a que éstos estuvieran envenenados (40). Pero, como es obvio suponer, igual que se recrea en el filme, sería natural que muchos los consumirían, a pesar de las advertencias. Así que, en el filme, mientras el abuelo imprime un libro, *Entre campesinos* de Enrico Malatesta, con el fin de regalárselo a Manolito, que ha nacido, escucha en la radio que los fascistas están soltando desde el cielo panes envenenados. Melquíades incrédulo echa un vistazo por un tragaluz de su imprenta, situada en un sótano y ve como los aviones sueltan su peculiar carga de pan. Entonces, se acerca al piso de Flora para darle el libro a Carmen; y Pepito, momentos antes, ha aparecido con un raspón en la cara y con uno de esos panes arrojados por los fascistas. Melquíades les ha pillado con un trozo de pan en la boca, pero a Carmen se le ha olvidado esconder el papel que lo envuelve con la visible bandera roja y amarilla, en la que se puede leer: “En la España Nacional, Una, Grande y Libre no hay un hogar sin lumbre ni una familia sin pan”.

Este bombardeo con pan, destaca además, como subraya Seidman, la importancia de la falta de alimentos tanto en la retaguardia como en la baja moral de la tropa regular en el frente, que obviamente pensó más en los padecimientos de sus familias que en si ganarían la contienda, debido a la torpe gestión de la economía de guerra llevada a

(39) SEIDMAN, p. 336. “Madrid sufría igualmente de una escasez de gas, carbón, madera y de casi una completa falta de calefacción eléctrica. Las raciones de comida se vieron reducidas de unos 180 gramos de comida al día a unos 60”.

(40) MONTOLIÚ, p. 314.

cabo por las autoridades republicanas (41). También el “enemigo [el bando nacional] era muy consciente de que la falta de comida debilitaba la moral del Ejército Popular” (42), lo que favorecía, por tanto, el desarrollo de sus operaciones militares.

Melquíades, escandalizado, les reprende por comer un pan envenenado, a lo que Carmen le dice que no, que está bueno y le ofrece un trozo para probar. Finalmente se lo mete en la boca y lo mastica, y a los pocos segundos de saborearlo, reparte el resto del bollo con Carmen y Pepito, y entre los tres se lo comen, a lo que Melquíades exclama: “Facciosos de mierda, hacerle esto a una población hambrienta”. A lo que remarca también Carmen, “que son unos canallas”.

En esta escena, aparte de indicar el hambre que acaba por romper hasta los tabúes políticos con ironía, deja constancia de una realidad, la unidad del bando nacional, que se resume en “una, grande y libre”. Una de las grandes cuestiones que hizo casi imposible la victoria republicana fue su división política interna. Mientras, la España nacional también engrosaba una serie de fuerzas políticas diversas como falangistas, tradicionalistas, monárquicos, etc., pero todas ellas iban a renunciar a sus aspiraciones, al menos, hasta el logro de la victoria final, a la par, que consolidaban una estructura de mando único, encabezado por el general Franco (43). En el bando contrario, tras la caída del Gobierno de Largo Caballero, en mayo de 1937, sustituido por Juan Negrín (44), no se hizo sino avivar el enfrentamiento, acusando algunos de una mayor influencia del PCE en el Gobierno y en el Ejército (no aceptada por todos). Lo que derivó, a modo ya de triste epílogo, en una revuelta en el hambriento Madrid y con la constatación de que la contienda estaba perdida, en la que el coronel Segismundo Casado sustituyó por la fuerza a los mandos comunistas, por miedo a que plantearan una defensa desesperada de la capital. Se cerraba por tanto así, la puerta a una sangrienta toma de la ciudad, y ahorraba padecimientos inútiles a la sufrida población madrileña (45).

3) *La cultura, los valores y la guerra*. Con mucha habilidad Antonio Mercero va a convertir en el auténtico protagonista de esta historia un autorretrato de Francisco de Goya. Goya representará en esencia esos valores de libertad y de universalidad que, por desgracia, fueron maltratados por la violencia de la guerra, lo que le lleva a reflexionar sobre el sin sentido del conflicto. El filme arranca en noviembre de

(41) SEIDMAN, pp. 142-156.

(42) SEIDMAN, p. 155.

(43) JACKSON, pp. 307-315. Cfr. PAYNE y TUSSEL (direc.), pp. 442-457.

(44) MIRALLES, Ricardo, *Juan Negrín*, Temas de Hoy, Madrid, 2003. Analiza la actuación política de Negrín durante la guerra y deshace las acusaciones que le inculpaban como único *chivo expiatorio* de los males de la República durante la contienda (la división de los socialistas, el oro de Moscú y la comunización del Gobierno).

(45) CERVERA, pp. 119-128. Cfr. SEIDMAN, pp. 346-347. Cfr. JACKSON, pp. 402-408.

1936: la enconada resistencia de Madrid frente al asalto de los nacionales del general Varela ha impedido su caída, de ahí que los aviones nacionales lanzaran octavillas advirtiendo de que a partir de ese instante los bombardeos iban a ser indiscriminados. Así en una escena del filme, el Doctor Renau, le pide a su subordinado que lea la octavilla, que dice así: “Madrileños, hasta ahora los bombardeos han sido dirigidos principalmente contra aeródromos militares, las fábricas de material de guerra y las fuerzas combatientes, si se persiste en esa suicida terquedad declinamos toda responsabilidad por los daños grandes que nos veremos obligados a hacer ¡Sabed madrileños que contra mayor sea el obstáculo más duro será el castigo!” (46). Firmado por Francisco Franco, Generalísimo de los Ejércitos de España.

El primer bombardeo de la capital madrileña tuvo lugar el 28 de agosto de 1936, cuando un Junker de la fuerza aérea sublevada dejó caer tres bombas de 10 kilos. En los días previos ya se había advertido a la población civil y tomado las primeras medidas al respecto (cortes de luz y alertas). De este modo, a partir de las 10 de la noche se apagaba el alumbrado público y una hora más tarde sólo podían circular servicios de Vigilancia y Seguridad, o bien, milicianos con autorización gubernamental. En el mes de octubre se intensificaron los bombardeos, causando 160 muertos y 269 heridos (47).

En los momentos críticos de la encarnizada lucha por la defensa de Madrid la aviación nacional bombardeó sistemáticamente los principales barrios y edificios de la ciudad. El día 16 de noviembre se lanzaron 9 bombas incendiarias sobre el tejado del Museo del Prado y otras a escasos metros de donde se ocultaban los cuadros más valiosos. Pero las medidas antiincendios lograron atajar el peligro. El eco de la noticia se tradujo en la prensa internacional, lo que se justificó por parte nacional, aduciendo que se habían dispuesto ametralladoras en lo alto del edificio, lo cual fue desmentido por el subdirector del museo, Sánchez Cantón (48). Seguidamente bombardearían el Museo Antropológico, la Academia de Bellas Artes de San Fernando, la Biblioteca Nacional y el Archivo Histórico, aunque sin daños de consideración, forzando el traslado de miles de sus valiosos volúmenes, así como otros inmuebles del patrimonio nacional, a lugar seguro, en muchos casos, lejos de la capital. También a esta amarga lista de obje-

(46) En realidad, el comunicado está fechado el 6 de septiembre de 1936.

(47) MONTOLIÚ, pp. 169-176.

(48) ALCOLEA BLANCH, Santiago, *Museo del Prado*, Círculo de Lectores, Madrid, 2002, pp. 44-45. El director del Museo durante la etapa republicana fue Ramón Pérez de Ayala, pero nunca ejerció sus funciones como tal, ya que fue destinado a Londres como embajador, lo cual, hizo que Francisco Javier Sánchez Cantón asumiera su papel. Después, de Pérez de Ayala se nombró a Pablo Picasso, con la intención de “utilizar el prestigio internacional del artista para llamar la atención sobre los peligros que corrían las obras del Museo del Prado”.

tivos militares se incorporaron varios hospitales bombardeados por la Legión Cóndor (49).

