

**ARTE E IDEOLOGIA EN LA ESPAÑA DE LA POSTGUERRA
(1939-1951)**

Tesis Doctoral

Angel Llorente Hernández

Director

D. Antonio Bonet Correa

**Universidad Complutense de Madrid. Facultad de
Geografía e Historia. Sección de Arte**

II

INDICE

	Pág.
INTRODUCCION	3
Notas.....	15
 PRELIMINAR: LA IDEOLOGIA Y LA CULTURA DEL FRANQUISMO	17
Notas.....	37
 I. POLITICA ARTISTICA DEL FRANQUISMO	45
I.1 Legislación, organismos y actuaciones.....	46
Introducción.....	46
I.1.1. Legislación y actividades institucionales durante la guerra civil.....	50
I.1.2. Legislación y actuaciones durante la post- guerra (1939-1951).....	63
Notas.....	104
 I.2. Censura plástica.....	128
Notas.....	138
 I.3. Arte ceremonial y arquitectura efímera.....	142
Notas.....	148
 I.4. Monumentos franquistas.....	153
I.4.1. Política de monumentos.....	153
Notas.....	164
I.4.2. Monumentos a los Caídos.....	167
I.4.2.1. Proyectos de monumentos hasta 1939.....	177
I.4.2.2. Proyectos y monumentos del período 1939-1951.....	179
I.4.2.4. Conclusiones.....	221
Notas.....	226

III

I.5. Las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes en la postguerra española.....	239
Epílogo.....	314
Notas.....	319
I.6. El Museo Nacional de Arte Moderno.....	349
Notas.....	367
I.7. Las enseñanzas artísticas. Las Escuelas Superiores de Bellas Artes.....	377
Notas.....	399
II. LA TEORIA DEL ARTE Y DE LA ARQUITECTURA DEL FASCISMO ESPAÑOL.....	409
Introducción.....	410
Notas.....	413
II.1. Escritos sobre Arte contemporáneo.....	414
Notas.....	482
II.2. La teorización fascista sobre la arquitectura.....	498
Notas.....	521
II.3. El arte y la estética de la Falange.....	531
II.3.1. La ideología y la cultura falangistas....	532
Notas.....	546
II.3.2. La poesía y el estilo de la Falange.....	552
Notas.....	560
II.3.3. La Falange y la artesanía.....	564
Notas.....	574
II.3.4. El artista nacionalsindicalista.....	579
Notas.....	582
II.3.5. La Falange y las vanguardias artísticas..	583
Notas.....	587
II.3.6. La Falange y el arte contemporáneo.....	590
Notas.....	595
II.3.7. El arte contemporáneo en las publicaciones culturales de Falange.....	598
Notas.....	628
II.3.8. La estética falangista.....	644
Notas.....	647

IV

III. EL ARTE FRANQUISTA.....	650
III. El arte franquista.....	651
III.1. Preliminar: Arte y fascismos.....	651
III.2. El arte franquista.....	661
Notas.....	674
IV. LA CRITICA DE ARTE EN LA POSTGUERRA.....	693
IV.1. Literatura artística.....	694
IV.1.1. Legislación y organismos sobre el libro y publicaciones.....	695
Notas.....	705
IV.1.2. Libros de arte publicados entre 1939 y 1951.....	710
Notas.....	797
IV.1.2.1. Balance y conclusiones.....	824
Notas.....	841
IV.1.3. Publicaciones periódicas.....	842
IV.1.3.1. Publicaciones durante la Guerra Civil..	843
IV.1.3.2. Publicaciones del periodo 1939-1951....	845
Notas.....	885
IV.1.3.3. Balance.....	903
IV.1.4. Catálogos de exposiciones.....	908
IV.2. La crítica de arte en las publicaciones periódicas: 1939-1951.....	912
IV.2.1. Preliminar.....	912
Notas.....	917
IV.2.2. Primer periodo (1939-1947).....	920
Notas.....	961
IV.2.3. Segundo periodo (1947-1951).....	986
Notas.....	1.009
IV.2.4. Consideraciones finales.....	1.019
Notas.....	1.039

V. CONCLUSIONES FINALES.....	1.046
VI. BIBLIOGRAFIA.....	1.060
VII. ANTOLOGIA DE LEGISLACION	1.142
VIII. ANTOLOGIA DE TEXTOS	1.256
IX. DOCUMENTACION	1.584

INTRODUCCION

INTRODUCCION

El presente trabajo es el resultado de la investigación que para ser presentada como Tesis Doctoral he realizado bajo la dirección del catedrático de la Universidad Complutense Antonio Bonet Correa.

La elección del tema surgió de nuestro interés por conocer de forma directa, las relaciones entre el franquismo y las artes plásticas, así como la cultura artística de la postguerra. En consonancia con ese interés nuestros objetivos prioritarios han sido: analizar la política franquista relativa a las artes plásticas, la teorización del fascismo español sobre el arte y la cultura artística de los años cuarenta. Los objetivos secundarios han consistido en profundizar en el conocimiento de los artistas y de sus obras. Advertimos que por "arte español" entendemos en este trabajo el producido en los territorios que entonces comprendía el Estado español. No nos detenemos pues en el arte del exilio ya que su estudio nos hubiera exigido una dedicación, un tiempo y unos medios de los que no disponemos.

El arte de los años cuarenta fue durante mucho tiempo una más de las lagunas de la historiografía artística española, hasta que, acabado el franquismo, aparecieron algunos estudios que no han tenido apenas continuidad.

En los momentos de la transición de la dictadura franquista a la democracia, el arte español de la década de los cuarenta había sido olvidado, salvo algunos artistas como Solana, Vázquez Díaz, Zuloaga y otros menos conocidos. Hasta entonces, de igual manera que se hizo con la arquitectura, se tendió un puente entre los años treinta y los cincuenta, olvidando la etapa intermedia a la que se consideró sin importancia -e incluso inexistente- para el arte y la cultura artística españoles y se hizo un estudio que era más crítica de arte que historia.

No obstante el interés de los estudios publicados en los años setenta- cuyo carácter era más informativo que analítico-, éstos siguen siendo insuficientes para el conocimiento de las relaciones entre el arte y el régimen franquista y la teoría del arte. Más abundantes son, en cambio, los trabajos publicados sobre la literatura y la arquitectura.

Generalmente se ha venido distinguiendo en el arte realizado durante el periodo franquista entre arte franquista y arte bajo el franquismo. Pero, si bien esto es cierto, debemos preguntarnos por las bases sobre las que sustenta esa distinción. Aunque apenas han sido puestas de relieve, pues los historiadores que han trabajado sobre este periodo de nuestra historia, y concretamente sobre los primeros años de la postguerra, la han dado por hecha, es posible decir que, implícitamente, se aludía bajo la etiqueta de

arte franquista a las obras que de un modo u otro se referían al nuevo régimen -y más en concreto a las obras de tipo laudatorio y similares- y en menor medida a la producción de los artistas que colaboraron con el régimen. Por arte bajo -o durante el franquismo- se aludiría, obvio es decirlo, a toda manifestación artística, fuese cual fuese, no susceptible de ser incluida en el apartado anterior.

En nuestra opinión establecer la distinción de la forma en que hemos indicado es un simplismo que puede conducir a errores interpretativos y, sobre todo, al olvido de un aspecto fundamental: el de la política artística del franquismo.

Esa, por ahora, ha sido estudiada solo para los años de la guerra civil y desde una óptica que podríamos denominar "administrativa", atendiendo sobre todo a los aspectos legales e institucionales.

También, nuevamente de forma implícita, puede encontrarse en los trabajos de algunos investigadores algún atisbo de atención hacia la política artística, pero la mayoría la ha reducido al asunto de un "estilo franquista", -en cuyo caso generalmente se ha negado su existencia, atribuyéndolo a la incapacidad del franquismo- y a la existencia de un arte oficial, que a menudo se ha equiparado al primero. En este caso es evidente que se ha hecho una com-

paración con el arte de los regímenes nacionalsocialista y fascista, a los que sí se les ha reconocido un arte propio identificable con los mismos (1). Otra distinción que parece precisar más que la anterior es la que diferencia en el franquismo entre el arte oficial y el oficioso.