En la siguiente escena del filme, Renau (50) y Timoteo, presidente de la Junta del Tesoro Artístico (51), hablan acerca de un chiste publicado en *Claridad* (afín a los socialistas de Largo Caballero), en el que se pide que se cambien cuadros de Tiziano, Murillo o Greco, por armas, lo cual, lleva a decir a Renau con frivolidad: “¡Hombre!, dadas las circunstancias la idea no deja de ser bastante razonable”, y añade, “¿sabes cuántos tanques nos darían los rusos a cambio de *Las Meninas*? Francia ya ha hecho una oferta por la *Maja desnuda*, la pagaría en ametralladoras”. A lo que el otro le responde: “Pero, ¿qué pasa Renau, también tú te has vuelto loco?”. Pero el otro añade que es una broma. Aunque advierte que han caído bombas incendiarias cerca del Prado, por lo que Azaña ha decidido que las obras del museo irán donde vaya el Gobierno republicano, que el 6 de noviembre ha decidido su traslado a Valencia, ya que, a pesar de las fuertes convicciones de la población madrileña y de las medidas tomadas para crear un cinturón defensivo en torno a la capital, se temía su inminente caída ante el empuje de las columnas nacionales (52). Actitud derrotista que generó ampollas entre partidos y sindicatos (53).

El alcalde de Madrid, Pedro Rico, que había insistido en morir antes que huir, fue devuelto a la capital cuando pretendía hacerlo, si bien, finalmente, logró embarcarse hacia Francia. Posteriormente sería sustituido por Cayetano Redondo, y en abril de 1937, por Rafael Henche de la Plata (54). La Junta de Defensa de Madrid se haría cargo de la defensa de la capital a partir de ese momento y al general Miaja se le nombraría jefe militar (organismo que funcionaría hasta el 21 de abril de 1937, fecha en que fue disuelto por Largo Caballero) (55). En la siguiente escena se muestra la evacuación del Prado, como consecuencia de las bombas lanzadas sobre el tejado del museo, el día 16, que forzaría a proteger las obras, con milicianos por todas partes y

(49) MONTOLIÚ, pp. 218-226. En esa paradoja, Franco declaraba el barrio de Salamanca neutral, y apenas sufrió las consecuencias del bombardeo, debido a que allí residían muchas familias que apoyaban la sublevación.

(50) ALCOLEA, p. 46. José Renau fue nombrado director general de Bellas Artes.

(51) HOLGUÍN, p. 206. Cfr. MONTOLIÚ, p. 162. Creada el 1 de agosto de 1936 a instancias del ministerio de Instrucción Pública, con el nombre de Junta Delegada de Incautación, Protección y Conservación del Tesoro Artístico Nacional, su sede sería el convento de las Descalzas, reuniendo 18.000 cuadros y 100.000 objetos entre esculturas, marfiles, cerámicas, orfebres, etc. que preservarían de la destrucción de incontrolados y de los nacionales.

(52) BAREÁ, pp. 221-236. Como censor de las noticias de los corresponsales extranjeros en Madrid, hubo de lidiar con ellos diariamente, para que las noticias concernientes al desarrollo de la guerra, se adscribieran a la necesidad que siempre tuvo la República de que en el extranjero se les reconociera como el Gobierno legítimo de España.

(53) JACKSON, pp. 285-294.

(54) FERNÁNDEZ, p. 45.

(55) JACKSON, pp. 287-288. Cfr. MONTOLIÚ, pp. 191-199.

sacos terrenos, mientras van descolgando los cuadros del tesoro nacional: Goyas, Grecos, Murillos, Velázquez, etc. y los embalan en cajas de madera para su traslado a Valencia.

En un momento dado, cuando están trasladando *Las Meninas*, un reverencial silencio traspasa a todos los que están en la sala. Manuel, a pesar de los funestos presagios que conlleva la retirada de los cuadros, explica, apasionado, las características de *Los fusilamientos del 2 de mayo* (56) y, antes de que lo embalen, quiere explicar a unos milicianos la semblanza biográfica de Goya, pero ellos acaban por reírse de él, nada interesados, por lo que desiste de explicarles nada. Una vez en la explanada del museo, mientras cargan los cuadros en camiones, Miralles reflexiona con tristeza: “A mí me asusta la aventura que van a correr todas estas obras, parece como sí a Velázquez y a Goya, a todos los maestros del Prado les hubiera tocado estar con nosotros para mandarles al frente”. Esa tarde, durante la alarma aérea, Manuel halla el autorretrato de Goya desprendido en el suelo, oculto tras unos sacos de tierra.

El cuidado y el esmero con que se llevó a cabo el traslado, coincidía con la total inconsciencia con la que los nacionales atentaron contra el patrimonio nacional. La escena del filme sintetiza en suma una aventura en la que el traslado fue paulatino, el embalaje cuidadosamente dispuesto para que las obras no sufrieran, a las que se les incorporó un informe para su cuidado pertinente en su lugar de destino. No todas las pinturas cruciales fueron trasladadas al mismo tiempo; hasta diciembre no se embalgó *Las Meninas*, y continuaron los envíos durante 1938 hasta completar las 361 pinturas y varios dibujos, mientras que otros miles de cuadros quedaron en los sótanos del museo (57). Pero aún así, Mercero recrea bien esta trágica impresión de la necesidad de salvaguardar esas piezas únicas del arte ante el carácter destructor de la guerra. Cabría por tanto, hacer una última mención a la ingente cantidad de obras públicas y privadas que peligraron a lo largo de la guerra, las fuentes de Cibeles Apolo o Neptuno, portadas de iglesias, y que las autoridades protegieron (algunas tardíamente) de su fatal aniquilación (58).

Cuando Manuel regresa abatido de la casa de Miralles, tras ver cómo la intolerancia, por un lado, ha llevado a la quema indiscriminada de obras de arte, y por otro, la muerte de tres seres que sólo han

(56) MONTOLIÚ, p. 118. La noche del 23 de Julio de 1936, Azaña, en un comunicado de radio iba a comparar la lucha de los madrileños por la defensa de la capital con los hechos del Dos de mayo de 1808 contra los franceses durante la Guerra de la Independencia. Así que la elección del autorretrato de Goya cobra un significado especial.

(57) ALCOLEA, pp. 47-50. Su periplo no terminó allí, las obras se trasladaron a Barcelona, donde quedaron al amparo de un Comité Internacional dependiente de la Sociedad de Naciones, que las trasladó a Ginebra. Finalmente, el 9 de septiembre de 1939, volverían al museo del Prado. Cfr. MONTOLIÚ, pp. 226-229.

(58) MONTOLIÚ, pp. 292-293.

cometido el delito de ser sacerdote (uno de ellos) y los otros dos, de ocultarle, Manuel se abraza con pesar al Goya, como si fuera un refugio moral a su desdicha personal y humana. Mientras, Lucas, en la habitación de al lado ve a través del cristal a Manuel y el cuadro. En la escena siguiente se muestra el modo en que actúa la guerra, aparte del instinto de supervivencia impreso en todos ellos, en el afán de codicia que por un instante asoma en los ojos de Flora e incluso de Melquiádes, fiel anarquista.

Manuel y Melquiádes están contemplando el Goya absortos, sonriendo, igual que dos niños. Melquiádes por curiosidad le pregunta a Manuel cuanto cree que vale el cuadro, a lo que le responde que posiblemente millones. De pronto, Flora comenta: “¿Os habéis puesto a pensar lo que nosotros podríamos hacer con todos esos millones?”. Manuel le responde que ni se le había pasado por la cabeza. Sin embargo, Flora diserta realista: “Pues verás, por ejemplo, podríamos comer caliente todos los días. Por ejemplo, podríamos huir de Madrid (59) y alejarnos de las bombas. Por ejemplo, podríamos salir de España y vivir tranquilos todos juntos en algún lugar bonito del extranjero”. Entonces, Manuel reacciona y le dice si habla en serio. A lo que Flora le indica consecuentemente: “¡Mira Manuel!, estoy harta de no pegar ojo, de pasar hambre, de que se me muera la gente querida. Me da horror que a Pepito le pueda pasar algo”.

Pero el abuelo advierte que no sabría cómo moverlo. A lo que Flora indica que Lucas Madeira, su inquilino, “conoce a un anticuario que se ha hecho perista que compra hasta los dientes de oro que las familias quitan a sus muertos”. Hasta el abuelo tienta a Manuel diciéndole que con ese dinero por la venta del cuadro podría incluso crear escuelas para los hijos de los anarquistas y bibliotecas. No obstante, Manuel les responde que, si bien les comprende, no puede hacerlo. Su intención es devolverlo si ganan la guerra, “y no pienso parar hasta ver a Goya en su casa”. Pero si la pierden, lo entregaría de igual manera, “ya lo dijo Miralles bien claro, el arte es del pueblo, y ya está”. La caracterización del personaje de Manuel asume un análisis de Carr, acerca del anarquismo, y escribe: “Esta combinación de idealismo ingenuo y un brutal afán de destrucción es característico de las experiencias revolucionarias” (60). Manuel es ingenuo, la brutalidad, en este sentido, la harán otros, pero no deja de reafirmarse esta idea de revolución social, que Manuel expresará a Carmen en otra escena.

En la siguiente secuencia, en este hábil tejido narrativo que construye Mercero, nos planteará la cuestión del mercado negro, sobre un contraste moral interesante, ya que, si en la escena anterior la familia

(59) MONTOLIÚ, p. 310. Habría de comentarse un defecto en esta afirmación, ya que el Ayuntamiento preocupado por el mal abastecimiento de la capital instó y facilitaba a muchos madrileños la oportunidad de trasladarse en zonas de retaguardia, pero tales esfuerzos resultaron baldíos ante la persistencia por quedarse en sus casas y en su ciudad.

(60) CARR, p. 127.

de Flora, que no tiene nada y sufre las privaciones del sitio de Madrid, opta por acallar la mala conciencia de vender el cuadro y acabar con su miseria, otros, como Lucas y Heliodoro, al cual a continuación nos referiremos, lo ambicionarán demostrando su falta de escrúpulos y de valores sociales. Se podría situar esta escena dentro de lo que comportaba la vida cotidiana en el Madrid en guerra, pero he preferido ubicarla en este marco de los valores sociales que subyacen en todo conflicto bélico, lo que es lo mismo, el enriquecimiento fraudulento de ciertos individuos gracias a los padecimientos de la gente en tiempos de crisis.

En la presentación del personaje de Lucas Madeira en el filme, vemos cómo llega una noche al piso de Flora (la noche que encubre lo ilícito), y una vez en su habitación extrae varias latas de conservas de su abrigo y a continuación saca de otro bolsillo varias pulseras y collares de oro que guarda en uno de los manguitos de la cama. Lo que evidencia que hace chanchullos y que la guerra no le ha venido mal. Tras convencerse de que el cuadro no les pertenece, Flora habla con Lucas porque está interesado en vender unas joyas de la familia y así aliviar la apurada situación que padecen. Lucas, entonces, le dice a Flora que si fuera “más amable con él no tendría que andar con apuros”, pero Flora, sabiendo muy bien a qué se refiere, le insiste en que quiere vender sus joyas. De este modo, Lucas desiste de sus aviesas intenciones y llama a su amigo Heliodoro; en su conversación se deja entrever lo que motiva a este hombre a ser tan diligente con ella, que encubre una propuesta sexual, que no parece ser la primera ni la única vez que ha manejado Lucas. En la siguiente escena, nos hallamos en el piso superior de la casa del anticuario. Heliodoro en bata, disfruta de unas pastas y de café, como si no existiera la guerra, junto a su madre, impedida, y escucha la radio nacional de Sevilla. La madre le avisa que deje de hacerse el héroe, porque si le descubren escuchando la radio del bando nacional lo matarán (61).

La radio indiscutiblemente representaba un medio que la República valoró enseguida por su tremenda influencia propagandística y porque era capaz, a su vez, de transmitir mensajes codificados a los grupos clandestinos (durante la Segunda Guerra Mundial, no lo olvidemos, jugó un papel crucial a la hora de coordinar las actividades de la resistencia europea (62)), de ahí que se aplicaron normas muy severas de control de las ondas y de la incautación y registro de posesión de las radios (63).

(61) MONTOLIÚ, p. 300. Cfr. CARR, p. 243. Considera que si las arengas de Queipo de Llano, como la que se escucha en el film, hubiesen sido más conciliadores, entonces, hubieran causado un efecto más desmoralizador en la retaguardia republicana. A fin de cuentas, esto era lo que busca la propaganda bélica.

(62) COOKRIDGE, E. H., *Incendiad Europa*, Luis de Caralt, Barcelona, 1969.

(63) BAREA, pp. 236-238. Cfr. CERVERA, pp. 142-148. Cfr. JACKSON, p. 255.

Se escucha el timbre y desconfiado baja hacia la puerta del piso inferior; ahí está Flora que dice que le envía Lucas. Le abre la puerta y la invita a pasar adentro, señalándola: “Lucas sabe que a mí no me gusta aprovecharme de las necesidades de la gente. Y menos ahora, que padecemos una guerra”. Tras examinar las joyas y comunicarle que tienen poco valor, le señala que si en el lote incluye las dos alianzas de oro, que Flora tiene en uno de sus dedos, su precio mejoraría. Pero ella se niega. A pesar de sus palabras, el anticuario se desdice, al querer privar a una viuda, precisamente, de su más íntimo recuerdo, la alianza de su marido muerto en Badajoz (64).

Este capítulo vendrá más tarde a completarse cuando Lucas roba de la habitación de Manuel el Goya. En ese instante, Manuel regresará donde al anticuario sabiendo que éste tendría en su poder el cuadro, le insta a dárselo, a lo que le replicará: “Ya se lo pagué a Lucas”. Pero cuando abre la caja fuerte saca una pistola y forcejea con Manuel, que lo matará de una cuchillada en el vientre y recuperará el cuadro. El personaje de Lucas no resulta tan anecdótico como parece. De hecho, Seidman, que propone una historia social versada en los individuos (sin olvidar, ni recalcar el valor de lo colectivo), distingue durante la guerra un grupo determinado en el que: “Los individualistas subversivos se negaron a combatir o a trabajar. Sus métodos eran el engaño, la actitud pasiva y la fuga. Violaban el código militar y los derechos de propiedad estatal o privada” (65). Este hecho queda perfilado en el robo del cuadro y en sus aviesas intenciones hacia Flora por parte de Lucas. Cruda realidad, mercado negro y estraperlo, que se registró asiduamente en la retaguardia republicana durante todo el conflicto (66).

4) *Revolución social, religión y sectarismo*. El filme no deja de observar múltiples registros de una radiografía social con ricos matices. Así, a la mañana siguiente en la que Carmen es recogida por Manuel, se despierta en la cama de éste al compás de los obuses que caen sobre la ciudad. Entonces, encuentra a Manuel mirando absorto el cuadro de Goya mientras los primeros rayos de la mañana le dan directamente y reflejan su policromía. Carmen se levanta de la cama y se sienta junto a Manuel. Ella, insegura, le pregunta por el cuadro. “Pero, ¿es que tú no sabes quién es Goya?”, le pregunta incrédulo. A lo que ella le dice que sí: “el que hizo las pinturas de la Ermita de San Antonio”. Y le explica a Manuel que iban todos los años con su madre a echar alfileres, una costumbre popular para encontrar novio. Éste le indica “sólo era un cuento que inventaron los curas”. Carmen le responde, “eso decía mi padre, pero bien se comía las rosquillas que traíamos de la Romería”. Esta respuesta, unida al hecho de los alfileres,

(64) CERVERA, p. 82. Cfr. JACKSON, pp. 243-244. El 14 de agosto de 1936 el coronel Juan Yagüe ordenó en la plaza de toros de la localidad extremeña el fusilamiento en masa de 2.000 milicianos y carabineros.

(65) SEIDMAN, p. 21.