Nuestras posiciones de partida han sido otras. Primero: antes de negar la existencia de un arte franquista, hemos optado por plantearnos su existencia. Segundo: hemos descartado la sencilla distinción entre un arte franquista -entendiendo por tal un arte de tendencia- y él, o los, restantes. Tercero: nos hemos planteado también la virtualidad de una política artística franquista. Cuarto: haciendo nuestra la advertencia de Jaime Brihuega de que el arte del franquismo debe estudiarse en relación con el arte de la postguerra y no aisladamente (2), hemos intentado estudiar y comprender el arte franquista en el contexto del arte y la cultura artística de la postguerra. Ello nos ha llevado a: 1/ no conformarnos con hacer una recopilación de obras propagandísticas para, tras su análisis, contrastar nuestras conclusiones con las aportadas por otros historiadores, 2/ estudiar el arte no oficial que se hizo en la postguerra pero viendo las conexiones entre ése y el que seguiremos llamando franquista, 3/ investigar la cultura artística de la postguerra, lo que hemos hecho sobre todo atendiendo a los libros de arte y a las publicaciones editados en el periodo, 4/ estudiar la reflexión del fascismo

español sobre las artes plásticas y 5/ analizar la política artística desarrollada por las instituciones directamente relacionadas con el arte, como la Dirección General de Bellas Artes y por otras más alejadas, pero de importancia como las dependientes de Propaganda y otras de menor interés como las del sindicalismo (Educación y Descanso), Frente de Juventudes y Sección Femenina.

La propia índole de nuestro trabajo nos ha impuesto la metodología. Hemos partido de la sociología del arte, pero, teniendo presentes sus principales errores y aciertos, buscamos establecer las relaciones entre arte, cultura, ideología y política evitando siempre que fuesen forzadas y rechazando juicios apriorísticos.

Pretendemos ampliar el habitual campo de investigación de los historiadores que se han ocupado de esta época, al no limitarnos a las hemerotecas, bibliotecas y museos, acudiendo a archivos. La consulta de éstos era obligada dados los objetivos de nuestro trabajo, pues la prensa es insuficiente para llegar a un cabal conocimiento de la época estudiada sobre todo por presentar el grave problema de la censura (3).

Aunque obviamente hemos tenido en cuenta los libros publicados sobre el arte y la cultura españoles de la postguerra, la base de nuestro trabajo son las fuentes prima-

rias por lo que hemos tenido un especial cuidado en consultar el mayor número posible para así poder demostrar sobre bases fiables y de primera mano.

Así, han sido cuatro los principales campos de investigación: 1º Las publicaciones periódicas del periodo estudiado, 2º los libros de arte, culturales y de pensamiento del mismo periodo, concediendo más importancia a los primeros y los catálogos de exposiciones, 3º los documentos legales de archivos y 4º el estudio de fuentes secundarias.

A estos campos se añade el de la observación de obras de arte, que ha sido realizada en su mayor parte -por lo que enseguida explicaremos- mediante reproducciones.

Hemos realizado un vaciado sistemático de publicaciones periódicas en las hemerotecas Nacional y Municipal de Madrid completándolo con las colecciones guardadas en la Biblioteca Nacional. Aunque no recogimos todos los artículos publicados entre 1939 y 1951 aparecidos en cada una de las publicaciones consultadas -lo que además es innecesario- sí realizamos una amplia selección de los mismos. Las publicaciones elegidas para el vaciado han sido las culturales más importantes publicadas en aquella época, las revistas y prensa diaria oficial, de ámbito preferentemente nacional y, en menor medida publicaciones de la Iglesia y otras instituciones y organismos. La principal limitación ha surgido

de la falta de colecciones completas y de la dispersión de los fondos.

Más difícil ha sido la doble tarea de llegar al conocimiento de los libros que sobre arte y cultura se publicaron en el periodo que estudiamos y de su posterior localización. Para ello, inicialmente, nos servimos de repertorios bibliográficos, pero ampliamos la información a través de las noticias y comentarios que sobre esos libros aparecieron en la prensa coetánea, tanto especializada como no. Obviamente, también nos ayudamos de la consulta en los ficheros de las bibliotecas donde hemos trabajado: Nacional, de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, del desaparecido Museo de Arte Contemporáneo y de su sucesor Centro de Arte Reina Sofía, de la Fundación Pablo Iglesias. Todos ellos centros radicados en Madrid.

También hemos utilizado catálogos de exposiciones pero en menor número debido a que son muy pocos los conservados en los centros donde realizamos esta investigación.

La lectura de libros de contenido político y social nos ha servido para profundizar en el conocimiento de la sociedad española de la posguerra y así poder establecer mejor las relaciones entre ésta y el arte que se hizo.

Además del estudio de esas fuentes directas, hemos utilizado otras que generalmente han sido relegadas a un últimísimo lugar, cuando no olvidadas, por parte de los historiadores del arte contemporáneo. Nos referimos a los documentos legales procedentes de organismos estatales y de instituciones culturales y artísticas. Para su localización y estudio, que ha sido de gran importancia para nuestro trabajo, trabajamos en los archivos de los ministerios de Educación y del desaparecido de Información y Turismo, ambos en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares. Así como, también investigamos en el archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

El estudio de las fuentes indirectas ha sido realizado sobre todo en las bibliotecas y hemerotecas citadas y en las del Instituto Alemán de Madrid y de la Fundación de Investigaciones Marxistas. En este caso hemos completado nuestro trabajo con la lectura y estudio de libros y artículos no sólo dedicados al arte y la arquitectura sino a otros temas, especialmente al análisis del régimen franquista.

Como mencionamos anteriormente, la contemplación directa de obras de arte no ha sido una de nuestras principales preocupaciones. Fundamentalmente ha sido hecha por medio de reproducciones debido a dos razones. En primer lugar a que son pocos los museos en los que se exhiben obras di-

rectamente relacionadas con el franquismo (la mayor parte se concentran en el Museo del Ejército de Madrid). En segundo lugar a que los objetivos de nuestro trabajo no requieren del conocimiento directo de las obras. No obstante siempre hemos tenido presente nuestro conocimiento de parte de la obra de muchos de los artistas citados en el texto.

Los límites temporales fijados para nuestro estudio han sido los años de 1939 y 1951. El fin de la guerra civil y la consiguiente entrada en una nueva etapa histórica hacen innecesario detenernos en la explicación del límite marcado por aquel año de 1939. Pero sí debemos hacerlo para el señalado por 1951. Ese año es el final lógico de la etapa de nuestro estudio por razones de índole superestructural y económico. Atendiendo a la primera, las razones principales son más que el cambio de gobierno de julio de 1951, la remodelación del ministerio de Educación y la creación del de Información y Turismo. Otras fueron la entrada en una nueva etapa de política exterior con el acercamiento al régimen franquista por parte de los Estados Unidos. Económicamente los años 1939 a 1950 fueron de la autarquía económica -que también fue cultural- y estancamiento económico, entrando en el último año indicado en una nueva etapa del desarrollo del capitalismo español.

El fin de la segunda guerra mundial y sus repercusiones en nuestro país han llevado a los historiadores a dividir

esos doce años en los subperiodos de 1939 a 1945 y desde ese año hasta 1951. Pero esta división, ya clásica en la historia de España, no es válida más que parcialmente para el arte y la cultura de aquella época. Como en nuestro trabajo explicamos, atendiendo a la legislación sobre arte y cultura, se pueden establecer tres etapas separadas por los años 1941 y 1945 y atendiendo a las modificaciones en la crítica de arte los subperiodos resultan separados por el año 1947.

A pesar de haber señalado como fecha inicial del periodo de estudio el fin de la guerra civil española en algunas partes de nuestro trabajo nos hemos remontado a los años del conflicto ya que era necesario para poder comprender correctamente lo sucedido después.