(66) SEIDMAN, pp. 287-289.

conmina a pensar en un sutil cariz ilustrativo del tradicional carácter católico de la sociedad española expuesto por Mercero. Ciertas costumbres muy arraigadas (en su carácter religioso) no tienen por qué ser negadas desde posiciones sectarias, ya que, en el fondo, como bien comenta Carmen, todos recreamos una cierta hipocresía social, que en este caso, en vez de ser contradictoria, caso de su padre, es amable, ya que alude a la tolerancia de las ideas de cada uno. Sectarismo, que por desgracia, arraigó con fuerza en las leyes anticlericales dispuestas por los Gobiernos republicanos (67).

Tras preguntarle por la cartilla de racionamiento, Manuel quiere saber si ha ido alguna vez al museo del Prado. A lo que ella responde que nunca. “Claro si era lo que pasaba antes de la Revolución, mucho ir a las ermitas a besar santos pero nada de visita a los museos”. Este pensamiento de Manuel se une muy bien a la afirmación de Seidman, que destaca que: “Los libertarios creían que la espontaneidad popular liderada por militantes anarquistas debidamente concienciados, podía conducir a una revolución social incluso cultural”. (68) Carmen le replica entonces, que “cuando hay hambre no hay ganas de ir a visitar museos, Manuel”. Y esta afirmación de Carmen alude a la situación previa a la insurrección y a esa memoria de la II República. Una República que apostó fuerte por una política cultural y educativa pero que se olvidó de que a las clases humildes les preocupaba también garantizar su supervivencia (69).

Esta alusión a la revolución de Manuel viene referida a la Guerra Civil, a la oportunidad que creyeron ver en la guerra los sectores de la izquierda radical como una oportunidad para desplegar ese afán de “destruir las costumbres de la vieja sociedad para poder crear una sociedad ideal” (70). Esta revolución, denominada por Carr, *espontánea* se refiere a ese marco, lo que generaría encendidas polémicas entre los sectores que propugnaban la guerra revolucionaria, entre comunistas (PCE) y anarquistas (CNT-FAI) (71). Ya que para los primeros, lo esencial era ganar la guerra, emulando a la resistencia de los madrileños en 1808 (de ahí, que Goya resulte ser un elemento esencial del filme) mientras que los anarquistas incidían en hacer a la par la revolución social. Por ello, Cervera indica que mientras que los anarquistas practicaban requisas a diestro y siniestro de bienes e inmuebles, muchos madrileños se afiliaban en masa al PCE, porque ellos practicaban un discurso más moderado y eso posibilitaba la protección de sus negocios (72). De todos modos, también fue una prác-

(67) MARTÍ GILABERT, Francisco, *Política religiosa de la Segunda República española*, EUNSA, Pamplona, 1998, pp.17-50.

(68) SEIDMAN, p. 49.

(69) JACKSON, pp. 86-89. Cfr. PAYNE y TUSSEL (dir.), pp. 103-107.

(70) CARR, p. 127.

(71) SEIDMAN, pp. 49-50. Para ver sus diferencias.

(72) CARR, pp. 129-138. Cfr. CERVERA, pp. 115-116.

tica habitual de la población inscribirse en aquellos sindicatos que les reportaran mayores beneficios o bien hubiese una disciplina más relajada. Tal es así, que incluso se cambiaban de sindicato con el fin de obtener mejores prestaciones. La revolución social pendía en el aire como un sentimiento de ilusión y de esperanza en mitad del caos y de la tragedia de la guerra, pero no impedía que los seres humanos fluctuaran siguiendo, no los dictados de una conciencia política, sino más bien, las necesidades vitales que les permitiera una posición adecuada para sobrevivir (73).

Esta cuestión referida a la revolución también se reflejará en dos breves transiciones en las que Mercero nos presenta en la calle delante del portal de la familia de Flora a varias niñas jugando a la comba. Mientras los niños los hemos visto jugar a soldados, siguiendo el ejemplo de sus padres, las niñas aparentemente parecen más ajenas a tanta violencia. Pero en un instante, una niña le pregunta a la otra si puede jugar: “¡Sí!, pero no me llames Mercedes que ahora me llamo Libertad”. En otro momento, cuando hemos escuchado por la radio la derrota del ejército republicano, se reproduce la misma escena con las mismas protagonistas, pero esta vez, hay un cambio significativo: “Libertad puedo jugar”, a lo que la otra le replica, “¡Sí!, pero no me llames Libertad que ahora me llamó Carmencita”. Este cambio de nombre no significa ni más ni menos la adaptabilidad de los individuos a las circunstancias.

Tras hablar con Carmen, Manuel no sabe muy bien qué hacer con el cuadro. Reconoce que no le pertenece pero, tras la evacuación del museo, su duda reside en qué organismo se hará cargo del mismo. Así que decide visitar a Miralles. De camino se fija en que un hombre está colocando encima de la placa en la que se lee Calle San Pedro, otra en la que se puede leer, Calle Camarada Pedro, algo corriente, la “transformación del callejero se hizo en unos casos de forma oficial y en otros fueron los mismos vecinos quienes decidieron cambiar las placas sin ratificación oficial” (74) y que también afectaría a edificios escolares. Llamen al timbre, Miralles se presenta junto a otro hombre, rodeados de iconos religiosos y cuadros que están catalogando. Al escuchar el timbre se sobresaltan y Miralles insta a su mujer a que se cerciore de quién es. Cuando regresa, Miralles desconfiado le pregunta: “¿Trae pistola?”. Pero le contesta que no lo sabe puesto que no le ha cacheado, hasta que le dice que es un tal Manuel, y entonces, Miralles se relaja. Le indica al otro hombre que se oculte en su cuarto y manda pasar a Manuel. Al entrar, Manuel se sorprende y comenta: “Jo compañero, aquí hay más santos que en una iglesia”.

Miralles le explica que esas obras no son suyas, que las está evaluando para la Junta (del Tesoro Artístico), que desarrolló un papel

(73) PAYNE y TUSSEL (direc.), pp. 485-507. Cfr. SEIDMAN, pp. 99-106.

(74) MONTOLIÚ, pp. 141-142.

importante para evitar la destrucción de obras de arte en iglesias, conventos y residencias privadas. Las obras eran inventariadas debidamente, como es el caso, e incluso, dependiendo de su estado de conservación, los propios servicios de restauración del Prado se implicaron en tratarlas (75). Sin embargo, Miralles observa con pesar: “En medio del desorden este de la guerra, todos tenemos la obligación de salvar las obras de arte que lleguen a nuestras manos”. A fin de cuentas, las obras que Manuel contempla no están ahí porque sean santos, le explica, sino porque son obras de arte, a lo que concluye: “En arte no hay izquierda ni derecha ni rojos ni azules. El arte es del pueblo”.

La Junta, por ello, publicaría una serie de eslóganes, con el fin de sensibilizar a la población con respecto a las obras de arte como: “En la obra de arte religioso no veas lo religioso, sino arte” (76), para salvarlas de la quema y destrucción de exaltados. Hasta el propio Goya, le susurra Miralles a Manuel, que no era muy piadoso, pintaba arte sacro. Manuel, en ese instante, aprovecha para decirle que tiene en su poder un autorretrato de Goya. Miralles sorprendido le dice que se lo lleve. La nota de humor, de extraña ironía ante las circunstancias, viene a ser cuando Miralles se siente contrariado al explicarle Manuel que guarda en su armario junto a las alpargatas esa joya de la pintura española. Así es la guerra.

Tras pasar a buscar a su abuelo, Melquíades, se dirigen de nuevo con el cuadro de Goya al piso de Miralles. Pero al enfilarse la calle se encuentran con un tumulto, se escuchan disparos y se ve a unos milicianos desde el balcón del piso de Miralles que gritan: “¡Hemos pillado a un cura! ¡Viva la Revolución!”. Entonces, sacan a los dos a empujones del portal, al cura con el rostro ensangrentado y a Miralles y se escucha: “¡Vamos a darles un paseíto por ahí!”. Se refieren a fusilarles. Y otro miliciano levanta un cáliz en señal de triunfo. El gentío grita algunas proclamas de apoyo y una mujer exclama: “¡Mueran los curas!”. Varios milicianos desde el balcón arrojan sobre una hoguera los iconos y los cuadros que acumulaba Miralles en su piso. Manuel, a pesar de ser anarquista, como amante del arte no entiende lo que sucede y pregunta a una señora: “Pero, ¿por qué hacen eso?”. A lo que le explica que con el matrimonio vivía un cura y alguien los denunció.