Si tenemos en cuenta que además de en las revistas indicadas y en los diarios, también se publicaron artículos sobre arte en publicaciones de otro tipo en las que a priori no pensábamos encontrarlos -como boletines sindicales y del "Movimiento", revistas "femeninas", religiosas, etc.-, se comprenderá la dificultad de realizar un buen muestreo del tratamiento dado al arte contemporáneo en las publicaciones periódicas. El trabajo de hemeroteca al que esa dispersión nos obliga, no se ve recompensado con lo que se encuentra.

Se ha dividido el trabajo en cuatro capítulos, precedido de un preliminar sobre la ideología y la cultura del franquismo, que se completan con los apéndices y la antología de textos y documentos. Son los dedicados a la política artística del franquismo, la teoría de arte y de la arquitectura del fascismo español, el arte franquista y la crítica de arte de la postguerra. Las diferentes extensiones de cada uno de ellos se derivan del grado de estudio en nuestra historiografía. Así, desarrollamos menos el tercero por ser el más conocido. Si bien no hemos escrito ningún capítulo sobre el arte, en general, de la postguerra, éste ha estado presente en todo nuestro trabajo.

Comenzamos el primero por la exposición y explicación, siguiendo un orden cronológico, de las medidas legislativas sobre las artes plásticas, la arquitectura y otros campos culturales elaboradas por el franquismo y por los principales organismos e instituciones de aquella época. Tras un breve repaso de lo efectuado durante la guerra civil exponemos lo realizado en las tres etapas de 1939 a 1941, de 1941 a 1945 y desde ese año hasta 1951. Una vez analizada la legislación y comentadas las instituciones, continuamos con el estudio de la censura plástica realizada por los organismos competentes. A continuación comentamos el arte ceremonial y la arquitectura efímera. Tras ese breve epígrafe seguimos con el estudio de la política relativa a la erec-

ción de monumentos y especialmente sobre la aplicada a los construidos y proyectados para conmemoración de los "caídos".

Los tres últimos epígrafes de este capítulo son los dedicados a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, el Museo de Arte Moderno y las enseñanzas artísticas.

El segundo capítulo es el relativo a la teorización fascista del arte y de la arquitectura. Lo hemos dividido, a su vez, en tres epígrafes: el de los escritos sobre las artes plásticas, el de los dedicados a la arquitectura y el consagrado a la estética y el arte de la Falange.

El tercer capítulo es el centrado en el arte franquista. Como ya hemos dicho, debido a que es la parte de nuestro arte más estudiada por otros investigadores, le hemos dedicado una extensión menor.

Comenzamos el cuarto con la exposición y comentario de los libros publicados sobre arte contemporáneo. Tras ello, seguimos con otras exposiciones, más breve, sobre las publicaciones periódicas y las características de los catálogos. La última parte del capítulo la dedicamos a la crítica de arte propiamente dicha para lo cual establecemos dos periodos separados por el año 1947.

Acabamos el trabajo con las conclusiones finales.

Confiamos en que este trabajo con las aportaciones que en él pueden encontrarse, especialmente las relativas a la estética de la Falange, a la artesanía, a los monumentos y a los libros de arte, sirva para avanzar de forma más perfecta en el conocimiento del arte y la cultura de los duros y difíciles años de la postguerra.

No queremos acabar esta introducción sin agradecer vivamente al catedrático don Antonio Bonet Correa la dirección de esta investigación.

Notas

(1) No se debe olvidar que como Berthold Hinz ha explicado el arte nazi no fue original sino procedente de años antes. Después de la toma del poder (es decir del control de las instituciones culturales relacionadas con el arte contemporáneo) no apareció un arte nuevo, sino que ya desde tiempo antes existían dos tipos de arte en Alemania, siendo el arte moderno el dominante, pero no el único. Lo que hizo el nazismo fue potenciar el arte más académico, naturalista, etc. y destruir por la fuerza el otro. (Vidi Hinz, L'arte del nazismo, p. 46).

Por su parte Edward Tannembaum (La experiencia fascista: sociedad y cultura en Italia (1922-1945), Madrid, Alianza, 1975) explica lo mismo para Italia (pp. 333 y p. 386). El mismo nos ha recordado que «Los esfuerzos por hacer del futurismo el estilo fascista de las artes plásticas fracasaron a medidados de la década de 1920.» (p. 333).

(2) Con sus palabras: «Lo que puede dar coherencia, como objetivo historiográfico, a la producción artística del franquismo es una imagen de su cultura artística global so-

bre la que se realice una sistematización que nos lleve a obtener las relaciones entre esa producción y su contexto histórico, dentro del que la voluntad artística del poder franquista es sólo una parte» (J. Brihuega, *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*, Madrid, Istmo, 1981, p. 149).

(3) Sobre los problemas que pueden surgir en la investigación del régimen franquista sigue siendo útil lo señalado hace años (1977) por Manuel Tuñón de Lara y Sergio Villar en AA. VV., Ideología y sociedad en la España contemporánea. Por un análisis del franquismo. VII Coloquio de Pau., Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1977.

PRELIMINAR: LA IDEOLOGIA Y LA CULTURA DEL FRANQUISMO

Preliminar. La ideología y la cultura del Franquismo

El régimen español ha sido calificado de diferentes formas. Como un despotismo moderno (Sevilla-Guzman, Pérez Yruela, S. Giner), un bonapartismo aunque peculiar (Oltra, Miguel), un régimen autoritario (Linz), totalitario, o fascista (Tuñón). Entre ellas, nosotros consideramos la más correcta la última, aunque fuese un fascismo peculiar, que es además la más aplicable para los años que van desde la guerra hasta 1951 (1).

La peculiaridad del franquismo respecto a los fascismos clásicos (alemán e italiano) radica en que fue el resultado de una guerra civil y que en él la participación de la Iglesia fue fundamental hasta llegar a darle un carácter propio (el nacionalcatolicismo). La Iglesia se ocupó especialmente de tareas censoras y de adoctrinamiento, esto último sobre todo mediante el control de la educación. Su protagonismo fue tan grande que algunos historiadores han llegado a señalarla como la que aportó la verdadera ideología legitimadora (2).

Los grupos dominantes que inicialmente estaban detrás de los sublevados fueron «los grandes propietarios rurales con frecuencia procedentes de la aristocracia y comprometidos asimismo en actividades financieras, grandes empresa-

rios de la industria y de la exportación, alta burguesía administrativa, mayoría del personal eclesiástico». Estos grupos movilizaron a la población más tradicional en las que la influencia conformista de la religión era más fuerte: pequeña burguesía provinciana de Castilla y Andalucía y campesinado del centro y norte del país (3).

Acabada la guerra los auténticos vencedores fueron la oligarquía financiera y terrateniente, si bien durante el franquismo la última fue sustituida por la burguesía industrial que se alió con la primera (4).

La ideología franquista

Usamos el concepto ideología en el sentido de legitimación de la acción política y por lo tanto respondiendo a unos específicos intereses de clase, lo cual no conlleva necesariamente una coherencia, ni en la acción con respecto a esa ideología, ni en los aspectos internos (componentes) de ésta. Al contrario, la existencia -posible o real- de contradicciones es innegable.

El hecho de que los vencedores se impusiesen por las armas y de que utilizasen la represión postbélica con una finalidad política (5) y no únicamente como castigo, explican que fuese escasa la elaboración ideológica legitimadora, pero en ningún caso puede admitirse la opinión de que el régimen careciese de ideología. Si bien el franquismo no poseyó una doctrina bien tramada y sistemática no por ello

careció de ideología (6).

La legitimación ideológica se realizó por el convencimiento de las masas y, simultáneamente, encubriendo la realidad mediante su manipulación.

Con el paso de los años el régimen fue acomodando su doctrina a las necesidades de dominación, de manera que cuando se llegó a caer en contradicciones, esas se justificaron modificando la doctrina o, más normalmente, acudiendo a interpretarla según los intereses del momento, solución que fue la más adoptada.