Así que el único crimen que habían cometido había sido ocultar a un cura, algo que explica Montoliú: “Se persiguió a las personas no por quienes eran sino por su relación con unos conceptos que había que destruir, fueran éstos religión, monarquía, fascismo, capitalismo, patronal o ejército” (77). Cuando Miralles ve a Manuel y éste hace un amago de referirse al cuadro, el otro le niega con la cabeza. Teme que si lo descubren los milicianos también pueda acabar en el fuego, ya

(75) ALCOLEA, p. 47-48.

(76) HOLGUÍN, p. 206. Cfr. JACKSON, p. 385.

(77) BAREA, p. 180. Cfr. MONTOLIÚ, p. 85.

que “la destrucción de imágenes representaba un desafío simbólico a los valores espirituales y artísticos de la élite” (78). Habría que indicar que la sensibilidad de Manuel con el arte sacro no se contradice con su militancia anarquista. Montoliú recoge que, por ejemplo, los tesoros de la catedral de Cuenca fueron depositados en el Museo Municipal de Madrid por la CNT (79) y que varios dirigentes “hablaron claramente contra las patrullas de sus propios incontrolados” (80). Hubo milicianos que salvaron de las llamas las obras del Palacio de Liria tras su bombardeo (81). Mientras, en la imagen, suben a Miralles, al sacerdote y a su hermana a un camión, a la vez, que se escucha gritar: “¡Muerte al fascista! ¡Viva Rusia! ¡No pasarán!” (82).

La escena recrea ese clima social que se vivía en Madrid, que cabría observarse, no como una actitud general, sino como “otro tipo de violencia”, lo que se conoció rápidamente como “los *paseos* realizados por quienes eran calificados de *incontrolados*” (83). Las organizaciones revolucionarias habían hecho posible la no consumación del éxito de los insurgentes en la capital, de ahí que, como indica Cervera, el Estado que intentaba recuperar el poder, no podía obviar su importancia y trató de incorporar, por ello, a la legislación vigente la nueva situación revolucionaria. Y las detenciones se interpretaron como “una labor de limpieza de los enemigos emboscados en la retaguardia” (84). Una justicia, la de los *paseos*, que se iba a contemplar como la “auténtica del pueblo” (85). Aunque en algunos casos, las sentencias fueran simples asesinatos, o bien, estuvieran guiadas por el clima anticlerical latente en la calle y fomentado por grupos de exaltados (86). La prensa moderada de Madrid (*ABC* o *El Socialista*) condenó este tomarse la *justifica por su mano*, mientras que la CNT lo animó, al principio. No obstante, a lo largo de la guerra, la represión en la capital se presentaría en dos ámbitos concretos (que no aparecen en el filme), las checas (87) y las cárceles, unido a *las sacas de presos* (nada distinto a los *paseos*, que se distinguió, sobre todo, durante casi todo el mes de noviembre), en donde no nos detendremos (88).

(78) SEIDMAN, p. 53.

(79) MONTOLIÚ, p. 292.

(80) CARR, p. 116.

(81) FERNÁNDEZ, p. 146.

(82) MANGINI, p. 87. “El famoso grito de combate de Dolores Ibárruri, *No pasarán*, se escuchó por toda España, sobre todo, en noviembre de 1936 cuando los nacionalistas intentaron tomar Madrid”.

(83) CERVERA, p. 55.

(84) CERVERA, p. 56.

(85) BAREA, pp. 177-179. Cfr. CERVERA, p. 57.

(86) CERVERA, p. 76. El grupo más numeroso fue el de religiosos y sacerdotes (18,11%). MONTOLIÚ, pp. 85-97.

(87) CERVERA, pp. 60-68. “La palabra checa se usó en toda España para referirse a los temibles tribunales que surgieron en muchas vecindades a fin de eliminar al *enemigo fascista*”. Cfr. MONTOLIÚ, pp.93-97.

(88) CARR, pp. 113-117. Cfr. CERVERA, pp. 79-103. Cfr. MONTOLIÚ, pp. 233-239.

En la escena en donde detienen a Miralles vemos a varios niños siendo observadores de lo que allí acontece. De hecho, en el filme va a destacar una secuencia impactante, cuando Pepito y sus amigos recrean un fusilamiento de los que seguramente han visto u oído hablar. Conducido de forma marcial por un niño mayor que él, Pepito y otro niño son guiados a través de una nave destruida por las bombas a una zona en donde les aguarda lo que se presupone resulta ser un pelotón de ejecución. “¡Estáis preparados camaradas!”, grita el que comanda el pelotón con un fusil en la mano. Los otros niños, con palos y fusiles de juguete se preparan. “¡Atento el pelotón!”. Y a continuación ficcionan el fusilamiento. Pepito y el otro chico caen sin gracia. Lo hacen tan mal que le reprende uno de ellos: “¡Joder Pepito muere mejor!”. A lo que le replica enfadado Pepito: “¡No sé morirme mejor!”. Y el otro insiste, “¡sí que sabes!, ayer lo hiciste muy bien, te caíste al suelo y de to, como Niko”. Entonces los niños discuten.

- Lo que pasa es que me hice daño en la rodilla. Además por qué siempre me tengo que morir yo. ¡Muérete tú!”.- Pepito.
- Pues ven tú aquí y dispara.-
- Lo que pasa es que fusiláis muy mal.- Niko.
- Mejor que tú sí, mi padre fusila muy bien.- Otro de los chicos.
- Pues, ven aquí y fusila tú, a ver cómo lo haces.- Añade otro.
- No me da la gana.-
- Si es que o morís muy mal Pepito, tenéis que morir gritando ¡Arriba España! Como dicen los facciosos.-
- Mi madre me ha dicho que no grite nunca ¡Arriba España!. Además no me da la gana morirme hoy, ya está. Me voy.- Concluye Pepito.

De todos modos, a partir de noviembre de 1936, donde arranca la película, la Junta de Defensa de Madrid realizaría un considerable esfuerzo, por recuperar el orden público y de este modo eliminar los *paseos*, lo cual daría sus resultados positivos, si bien, no se pudo acabar por completo con esta terrible práctica (89). Finalmente, en la primavera de 1937, las autoridades recuperaron el monopolio del poder, “lo que conduciría a un notable descenso de la violencia” (90). Pero por desgracia, habría que lamentar ya miles de muertos y una actitud descontrolada de grupos contra el patrimonio cultural eclesiástico, sobre todo, durante los primeros días, tras el fallido intento de golpe en la capital, aunque no siempre fue así (91).

(89) CARR, pp. 138-143. Cfr. CERVERA, pp. 68-79. Cfr. JACKSON, p. 255-259.

(90) CERVERA, p. 103.

(91) JACKSON, p. 259. Cfr. MONTOLIÚ, pp. 73-82.

En otro momento del filme, Carmen, que ya pertenece a la familia, induce a Pepito a mostrarle sus tesoros infantiles. Primero le enseña unos álbumes de cromos, digamos lo que cualquier niño de su edad disfruta como una posesión increíble, pero al poco, en ese lastre amargo de la contienda, le confía su colección secreta, y de una caja de metal le muestra “una cinta de ametralladora, balas, casquillos”, pero Carmen humaniza la escena cuando le hace cosquillas a Pepito. En esta reflexión, Mercero reincide en las implicaciones que supone la guerra en la vida de los niños, ya no sólo imitando a sus mayores, como el caso del fusilamiento que ficcionan (y del que saben hasta detalles concretos), sino, por lo mismo, en esta colección secreta de recuerdos de guerra, sin darse cuenta de la terrible significación que éstos poseen. Y recuerda a una imagen muy gráfica descrita por Barea: “Había quienes venían de los barrios lejanos a ver de cerca un bombardeo, y se marcaban contentos y orgullosos con trozos de metralla, todavía calientes, que conservaban como recuerdo” (92).