También el hecho de que el régimen viniese con la guerra y de la mano de sectores del ejército explica la gran importancia de éste durante toda la época histórica franquista .

Como ha escrito Tuñón, esa ideología no fue unívoca (7) por lo que lo más correcto es escribir ideologías -en plural- del franquismo, ya que en el bloque vencedor las aportaciones ideológicas fueron diferentes. Básicamente procedieron de los católicos (antiguos miembros de las Juntas de Acción Popular y de la CEDA -en cuya fundación el grupo de Gil Robles tuvo un papel protagonista-, a los que se unirían los de la Asociación Católica Nacional de Propagandistas), los tradicionalistas, los falangistas (hedillistas, franquistas, y más tarde liberales), los regeneracionistas y los monárquicos (Los carlistas de Comunión Tradicionalista) y los alfonsinos de Renovación Española), a los que

habría que añadir el ejército, siendo los principales los falangistas y los católicos.

Que el franquismo fue una dictadura militar es un aspecto clave para su correcta comprensión y es por ello por lo que ha sido comparado con el bonapartismo.

Se ha escrito repetidas veces que el franquismo no tuvo intelectuales, que no podía tenerlos por su propio carácter fascista. Pero si bien es totalmente cierto que hubo actitudes y soflamas antiintelectualistas, sus autores fueron en ocasiones intelectuales conscientes de su labor. Y esto no es una paradoja pues de lo que se trataba era de minusvalorar el pensamiento y la reflexión crítica presentándolos como opuestos al pueblo. Los ataques fueron dirigidos especialmente contra los intelectuales liberales (8).

Si consideramos -de acuerdo con Eduardo Subirats- que "la condición del intelectual es su independencia política e institucional" (9) resulta entonces que debemos restringir el calificativo de intelectual de tal modo que la norma sería la ausencia de intelectuales, pero no sólo en el franquismo sino en muchos otros regímenes.

Es obvio recordar que lo que sí desapareció fue el papel de revulsivo y crítico del intelectual.

Junto a los intelectuales orgánicos en el sentido gramsciano, que fueron los menos (10) hubo, como señalaron

hace tiempo B. Oltra y A. de Miguel «unos intelectuales que no son los típicamente creadores; pero son abono y elemento transmisor. Son casi anónimos, pero transmiten un clima ideológico (...) son propagadores de la ideología orgánica» (11). Estos últimos (publicistas, divulgadores, etc.) son tan necesarios como los primeros, ya que con su actuación y sus obras acercan a la población la elaboración ideológica y la cultura de los creadores, adecuándolas a las vivencias cotidianas de la gente (12).

Nos encontramos entonces con intelectuales franquistas e intelectuales que sin serlo trabajaron bajo el franquismo (13).

Dionisio Ridruejo indicó que tras la guerra hubo junto a intelectuales «descastados», los que fueron sometidos y condicionados, pero también, los integrados voluntariamente. Estos últimos los divide, a su vez, en los integristas -de dos tipos: contrarrevolucionarios teóricos (Pemán), de talante (Izurdiaga)- y «liberales» que eran "los confesores de ideología fascista" (14).

Las características "a grosso modo" de la ideología franquista (15) aplicables sobre todo al periodo 1939-1951 serían:

El Estado (totalitario) es concebido como eje fundamental de la vida política -y en último extremo de toda actividad-. Consecuentemente se produce la identificación

Estado-Partido-Movimiento, siendo los dos últimos una misma realidad. Estado que intervendría en todas las facetas de la vida, incluso en las más individuales.

Exaltación carismática del Jefe (caudillo) que llega a ser personificación del Estado. Junto a una teorización del caudillaje (Conde, etc.) hubo una teologización del dictador. Franco fue así además de Generalísimo de los ejércitos, Jefe del Estado y Jefe de la Falange y del Movimiento.

El nacionalismo (o "patriotismo"). Este, bajo la exaltación de los valores nacionales, y en menor medida raciales, fue -como se sabe- la anulación de las especificidades de las nacionalidades, bajo la máscara del antiseparatismo, con lo que se propugnó -y realizó- un rígido centralismo.

Unido al nacionalismo exacerbado y xenófobo estuvo la apelación a la Hispanidad que fue también un modo de recuperar -en el mundo de las ideas- el pasado imperial de España, convirtiéndola en la Madre Patria.

El catolicismo, convertido además de en religión del Estado en el tamiz por el que debía pasar la vida de todos los españoles, ya que la religión católica se consideró parte esencial del ser español. La importancia de la religión y de la Iglesia fue tal que ha dado origen a una explicación del franquismo como nacionalcatolicismo. Como han explicado los historiadores ése fue la identificación entre

nación y cultura con catolicismo y tradición, la consustancialidad de catolicismo y patria (16). Y consecuentemente el aumento de poder de la Iglesia oficial en la sociedad. A través de la sacralización del poder y de los que lucharon contra la República, la Iglesia española no sólo contribuyó de forma trascendental a la justificación de la guerra y a la legitimación de los vencedores sino que también lo hizo respecto al dictador, convertido en hombre providencial. También fue fundamental la acción de la Iglesia en la exaltación (hasta el absurdo) de los reinados de los Reyes Católicos y de los monarcas Carlos V y Felipe II (17).

Generalmente siempre que se ha escrito sobre la Iglesia española se ha destacado su integrismo como el aspecto más relevante durante bastantes años tras la guerra y hasta que surgieron en su seno posturas críticas y fueron poco a poco imponiéndose a las oficiales. Nosotros preferimos utilizar el concepto de fundamentalismo como el más apropiado para la Iglesia española (18).

El corporativismo, cuyas raíces fueron los corporatismos fascista y católico. La confluencia de ambos llevó a un corporativismo entendido -y defendido- como la demostración de la falsedad de la lucha de clases. Es en esta característica del corporativismo donde más claramente se nos muestra otro aspecto ideológico del franquismo: la defensa del medioevo como situación idealizada de las relaciones sociales de producción.

La unión del nacionalismo y el corporativismo ha llevado a definir el franquismo ya por los propios protagonistas como nacional-sindicalismo, término en el que « "lo nacional" equivale a la importación fascista more hispánico, y el "sindicalismo" alude al factor corporativista católico» (19).

Tres factores "anti": el anticomunismo, el antiliberalismo y la antimasonería. Antiliberalismo y antimasonería no sólo como una violenta reacción contra las instituciones republicanas, sino contra todo liberalismo del pasado español. El anticomunismo -obsesión patológica del general Franco- fue el componente ideológico que más se mantuvo durante toda la vida del régimen.

La Jerarquización de la sociedad en todos sus niveles: jerarquización social, económica, política. Y consecuentemente la obediencia de los inferiores a los superiores, de los subordinados al Estado soberano y al jefe. La concepción jerárquico-autoritaria de la vida, de la política y de la sociedad, -en parte consecuencia del antiliberalismo- llevó a la formación de una concepción elitista de la sociedad a todos sus niveles.

Hemos dejado para el final la unidad por ser el referente ideológico al que se dirigen varias de las características hasta aquí señaladas. La predica de la unidad (en

realidad unificación impuesta) fue un tema constante en casi todos los discursos de la inmediata postguerra y lo seguiría siendo a lo largo de todo el franquismo (20).

Otras características de esta ideología, unidas a las que hemos comentado, fueron su antimodernismo (entendido como negación de la multiplicidad y como apego a la tradición), que se plasmó en la obsesiva mirada hacia el pasado, en un agrarismo concebido como una idealización de la vida rural, contraponiéndola a la de la ciudad. El orden y la armonía como valores deseables para la sociedad, que en la realidad eran control y sometimiento el primero y negación de la discrepancia, aceptación del statu quo, la segunda. (21). El militarismo también impregnó la ideología franquista produciéndose una exaltación de los valores castrenses que del ejército se extendieron a la vida civil (22).

En estos caracteres la influencia de los regímenes italiano y alemán contó sobre todo durante la guerra y hasta el comienzo de las derrotas del Eje. La influencia de la tradición ultraconservadora española fue más duradera.

Todas estas facetas ideológicas fueron aportadas por los diferentes componentes del bloque vencedor (23).

En términos de clases sociales la ideología correspondía a los intereses de la clase media antigua y de la vieja burguesía terrateniente, incluyendo a ciertos sectores na-

cionalistas del Ejército -el nacionalismo integrista-(24).

La cultura franquista

En los estudios que se han hecho sobre la cultura en España durante el franquismo (25) se ha establecido una distinción entre cultura franquista y cultura en el franquismo. Aunque no todos los estudiosos que se han ocupado de este tema están de acuerdo, existe una opinión generalizada que niega la existencia de una cultura franquista y afirma la creación de otra cultura conseguida a pesar del régimen, e incluso en oposición a éste.

Nosotros consideramos, de acuerdo con Fussi y Carr, que sí hubo una "unas manifestaciones culturales que expresaron los principios y criterios estéticos, intelectuales y artísticos de los grupos e individualidades que apoyaron al régimen de Franco", con "elementos culturales comunes a todos ellos" (26).

Dado que la mayor parte de nuestro trabajo está dedicada al estudio de los criterios estéticos, ahora dejamos esos de lado para hacer un comentario de cuál fue la cultura franquista.

Lo primero en nuestro comentario debe ser recordar que el catolicismo fue el núcleo de la cultura, con lo que

siempre el primero debía estar por encima de todo lo demás, debiendo desecharse todo lo que pudiese atentar a la fe y a las creencias del catolicismo (oficial) (27). Ya hemos señalado la falsa identificación entre lo católico y lo español por lo que únicamente lo recordamos.

Junto al catolicismo otro rasgo destacable de la cultura franquista fue el nacionalismo, que en escritos de la época aparece como "unidad de la cultura española", el cual, como ya vimos respecto a la ideología, fue entendido y llevado a la práctica, en la anulación de las culturas de las nacionalidades y regiones históricas, haciendo equivaler castellanización a nacionalización (28). Ese nacionalismo estuvo unido a una actitud xenófoba, sobre todo durante los años inmediatos a la guerra, -salvo para los "países hermanos" como Alemania e Italia- de modo que en la excesiva valoración de "lo español" y en el rechazo de las foráneas se llegó a juicios absurdos (29).

Además se potenció un aislamiento cultural que ocasionó grandes y duraderos daños al desarrollo cultural del país -evidentemente no nos referimos ahora sólo a la cultura oficial- (30).

Conectado con el nacionalismo -y por supuesto con la ideología conservadora- la apelación a la tradición fue otro carácter de la pretendida cultura franquista. Pero se trató de la tradición más conservadora. Este rasgo -formu-

lado de una u otra forma- estuvo constantemente presente en la práctica totalidad de los escritos doctrinales de la postguerra y llegó también a obras de creación, especialmente ensayística.

El entendimiento de la cultura como actividad espiritual, que se dijo pudo renacer gracias al Nuevo Estado, con la consiguiente potenciación de los estudios humanísticos por encima de los científicos, fue la "forma" utilizada por los ideólogos del régimen para presentar la labor cultural del mismo como la verdaderamente humana, contraponiéndola a la por ellos considerada cultura materialista de la República. Se presentó entonces la cultura española como un renacimiento espiritual y una vuelta al humanismo perdidos -así decían- en los últimos siglos.

La impuesta unicidad en la cultura oficial que también afectó (mediante el dirigismo y el control) a las escasas actividades extraoficiales de los primeros años, derivó en otro de los rasgos de la cultura franquista: el dogmatismo que excluyó cualquier discrepancia. Y, unido al mismo, el "monolitismo" cultural que convirtió la cultura en monotonía, en repetición, en acriticismo, etcétera.

El maniqueísmo y la manipulación se convirtieron en los recursos constantes utilizados por el franquismo para negar aquello que no estaba de acuerdo con sus intereses o para

transformarlo y apropiárselo. Así, por ejemplo, la guerra -en su interpretación- fue un combate entre la civilización y la barbarie (31); los vencedores (únicos autorizados para conceder la credencial de españolidad) eran los españoles, los republicanos, los progresistas; los librepensadores no lo eran ni lo habían sido. Igualmente se manipuló la historia para interpretarla en función de los intereses del presente (32).

El último carácter de esa cultura fue el paternalismo considerando a los españoles como eternos menores de edad, por los que había que velar. Con ello se atribuyó al Estado, conjuntamente con la Iglesia, responsabilidades incluso relativas a la moralidad de los individuos.

La cultura fue dirigida y controlada por el Estado ya que la primera debía estar al servicio del segundo (33), pues en los regímenes totalitarios el Estado no debe ser el garante de que la cultura llegue a todos los sectores de la población, sino que la cultura es utilizada en cuanto sirve a los intereses del Estado (es decir de las clases dominantes). Por ello como en otros regímenes fascistas la cultura oficial se convirtió en propaganda, con lo que supone de pérdida de autonomía para convertirse en instrumento de una política, de anulación de su potencial liberador para desarrollar su contrario, el alienador. El control se realizó a través del monopolio estatal de los medios de comunicación

-más bien de formación- (34) y de la posesión de la infraestructura cultural, sobre todo durante los primeros años cuando aún la burguesía ilustrada urbana no había puesto en marcha sus propios medios culturales.

Aunque la **represión** fue el medio más utilizado para la imposición de una cultura oficial, también **se crearon organismos, se modificaron otros existentes y se potenciaron** aquellos que ya durante la República se habían caracterizado por su conservadurismo (como por ejemplo las Reales Academias). A diferencia del nazismo, los fascistas españoles no dieron un asalto a los organismos e instituciones culturales, pues no les resultó necesario por dos motivos: el obvio de haber ganado la contienda y el no haber existido, al contrario que en Alemania, una auténtica cultura moderna.

De la cultura se encargaron los ministerios de Educación y de Gobernación. El primero estuvo controlado por los **católicos**, aunque hubo una **participación falangista** y en el segundo fueron los **falangistas** quienes se encargaron de las tareas culturales, Al principio del régimen lo hicieron los "falangistas liberales", después los "falangistas franquistas". Con el paso de competencias culturales del segundo ministerio al primero los sectores católicos ganaron fuerza e influencia social (35).

El medio de comunicación más utilizado para la transmisión de ideología fue el más moderno y eficaz del momento:

la radio, seguido de la prensa y del cine. Tanto la prensa del movimiento como la de propiedad privada fue de una bajísima calidad, fácilmente comprobable con acudir a las hemerotecas.

José Luis Abellán encuentra bajo la penuria cultural de la postguerra los siguientes fenómenos -que considera aplicables también a momentos posteriores-: a) el auge inmediato de la novela, b) la importancia adquirida por el ensayo frente a la depresión de la filosofía, c) la precariedad de condiciones en las que se movió la cultura española, y d) la superabundancia de traducciones (36).

La cultura de la autarquía (37) puede dividirse en los dos siguientes etapas: 1ª de 1939 a 1945. Etapa que José Luis Abellán ha sintetizado como la "de la ruptura de la vida intelectual española al declive inicial de la cultura imperial-totalitaria (del «Imperio hacia Dios»)" y la 2ª iniciada en el último año indicado, que llegó hasta 1951, etapa de las "Primeras discrepancias internas y primeras fases en la recuperación del pensamiento liberal de la anteguerra" (38).

Estas dos etapas culturales fueron paralelas a las políticas. La primera fue la más dura, en la que el régimen estuvo más cerca del nazismo y del fascismo, caracterizándose por tres coordenadas básicas: concentración de poderes en el jefe del Estado, implantación del partido único y reglamentación de la vida laboral. La segunda etapa, de dis-

tanciamiento de las potencias fascistas, se caracterizó por la modificación de la fachada del régimen en un sentido de "democracia orgánica" (39) Son, asimismo, las etapas que Manuel Ramírez denomina de «régimen totalitario» y de «dictadura empírico-conservadora» (40).