Pero las consecuencias de esta terrible influencia se apuntarán más intencionadamente cuando en otra escena, tras la boda de Carmen y Manuel, Flora se peina en su habitación, y de pronto, Pepito se despierta sobresaltado porque acaba de tener una pesadilla. “¿Dónde está papá?”, pregunta. “Anda duérmete que has estado soñando”, le tranquiliza Flora. Pero Pepito le explica el sueño que acaba de tener: “Padre me ha llevado a ver el frente, yo no tenía miedo porque me cogía de la mano, caían bombas pero él me abrazaba y yo me sentía muy a gusto con él”. Flora añade: “Ha sido un sueño muy bonito, hijo”.

En otro momento del filme, tras discutir en la habitación de Manuel la codiciosa apuesta que sería vender el Goya, Manuel y el abuelo deciden devolverlo a la Junta del Tesoro Artístico. Por el camino, Melquiades le dice que ha escuchado por la radio que Picasso ha expresado que quienes verdaderamente defienden las obras del Prado eran los que están en las trincheras (recordemos que Picasso fue nombrado director del museo), a lo que Manuel le responde: “Que es lo que yo voy a hacer. En cuanto devolvamos el cuadro me voy al frente”. Ante la puerta de la sede de la Junta el abuelo le conmina a Manuel a que espere fuera, y si tarda, le exhorta a que se “esfume”. Entra en el almacén, enseña su carné de la CNT, y pregunta por el compañero Renau. Pero un grupo de milicianos le recibe con risas y le contestan que se ha ido a Valencia. Entonces, Melquiades les explica que un amigo suyo tiene lo que parece ser un Goya, a lo que los otros, le contestan que si lo es, pues nada, que lo requisan y punto.

Ante esta cínica actitud, el abuelo decide marcharse. En ese momento, cae una bomba en las inmediaciones del edificio destrozando las

(92) BAREA, p. 267.

ventanas. Fuera, donde aguardaba Manuel, hay escombros, humo y cascotes. Extraen de los escombros a Manuel con heridas leves y magullado, pero abrazado al Goya, por el que Manuel está más preocupado que por su vida. La frivolidad con la que responden los milicianos a Melquíades y este espíritu de Manuel, resultan ser los contraste de una áspera realidad, en la que lo único que queda claro es que cada cual pugna por sus intereses de manera egoísta y cínica. Los grandes ideales no siempre suscriben el ambiente imperante en tiempos de urgencias. Ya que incluso la propia política de salvaguardar el Patrimonio Nacional de la destrucción, no lo olvidemos, comprometía, a su vez, en defenderla de los exaltados que luchaban a favor de la República, en ese efecto aniquilador en el que redundaba toda tragedia colectiva (93).

5) *El frente interno*. Otro de los episodios importantes del filme se refiere a la persecución de agentes subversivos, la referencia a la *Quinta columna* que hará Lucas. Siguiendo a Cervera, el caos de la retaguardia republicana impidió coordinar el esfuerzo de la guerra. Demasiadas organizaciones políticas y sindicales pugnaban entre sí, frente una retaguardia nacional *campamental* (94), que se regía por la disciplina militar. Mientras que, por el otro lado, anarquistas, socialistas, republicanos y comunistas bregaban a su manera, desconfiando de los militares, fieles a la República que, en la práctica, eran lo únicos con la experiencia suficiente para coordinar este esfuerzo militar con vistas a ganar el conflicto. Hasta enero de 1939 no se declaró el estado de guerra, lo cual hizo imposible que los oficiales fieles a la República ostentaran la máxima autoridad frente a partidos y sindicatos. Esta actitud condujo a que sobre ese tejido actuaran fácilmente agentes que boicotearon el esfuerzo de guerra, capaces incluso de comprar carnés falsos de la CNT o bien de introducirse en círculos de autoridad (95). En esta sentido, el papel de Lucas es un claro referente, su carné, al que hace mención Melquíades, le permite andar por sus anchas en Madrid, y después, sorprenderá cuando regresa como jefe falangista.

La siguiente escena del filme recrea el modo en que actúa una milicia de retaguardia. Manuel está en la cama sentado y Carmen le cura las heridas tras salir ileso del obús que casi le cuesta la vida, cuando ha ido con Melquíades a devolver el cuadro a la Junta. En ese instante, llaman a la puerta, Carmen y el abuelo reaccionan con rapidez y ocultan el Goya en el armario. Flora abre la puerta y se encuentra con Lucas, que le avisa que una brigadilla está subiendo.

– Pero, ¿por qué? ¿qué buscan?.- Le pregunta ella.

(93) HOLGUÍN, p. 207. Cfr. SEIDMAN, pp. 350-31.

(94) JACKSON, pp. 359-372. Cfr. PAYNE y TUSSEL (direc.), pp. 433-442.

(95) CERVERA, pp. 109-114.

– No lo sé, a lo mejor un chivatazo sobre la Quinta columna (96). Pero si tenéis algo de valor, dámelo que yo lo guardo. Conmigo está seguro.

Flora le responde que no tienen nada, pero se queda con el gesto preocupado. Regresa a la habitación de Manuel, antes echa un vistazo por el hueco de la escalera y ve a la brigadilla subiendo las escaleras. Cuando entra el jefe de los milicianos, Lucas abre la puerta y se saludan con deferencia; se conocen pero, al mismo tiempo, este gesto muestra un status privilegiado. En cambio, aunque Melquíades y Manuel, herido, son de la CNT y muestran sus carnés, no tienen consideración con ellos; registran la habitación de Manuel con dureza, vaciando el armario y los cajones de una cómoda; le instan a Manuel a que se levante de la cama, rajan el colchón con una bayoneta y no encuentran nada. Hasta que el jefe se fija en un cuadro colgado en la pared, es el Goya. “Y, ¿éste quien es?”, pregunta. A lo que Melquíades le responde impávido, “mi tío Paco de Zaragoza”. Poco después se largan por donde han venido.

Lo normal, era que, tras un registro y una denuncia, se procediera a una detención. En ningún instante se sabe bien en nombre de quién actúan, ni qué les ha llevado a registrar la habitación de Manuel, lo natural hubiera sido que le hubiesen llevado a la checa más cercana y allí le hubieran interrogado o dado el *paseo*. Estos grupos se presentaban al anochecer en los domicilios, “no se identificaban más que verbalmente o bien mostraban algún tipo de carné o placa con apariencia de oficial” (97). Sin embargo, el Gobierno de Juan Negrín, en 1937, frenó los *paseos* y la República volvió a tomar las riendas de la situación. Y se crearon las Brigadas de Investigación Criminal, que requisaron objetos, dinero y obras de arte. La más conocida fue la de Agapito García Atadell, que, gracias a informadores, logró una cierta notoriedad por la captación de dinero u objetos de valor a los facciosos (98).

Tras ese susto, Flora le insta a Manuel a que descanse para que se le curen las heridas. Pero cuando Carmen tiene la intención de irse, Manuel le pide que se quede, porque quiere hablar con alguien. Le confiesa el miedo que ha pasado: “No podía moverme pero sabía que tenía debajo de mi pecho al compañero [el Goya] y no quería ni aplastarlo ni hacerlo daño, comprendes”. A continuación le dice que la quiere y ella se acuesta junto a él, mientras un plano recoge al cuadro

(96) CERVERA, pp. 139-142. Este autor atribuye a Mola la nueva significación que a partir de entonces cobrará la temida *quinta columna*. Que vendría a definir a todos aquellos que activamente desarrollaran alguna actividad en la retaguardia de espionaje, sabotaje o derrotismo y, en general, cualquiera actividad subversiva. JACKSON, p. 285.

(97) CERVERA, p. 61.

(98) MONTOLIÚ, pp. 95-96. Después, el propio Atadell huiría con una suma de dinero considerable pero fue capturado en Canarias, juzgado y condenado a muerte en Sevilla.

de Goya colgado en la pared que observa a la pareja que, pronto, se casará. De nuevo, Goya será partícipe de cada uno de los momentos íntimos de la pareja y de la familia, también vivirá el nacimiento de Manolo, el hijo de ambos en pleno apagón provocado por la alarma aérea (99). Y finalmente, la muerte de Manuel. Goya es el protagonista omnisciente, el que recrea esos valores universales de la cultura y del respeto social frente a los fanatismos. Una cuestión que estará presente en cada uno de los cuidados fotogramas del filme.

6) *El fin de la guerra y su memoria*. Al final del filme, la suerte de la guerra se perfila en contra de la República, los niños lo saben, y mientras buscan entre los escombros joyas o dinero enterrado, señalan que han encontrado una caja con Amadeos, contrastan sus opiniones sobre lo que han escuchado a los mayores, y así dice Pepito: “Mi abuelo me ha dicho que vamos a perder la guerra”. Otro añade: “Pues, yo le he oído decir a mi padre que si perdemos la guerra y gana Franco los moros entran en Madrid y violan a todas las mujeres”. Un miedo real que era narrado “por cuantos entraban en Madrid huyendo del enemigo” (100). De pronto, descubren colgando de unos cables una bomba sin estallar. Unos de ellos explica que es un tipo de bomba que se lanza manualmente desde los aviones. Pepito quiere verla más de cerca, aunque otro le recomienda que no se acerque. Pero él no le escucha y sube escaleras arriba cuando estalla. Seidman recoge que la mortalidad entre los menores de 15 años fue mayor que en los adultos, y lo explica por dar paseos por zonas desprotegidas o peligrosas o bien, como es el caso, por no advertir del peligro de una bomba sin detonar (pues hubo un alto índice de bombas que fallaron) (101).

En la siguiente escena se nos presenta en el cementerio con Flora, Carmen, Filo y el abuelo; una caja pequeña nos señala que Pepito ha muerto, la tragedia toca a todos por igual, en el sin sentido de todo conflicto. Tras enterrar a Pepito, aparece la imagen de la calle donde está el portal de la familia de Flora; Gerardo cuelga del balcón una bandera de la nueva España de Franco y hay otra enseña de la Falange. Mientras, en el piso, escuchan el último parte de guerra, anunciando, en el 1 de abril de 1939, el final de la contienda. Si bien, el 28 de marzo, día lluvioso y frío, a las 12 de la mañana, fue cuando el coronel Prada rindió la capital. Miembros de la Falange habían hecho su aparición ocupando centros oficiales y cuarteles, y tras la rendición, una muchedumbre alegre acompañó a la comitiva nacional hasta la Puerta del Sol. Igual que en el filme, las banderas de la Falange se

(99) FERNÁNDEZ, p. 146. Señala también: “Las velas se convertirán en artículos de primera necesidad”.

(100) MONTOLIÚ, p. 181. Cfr. SEIDMAN, p. 274. “Particularmente, los moros adquirieron fama por los saqueos, masacres y violaciones de las poblaciones civiles”

(101) SEIDMAN, pp. 181-182.

mostraban en balcones y “miles de personas saludaban a los vencedores con el saludo fascista” (102).

Esa noche, en su habitación, Manuel habla con Carmen y le dice que tiene que esconderse por un tiempo: “Melquíades ya me ha dicho que tiene preparado un sitio en casa de un cliente facha. Buena persona, al que le ha ayudado”. Lo que viene a indicar que esta línea mítica que separaba a buenos y malos, vencedores y vencidos, era menos nítida de lo que aparentaba ser, en algunos casos, siempre hay gente que se solidariza con otros por humanidad (103). Pero al rato, Melquíades llega jadeante y entra en la habitación para avisar a Manuel de que “vienen por todo Madrid llevándose a la gente”. Flora le indica que ha visto un grupo de falangistas en el inmueble, y que Gerardo no tardará en denunciarles; así que Manuel se viste, coge el Goya y se escabulle escaleras arriba. El grupo de falangistas entra en el piso y se dirige a la habitación de Manuel, por el que preguntan. Entra Lucas y le dice que “ha sido acusado de robo al Patrimonio Nacional y de homicidio. Y, el cuadro, ¿dónde lo tenéis?”. Pero de pronto un disparo desde la calle les advierte de que Manuel ha logrado huir y sale el grupo tras él.

La persecución misma, en esa mañana tras la victoria, condensa muy bien el amargo silencio de la derrota para los ciudadanos del Madrid republicano (aunque no se corresponde con los hechos). En las calles no se ve un alma y en las fachadas de las casas donde antes había pintadas de la CNT o FAI vemos cómo se superponen a ellas cruces rojas tachando las siglas anarquistas, vestigios elocuentes de un Madrid “revolucionario” (104). La huida de Manuel sólo tiene una dirección, el museo del Prado, y Lucas lo sabe; hacia allí se dirige, exhausto. Al final, entra, coloca el Goya donde le corresponde: “Ya estás en casa, compañero”.

Así y todo, no hay piedad, varias linternas le alumbran, es su pelotón de ejecución, ante el que se arrodilla y extiende los brazos hacia arriba, como aquel personaje del cuadro de *Los fusilamientos* de Goya y grita: “¡Viva la libertad!”. Y entonces cae abatido por los disparos. Este simbólico, aunque trágico instante, se enmarca en lo que vendría a significar, en la historia verídica, la represión tras la victoria militar (105).

(102) MONTOLIÚ, p. 347.

(103) MORADIELLOS, Enrique, “Ni gesta heroica ni locura trágica: nuevas perspectivas históricas de la guerra civil”, *Ayer*, núm. 50, 2003, pp. 11-40.

(104) CERVERA, pp. 110-111.

(105) CARR, pp. 259-265. A pesar de varios intentos por parte de las autoridades republicanas de poner fin al conflicto (exigían tan solo garantías de que no hubiese represalias para quienes hubiesen luchado a favor de la República), y no continuar con esta sangría, la única respuesta que encontró por parte de Franco fue la rendición incondicional. La Ley de Responsabilidades del 13 de febrero aprobada en Burgos evidenciaba las claras inten-

Las cifras del conflicto se estiman en unos 310.000 muertos, a los que habría que añadir las víctimas tras la depuración llevada a cabo por el nuevo régimen. De estas cifras se estima que en Madrid murieron 35.000 vecinos: 22.000 correspondería a los combatientes, 7.000 a la represión de los meses de julio y octubre del 36, otros 1.350 por represión, hambre o enfrentamientos y finalmente, otros 2.000 por el bombardeo de la capital (106).

Tras una transición, el filme, nos guía a un marco temporal posterior a los hechos, pero todavía en la etapa de la dictadura franquista. Un grupo de visitantes encabezados por un guía está en la sala donde murió Manuel. El grupo se desplaza hacia el autorretrato por el que el dio su vida Manuel y el guía explica. “Como anécdota les diré que al inicio de nuestra Cruzada este cuadro fue sustraído del museo por unos rojos con ánimo de fugarse al extranjero y venderlo (107). Por suerte para todos, el mismo día de la victoria un falangista que entró en Madrid con sus hombres lo rescató para el museo, consiguiendo con ellos la Gran Cruz de Isabel la Católica y el entero agradecimiento de todos los amantes del arte”. En la misma escena, tras dirigirse el grupo a otra sala, aparecen Carmen y Manolo, ya adolescente, y ambos imitando a Manuel exclaman: “¡Salud, compañero!”. Brevemente, esta escena nos recuerda una cuestión clave de nuestro pasado, el empeño del franquismo por no curar las heridas de la Guerra civil, ya que reconocer las culpas y pedir perdón hubiera socavado la legitimidad del régimen, en la medida en que éste iba a sustentar en “la marginación del vencido, la justificación de la guerra y la exhibición de la victoria” (108). A fin de cuentas, “la guerra fue para los nacionalistas una guerra de liberación” (109) contra esa *chusma roja* que no reconocían como españoles. Así Carr concluye: “No habría perdón ni conciliación nacional” (110). Cuestión que queda planteada en esta escena cuando, de algún modo, la única manera que tienen Carmen y Manuel de rendir tributo a la memoria de Manuel padre es saludar al retrato del pintor.