Desde un principio se dejó claro que la cultura era continuación y afianzamiento de lo hecho con las armas por lo cual la finalidad de aquella se redujo más a combatir y a reprimir los posibles restos que de una cultura democrática hubiesen podido sobrevivir, que a convencer, aunque esto tampoco se olvidase. La lucha ideológica pasó a ser secundaria frente a la de las armas. Los textos que demuestran esto son bastantes y procedentes tanto de políticos como de intelectuales (41).

La educación, cuya primera finalidad fue la de adoctrinamiento (42), quedó en manos de la Iglesia, aunque inicialmente también los fascistas de la Falange participaron en su organización, pero siempre lo hicieron en clara minoría respecto a los católicos. La Iglesia también tuvo sus propios medios de comunicación.

La educación se volcó en las humanidades al considerar, erróneamente que las disciplinas científicas y técnicas eran antihumanas. En el fondo de esa convicción estaba la creencia medieval de que la ciencia se opone a la fe (y por lo tanto al hombre, ya que éste es entendido como ser reli-

gioso) (43).

El franquismo como toda ideología poseyó unos valores. Juan de Dios García tras advertir la dificultad de establecer una tipología de los mismos, llega a considerar que pueden reducirse a lo siguiente: 1º la exaltación de «lo español», de «la religiosidad» y de «lo viril» en relación con lo militar, lo jerárquico y el deber. 2º la exaltación de instituciones como la familia, la educación en general, la Iglesia y el nuevo Estado. 3º la exaltación del agro, el artesanado y las clases medias (44).

A estos habría que añadir otros que ya hemos ido viendo y uno más que comentamos brevemente: La dignificación de la persona a través del trabajo, que simultáneamente es visto como un castigo divino. Pero desde el momento en que el trabajo, para la inmensa mayoría de la población, era una sobreexplotación, esa valoración no es sino una mistificación de la realidad de las relaciones productivas a la que contribuyeron los discursos sobre la ética del trabajo, la "obra bien" hecha y similares.

Si durante la guerra y en los primeros años que la sucedieron, casi lo único existente fue el intento de crear una cultura oficial, ya mediada la década de los cuarenta, hubo otro intento, pero éste fue de recuperación de parte de la cultura de preguerra que algunos intelectuales -especialmente falangistas- creyeron necesario recuperar y posi-

ble integrar. Años más tarde, en el siguiente decenio, es posible advertir la creación de una nueva cultura que ya no era ni la oficial ni la procedente de la República.

El resultado sobre la población de lo que hemos dado en llamar cultura franquista fue negativo y sobrevivió al régimen: analfabetismo político, desinterés social, incultura histórica (por otra parte muy manipulada), chauvinismo, identificación de la cultura con actividad aburrida, pesada y difícil. En suma, una cultura alienante para la que, por poner algunos ejemplos, las desigualdades sociales, lo mismo que la existencia de dirigentes, están inscritas en la naturaleza humana y sancionadas por la religión.

SONETOS DE LA VICTORIA DE ESPAÑA,

POR DIONISIO RIDRUEJO



I

LA luznada de abril rompe en la tarde
en la zona donde sobre la arena;
ya viene, amor, la vida a morar
por el campo como de la guerra.

Venid al triunfo y estad en el campo
adonde sobre la flor y el trigo viene
el alma que ha llegado a campo
en tanto duelo que al honor destino.

Ay, España, qué júbilo tan grave
cuando en tu alta a la esperanza cede
el fúgar en todo momento.

Cuando el viento vuela en el aire,
cuando el clarín el viento suena
y palma y caridad ganan el viento.

II

DEJA que el corazón vuelva a su hogar
y renuncie la sangre en campo
por una larga edad de España,
poblada del amor de su victoria.

Difunde en el campo de la gloria,
en el campo de la que la esperanza,
sino en la vida y delirio eterno
que signa la patria con la victoria.

Difunde sobre los campos, en la arena,
de la victoria eterna, que cuando
inmensidad, a su color eterno.

Y plantar en presencia compáñala
desde la muerte en jardín cada
al filo del viento venciéndola.

III

DILATA el alma libre en la tierra
ampliada de paz, dulce reposo,
y coraje de la vida
la humana voluntad de su victoria.

Abolir que en paz a la tierra
de un pueblo en el y delirio eterno
¡Oh triunfo de la vida! ¡Oh duelo
del todo momento que la victoria!

Aguanta la sangre en el campo
en paz militar en el alma eterna.
y, al viento siempre del duelo, eterna.

Sea tu vida, sea tu vida en el campo,
ya que la gloria pruebe en instrumento
al pueblo en la que en rigor eterno.

IV

OH vida de los días, amor y duelo,
adonde de la España sin duelo,
¡qué vida de victoria viene a duelo
sobre la tierra eterna y eterna!

¡Difunde sobre el campo, amor eterno,
el campo eterno, victoria eterna,
sobre la patria de victoria eterna,
en campo militar, al alma eterna!

Ya, España, mira tu alegría cuando
por la vida del alma sin duelo
en la vida eterna de victoria.

En la vida eterna de victoria,
y renuncie en el filo eterno
la vida eterna de la victoria.

V

Oh patria, cuando tu victoria
para el triunfo de la victoria eterna
en el alma que victoria el viento
sobre la tierra eterna y eterna.

¡Qué vida de victoria viene a duelo
sobre la tierra eterna de victoria,
en la vida eterna de victoria,
en la vida eterna de victoria.

Oh, vida de victoria, cuando el viento
campea sobre el filo eterno
sobre la tierra eterna de victoria.

Sobre la tierra eterna y eterna,
de victoria eterna y eterna,
de victoria eterna y eterna.

VI

CUANDO el clarín el viento suena
y palma y caridad ganan el viento
desde la muerte en jardín cada
al filo del viento venciéndola.

Ya que la gloria pruebe en instrumento
al pueblo en la que en rigor eterno
y renuncie en el filo eterno
la vida eterna de la victoria.

Sobre la tierra eterna y eterna,
de victoria eterna y eterna,
de victoria eterna y eterna.

con el viento en la victoria,
donde España, vida y victoria,
renuncie a la vida y a la victoria.

(Página ilustrada por Benjamín Palencia)



Notas

(1) Como ha escrito Tuñón de Lara "hay que hablar de fascismo cuando el totalitarismo es de derechas, representa el Poder de las clases hegemónicas, cuya dominación secular está basada sobre la explotación de la fuerza de trabajo, sobre la idea de propiedad privada de los medios de producción y beneficio privado como objetivo de esa producción." Y sigue: "Cuando el totalitarismo trata de defender eso, entonces es fascismo; cuando trata de mantener las posiciones de esa oligarquía explotadora, cuando busca la salida para las clases dominantes a una «crisis orgánica» y quiere presentarse como solución de la misma, estamos ante un caso de fascismo" (M. Tuñón de Lara, «Algunas propuestas para el análisis del franquismo», en Ideología y sociedad en la España contemporánea. Por un análisis del franquismo. VII Coloquio de Pau, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1977, p. 99.

En otros trabajos posteriores Manuel Tuñón, en coincidencia con Angel Viñas, ha denominado al franquismo "fascismo rural".

En contra de lo que pudiese pensarse los trabajos sobre el régimen franquista son más bien escasos y publicados en su mayoría durante los primeros años de la transición de la dictadura franquista a la democracia.

(2) M. Tuñón de Lara, España bajo la dictadura franquista (1939-1975), Historia de España Labor, Tomo X, Barcelona, Labor, 1980, p. 454, Carr, R. y Fussi, J.P., España de la dictadura a la democracia, Barcelona, Planeta, 1979, p. 133.

(3) Guy Hermet, «La España de Franco. Formas cambiantes de una situación autoritaria», en Ideología y sociedad en la España contemporánea. Por un análisis del franquismo. VII Coloquio de Pau. De la crisis del Antiguo Régimen al

franquismo. Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1977, p. 121.

(4) El cambio de la hegemonía en el bloque dominante de la burguesía agraria a la financiera e industrial ha sido explicado por diferentes estudiosos. Vease especialmente los estudios de Manuel Tuñón de Lara que figuran en la bibliografía.

(5) Una buena y breve explicación del uso político de la represión es la que da Josep Fontana en «Reflexiones Sobre la Naturaleza y las Consecuencias del Franquismo», Debats, nº 15, marzo de 1986, p. 28-36.

(6) Que el régimen elaboró un modelo ideológico que sí poseyó una coherencia interna es lo que defiende Juan de Dios García en su librito El régimen del 18 de julio. Modelo ideológico, Madrid, Akal, s.a. (1977).

(7) Tuñón de Lara, Manuel, España bajo la dictadura franquista (1939-1975), Historia de España, Labor, 1982 (2ª), Tomo X., p. 436.

(8) Los libelos y opusculos contra los intelectuales fueron numerosos. A lo largo del franquismo hubo periodos en que las diatribas contra los intelectuales remitieron y otros, en cambio, de exaltadas fobias. Elías Díaz señala dos libros escritos en contra de los intelectuales de la Institución Libre de Enseñanza. Los intelectuales y la tragedia española de Enrique Suñer (publicado en Burgos, en 1937) y Una poderosa fuerza secreta: la Institución Libre de Enseñanza de Fernando Martín-Sánchez Juliá, editado tres años después en San Sebastián (E. Díaz, Notas para un estudio del pensamiento español actual (1939-1973), Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1974, p. 22-23. nota 15). La mayor abundancia de libelos -algunos disfrazados de estudios- fue publicada en la prensa, destacando los aparecidos en «Arriba España», «Informaciones», «La Vanguardia Española» y «Mundo».

(9) El País, 8-VIII-1988.

(10) Vidi Benjamín Oltra, Pensar en Madrid. Análisis sociológico de los intelectuales políticos en la España franquista, Barcelona, Euros, 1976. Muy clarificadoras son las tablas clasificatorias de los intelectuales que este sociólogo incluye en su estudio (p. 10, 13-15).

(11) B. Oltra y A. de Miguel, «Bonapartismo y catolicismo. Una hipótesis sobre los orígenes ideológicos del franquismo», Papers, nº 8, Barcelona, Península, p. 59

(12) A esta categoría pertenecen los periodistas y los escritores como Ignacio Agustí, Gómez de la Serna, poetas

como Manuel Machado y Leopoldo Panero, ensayistas como Emiliano Aguado, Eugenio Montes, etc.

(13) La función de los intelectuales durante el franquismo la explica B. Oltra en Pensar en Madrid...

Podría hacerse una sencillísima clasificación de los intelectuales en una escala como ésta: a) Adictos fervorosos del Nuevo Estado; b) Adictos, sin más; c) Indiferentes; d) Exiliados en el interior y e) Opositores.

(14) D. Ridruejo, «La vida intelectual española en el primer decenio de la postguerra», Triunfo, nº 507, 17-VI-1972, p. 73.

(15) El estudio más clarificador que conocemos sobre la ideología franquista es el de Manuel Ramirez, España 1939-1975. Régimen político e ideología, Barcelona, Guadarrama, 1978, siendo el que tomamos como base de nuestra explicación.

(16) No creemos necesario detenernos en explicar la falsedad de esas equiparaciones. De entre las diversas obras dedicadas al estudio de la Iglesia española donde se critican hemos manejado la de Alfonso Alvarez Bolado El experimento del Nacionalcatolicismo, Madrid, Cuadernos para el Diálogo. Libro que a pesar de los años transcurridos desde su aparición (1976) sigue siendo de interés por estar escrito por un religioso.

(17) Como escribe Alvarez Bolado "el factor católico" y el "factor nacional" suministraron dos talentos de fuerte raíz, ya que convergían en el recuerdo de un "siglo de Oro", español y católico, que daría vigor a la utopía de reconstrucción de una sociedad española que, reencontrado su auténtico ser, podía protagonizar una vez más la redención ideológica y política de la Cristiandad" (Alvárez Bolado, Op. cit., p. 33).

(18) Fundamentalismo porque reunió estas cuatro características: afirmación de la infabilidad literal de la Sagrada Escritura, nulidad de toda teología y ciencia moderna si contradecían la fe bíblica, convencimiento de que nadie que no compartiera el punto de partida fundamentalista podría ser un cristiano auténtico y, negación selectiva del principio fundamental moderno de la separación de Iglesia y Estado. Estas características del fundamentalismo en Thomas Meyer' «Fundamentalismo: la otra dialéctica de la ilustración» (traducción de Josep Monter), en Debats, (Valencia), nº 32, junio de 1990, p. 67-69).

(19) B. Oltra y A. de Miguel, Op. cit., p. 83.

(20) Según explica Juan de Dios García "todas las aspiraciones del nuevo régimen podrían resumirse en una idea:

unificación. Unificación de todos los aspectos de la vida social e individual EXIGIDA desde todas las instancias de poder, en base a una comunidad de intereses (a pesar de reducirse a los de la clase dominante) (J. de Dios García, El régimen del 18 de julio. Modelo ideológico, Madrid, AZkal, 1977, p. 14.)

(21) El logro del orden frente al desorden republicano aparece repetidamente como una de las conquistas de la victoria. Y a ese orden -y a su mantenimiento- debería someterse todo. Vidi p. ej. el discurso de Sanchez Mazas, reproducido en Arriba, 17-III-1940.

(22) Esa difusión de los valores militares se hizo por medio del lenguaje (con la aplicación de terminos de uso militar a actividades que no lo eran) y primando para muchos cargos de la administración a excombatientes.

(23) B. Oltra y A. de Miguel indicaron que "los tradicionalistas e integristas aportan los elementos contrarrevolucionarios y agresivos, las ideologías rurales anticidad, antiliberales y exaltadoras del militarismo nacionalista, notablemente bilicistas. La línea regeneracionista aportará la idea del estatismo integrador, el "cirujano de hierro", la eficacia pretecnocrática, el capitalismo estatista y ciertos elementos populistas de «despensa y escuela». Católicos, monárquicos y tradicionalistas acopiaron su fervoroso españolismo, su mística del imperio, y sus tesis de la anti-España (comunismo-masonería-separatismo). Falangistas y fascistas aportan las ideas de partido único, jerarquía, corporativismo fascista, democracia orgánica, caudillismo, sindicato vertical y tercerismo utópico (ni capitalismo ni comunismo). Finalmente, los partidos y grupos católicos aportan los elementos religiosos, las tesis de la armonía social y el equilibrio de clases y su corporativismo católico en que juega un papel decisivo su concepción de la familia» (Op. cit., p. 68).

(24), B. Oltra, Pensar en Madrid... p. 180

(25) Los estudios más importantes son los siguientes: ABELLAN, José Luis, La cultura en España (ensayo para un diagnóstico), Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1971; La industria cultural en España, C. p. D., 1975; ; La cultura spagnola durante e dopo il franchismo. Atti del Convegno Internazionale di Palermo 4-6 maggio 1979, Roma, Cadmo, 1982. DIAZ, Elías, Notas para un estudio del pensamiento español actual (1939-1975), Madrid, C. p. D., 1974; Pensamiento español en la era de Franco (1939-1975), Madrid, Tecnos, 1983. EQUIPO RESEÑA, La cultura española durante el franquismo, Bilbao, Mensajero, 1977. VARIOS AUTORES, La cultura española bajo el franquismo, Barcelona, Edics. de Bolsillo, 1977.

Además de estos trabajos se han publicado otros dedicados a aspectos parciales de la cultura española. Entre los dedicados a la literatura destacamos: ABELLAN, José Luis, Censura y creación literaria en España 1939-1976, Barcelona, Península, 1980; ALVAREZ PALACIOS, Fernando, Novela y cultura española de postguerra, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1975; GARRIDO GALLARDO, Miguel A., Literatura y sociedad en la España de Franco, Madrid, Prensa Española, 1976. MARTINEZ CACHERO, José María, La novela española entre 1939 y 1969. Historia de una aventura, Madrid, Castalia, 1973. Para la poesía el estudio, ya clásico, de José María CASTELLET, Veinte años de poesía española. 1939-1959, Barcelona, 1960.