Al cierre del filme se lee: “El Museo de El Prado es más importante para España que la República y la Monarquía juntas”. Manuel Azaña.

ciones del vencedor, no perdonar a quienes hubiesen “contribuido a crear o agravar la subversión”, a saber.

(106) MONTOLIÚ, p. 325.

(107) ALCOLEA, p. 47. El bando nacional adujo que las obras del Prado no corrían peligro (a pesar de los bombardeos) y que lo único que motivaba su traslado era poder sacar “las obras del país y venderlas en el extranjero”.

(108) AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma, *Memoria y olvido de la Guerra Civil española*, 1996, Alianza, Madrid, p. 66.

(109) CARR, p. 237.

(110) CARR, p. 266.

4. PREMIOS, ESPECTADORES Y CRÍTICAS DE CINE

Algo tan sencillo como el preguntarse: “¿Qué hubiese pasado si en la evacuación uno de los celadores se encontrara tirado un autorretrato de Goya?” (111), llevó a Antonio Mercero a escribir la trama argumental junto a **Horacio Valcárcel**. La trama es definida por Mercero como “una tragicomedia realista, una historia romántica, un fresco histórico y una fábula sociopolítica”, que parte de la clásica premisa de un hombre ordinario atrapado en una situación extraordinaria, que lo convierte en un héroe forzado”. Ya que, como justificaba, lo considera “un deber personal, moral e histórico. Pertenezco a una generación muy golpeada por la guerra. Si no la contamos nosotros, ¿quién va a hacerlo?”. Como ya se refleja en el estudio del filme, el título proviene de las arengas radiofónicas con las que se alentaba a la población sitiada madrileña en el invierno de 1938. Sartori recoge, además, una curiosa anécdota a la que se refiere Mercero. En el comunicado de alto el fuego de ETA del 16 de septiembre de 1998, se incluía la frase: “La hora de la valentía ha llegado”. Por eso, considera que fue consciente de que “los crímenes de sangre se produjeron en todos los bandos. Yo no juzgo a nadie, porque, como dijo Renoir, cada personaje tiene sus razones”. Mercero eligió el autorretrato que Goya se hizo en 1815 porque “fue testigo de los horrores de la Guerra de la Independencia. Y quise, de alguna manera, que se convirtiera, de nuevo, en testigo de otra lucha. De hecho, en su cuadro *Duelo a garrotazos*, Goya anticipó premonitoriamente la Guerra Civil” (112).

El filme recibió críticas desiguales; así Ramón Freixas (113) no considera que haya merecido la pena la espera de ocho años, desde el último encuentro de Mercero con la gran pantalla, a lo que señala, “rodada con pachorra televisiva”, añade, “secuestra toda capacidad de sorpresa e imaginación”. En cuanto, a su lectura social, remarca que si bien se evidencian barbaridades en ambos bandos, “queda finalmente desnivelada hacia un específico (e izquierdista) lado”. Javier Ocaña (114), en cambio, cree que es una “crítica, tierna, dura y desternillante a un tiempo, *La hora de los valientes* es una sorpresa en el revitalizado cine español”. Y salvo algún puntual sesgo negativo, concluye que el filme “le da mil vueltas a las últimas incursiones en la guerra civil de algunos intocables del cine español”. Juan Velarde (115) suscribe también una opinión favorable sobre el filme y desta-

(111) MARTIN-LUNAS, Milagros, “Antonio Mercero regresa al cine con un film ambientado en la Guerra Civil”, *El Mundo*, 7 de junio de 1998.

(112) PLAZA, Carlos J., REBORDINOS, José Luis (coord.), pp. 44-50..SARTORI, Beatrice, “Narrar la Guerra Civil”, *El Mundo*, 2 de diciembre de 1998.

(113) FREIXAS, Ramón, “La hora de los valientes”, *Dirigido por*, núm. 275, enero de 1999.

(114) OCAÑA, Javier, “La hora de los valientes”, *Cinemanía*, núm. 38, noviembre de 1998.

(115) VELARDE, Juan, “La hora de los valientes”, *Crítica Fila Siete*, “<http://www.fila-siete.com/horavalientes.html>”.

ca, sobre todo, que “La hora de los valientes es un retrato más que notable de nuestra guerra pintado con claroscuros, y no como nos tenía acostumbrado el último cine español con una línea recta en la que se podía diferenciar claramente los buenos y los malos, lo blanco y lo negro”. A lo que concluye, “En *La hora de los valientes* la línea no está tan clara, casi se difumina, y los tonos son grises como lo fue la guerra y como lo son todas las guerras”. El filme, a pesar de la acogida favorable de parte de la crítica, fue recibido sin frío ni calor en los cines españoles, con una asistencia de 118.010 espectadores. A lo que se sumaría, en méritos artísticos, el Premio de la Academia de 1999 como mejor actriz secundaria para Adriana Ozores.

Temática de encontradas sensibilidades históricas (entre vencedores y vencidos y la referida memoria que ejerce su papel primordial en la generación siguiente), la Guerra Civil se transforma en manos de Antonio Mercero en un ejercicio lírico de plasmación de valores humanos. Ya no se trata esta vez de hablar de buenos ni de malos, sino del modo en que la guerra afecta a los seres humanos; en sus sensibilidades y en su vida cotidiana, tejido vivo que va más allá de las cuestiones ideológicas de cada bando. Plantea, por ello, su propia reflexión histórica del conflicto.

De ahí, que no sea una frivolidad de Mercero el que el protagonista del filme, Manuel, sea un anarquista, ingenuo y, a la vez, defensor del arte del pueblo, frente a quienes en un sectarismo anticlerical acometieron una serie de tropelías en nombre de la revolución social. Pero, además, acierta a crear un personaje como Lucas, capaz de engrosar la lista de quienes vieron en la guerra una oportunidad de sacar provecho propio, al margen de las ideas, algo que analiza Michael Seidman, desde la óptica de la historia social. Los padecimientos de la población civil (hambre y condiciones deplorables), las depuraciones y los *paseos*, recreados desde el punto de vista de los niños en su ficticio fusilamiento (y el modo en que eso, al final, afecta a sus conciencias), la vulnerabilidad de la infancia a esta seducción por la guerra que les convierte en víctimas, el mercado negro y las proposiciones deshonestas de Lucas a Flora, y en general las ilusiones y esperanzas de los protagonistas que van a ser destruidas por el conflicto, del que además, solo existirá la invocación de los vencedores frente al desprecio o la anulación de los vencidos son las claves del filme. Mientras, el autorretrato de Goya será ese testigo mudo de la tragedia. Mercero alude a la historia y a la memoria, a los valores que se desprenden de este aprendizaje necesario en la mirada de los hechos preteritos y que el cine, como soporte emocional claro, permite mimetizar con el espectador. Lección cinematografía que, al igual que toda lección de historia, demuestra la fragilidad humana ante los fanatismos, el odio y la penuria, en su aprendizaje colectivo e individual.

A modo de conclusión de este artículo, podría servirnos muy bien la acertada reflexión histórica de Moradiellos acerca de una valorada-

5. CONCLUSIONES

ción ponderada de la contienda, en la que dice: fue “un profundo cisma de extrema violencia en la convivencia de una sociedad atravesada por múltiples líneas de fractura interna, con todos sus componentes heteróclitos de heroísmo y cobardía, tragedia y entusiasmo, cálculo racional e improvisación sentimental” (116). En mayor o menor medida, en *La hora de los valientes* se han perfilado la mayoría de estos rasgos, lo cual inclina a pensar en las enormes posibilidades del cine a la hora de encarar la reflexión social acerca de un pasado tan susceptible de polémicas, la Guerra Civil, en este emotivo y sincero cuadro que es capaz de relatarnos Antonio Mercero.

(116) MORADIELLOS, pp. 37-38.