(26) Carr, Raymond y Fussi, J.P., Op. cit., p. 135.

(27) El sometimiento de la investigación a la religión queda claramente expuesto en el texto de la creación del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. José Ibañez Martín. ministro de educación, fue uno de los que más insistió en ello. Así por ejemplo escribió: «La cultura es para nosotros el instrumento de esta transformación. pero el pensamiento científico español no fue nunca neutral ante la pugna ideológica en torno a los problemas del espíritu. / Por eso proclamamos nosotros el sentido esencialmente cristiano de este renacimiento de la ciencia española», («Esquema gozoso de un renacimiento espiritual», Arriba España, 1-X-1944, p.3.

(28) Como se sabe la imposición del castellano afectó menos a Cataluña. Por ello será en esta comunidad en la que aparezcan antes libros escritos en su lengua vernácula.

(29) La banalidad de las opiniones sustentadoras del rechazo de lo foráneo y las repetidas acusaciones a lo extranjero de ser causante de la desnacionalización de la cultura española pueden verse, por ejemplo, en los discursos de Serrano Suñer resumidos en «Vértice» (22-V-1939). También en discursos y escritos del ministro de Educación Ibañez Martín y en los de intelectuales como Maravall, considerados "liberales".

(30) Si la norma fue la defensa del desarrollo cultural de España de forma autónoma respecto al extranjero, e incluso en oposición a éste, hubo excepciones, incluso recién acabada la guerra. Así José María Tallada -persona que desconocemos- escribió que "la única autarquía que no es posible es la autarquía intelectual. (Pues) Las flores de la inteligencia nacen en los más variados campos, utilizan las diferencias de clima y las variedades de raza, la diversa psicología de los distintos pueblos, los sedimentos de la historia y las modulaciones de las múltiples lenguas. Las flores de la inteligencia hay que recogerlas allí donde se

hallen" («Problemas de la nueva España. ¡Libros! ¡Libros!», La Vanguardia Española, 5-IV-1939).

(31) Desde las páginas de Spain (en sus ediciones neoyorquina y londinense) y Orientación Española los sublevados se presentaron ante el mundo como los defensores de la cultura frente a la "barbarie roja". En la creación de esa idea participaron intelectuales que, incluso varios años después seguían manteniendo opiniones similares. Es el caso de Eugenio D'Ors quien en 1944 escribió un artículo de significativo título («En el aniversario. Política de Misión») que acabó de esta guisa: «El pañuelo, corrección a la guerrilla del tranvirio; el decoro tipográfico, impuesto a la codicia del profesor; el erecto desfile en vez de la agachada pedrea; la febrícula de la vacunación, en vez de la tifoides en el barrio chino; el libro de la puntual liturgia, en vez del bárbaro latín mascullado; la gimnasia para la nubilidad de la moza, en vez de la indolencia del harem; la Cultura, en vez del casticismo, la Misión, en vez de la Anarquía...He aquí las perspectivas, que sentíamos abiertas para España, si vencía España, desde el 18 de julio de 1936» (Arriba, 18-VII-1944, p. 4).

(32) Sobre la manipulación de la historia vease Tuñón, «La interpretación policial de la Historia» en Ramírez, España..., p. 85.

Un buen ejemplo de la unilateralidad en la interpretación del pasado es el texto de Eugenio Montes, «Ante el renacimiento de la Cultura Española», Arriba, 29-VII-1945, p. 5.

(33) Que la cultura debía estar al servicio del Estado y no lo contrario, aparece de forma clarísima en el texto «Franco y la cultura nacional» del ministro de Educación (ABC, 1-X-1942, p. 5). Sobre el dirigismo cultural puede verse como un palpable ejemplo el texto de creación del CSIC. Según Laín («Nueve tesis falangistas sobre "Iglesia, Estado y Cultura", Tajo, nº 5, 29-VI-1940, p. 9) la cultura debía estar bajo la dirección del Estado ya que esa dirección es una obligación de éste para conseguir que se cumpla el destino histórico del hombre. Pero el Estado debe actuar acorde con la Iglesia, ya que el destino del hombre va unido a su destino como hombre -que para Laín era religioso.

(34) Las empresas privadas también debieron someterse a los dictados del poder por varios mecanismos, como por ejemplo el nombramiento estatal de los directores de la prensa, aún no participando el Estado en su propiedad.

(35) Las principales medidas legislativas relativas a la cultura, y especialmente a las artes plásticas, las explicamos y comentamos en los epígrafes dedicados a la le-

gislación y en los que tratan sobre las enseñanzas artísticas y los museos.

(36) J.L. Abellán, La cultura en España, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1971. Passim.

(37) La autarquía económica poseyó según Rafael Martínez Cortiñas los siguientes rasgos básicos: «1. Política económica autárquica, en especial en la industrialización. 2. Marginación de las actividades primarias, sacrificadas a la industrialización autárquica a ultranza. 3. Rígido control de algunas actividades económicas. 4. Fuerte protección de la economía española frente al exterior, a través de mecanismos distintos de los arancelarios. 5. Regulación del comercio exterior, a través del control de cambios, de contingentes y de cuentas especiales. 6. Escasas relaciones económicas con el exterior como consecuencia de la fuerte protección de nuestra economía, del boicot exterior, de la política de autarquía y del control de cambios.» (Rafael Martínez Cortiñas, «Crecimiento y crisis de la economía española», en Lacomba y otros, Historia social de España, Madrid, Guadiana de Publicaciones, 1976, p. 271-2).

Según Carlos Velasco Murviedro («Sobre una posible caracterización de la autarquía española», en Estudios de Historia de España. Homenaje a Tuñón de Lara, Madrid, Ed. Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1981) puede hablarse de la autarquía como un fenómeno que no fue sólo económico sino también cultural.

(38) J. L. Abellán, «Sociedad y cultura en la España de Franco (1939-1975)» en La cultura spagnola durante e dopo il franchismo: Atti del Convegno Internazionale di Palermo, 4-6 ma. 1979, Roma, Cadmo, 1982, p. 287.

(39) J. A. Lacomba, «La más última historia de España», en Lacomba, J. A. et. alt., Op. cit., p. 243-244.

(40) Ramírez, prolonga la segunda etapa hasta 1960 aproximadamente. (Op. cit).

(41) Entre los textos periodísticos demostrativos de cómo la cultura era concebida como complemento de la guerra pueden consultarse: Fermín Yzardiaga, «Artesanía e imperio de la ciencia española», Arriba España, 9-II-1939; Tajo, «Armas y Letras», Tajo, nº 48, 26-IV-1941; Arriba España, «Capitanía espiritual de España», Arriba España, 15IV-1941; ABC, «Ordenación y renacimiento de la cultura nacional», ABC, 29-IX-1942; José Ibañez Martín, «Franco y la cultura nacional», ABC, 1-X-1942.

(42) Ver por ejemplo el editorial del nº 1 de la «Revista Nacional de Educación».

La ley de enseñanza media de 1938 (comprobar) fue el mecanismo legal para una educación altamente ideologizada y volcada a inculcar en los jóvenes estudiantes los valores de una España imperial y redentora. «el nuevo plan del bachillerato se asienta en los estudios humanísticos; mucho latín y mucho griego, religión y milicia; es decir verdadera cultura; espíritu y voluntad de imponerlo. formula en que se resume lo más español de la cultura que fue, en los buenos tiempos de la reina Isabel, un brillo de Humanidades al filo de una espada» (Pedro de Villajoyosa, «La "cultura" oficial de la zona roja», El Alcazar, 23-IV-1939, p. 6.

(43) No todos los escritos que se publicaron en defensa de las humanidades carecieron de interés, como lo demuestra el de Enrique Lafuente Ferrari, «Las nuevas humanidades», Haz, nº 11, 21-I-1941.

Otra razón de la prioridad de las humanidades frente al abandono de las científicas tal vez está en la menores inversiones económicas que exigen las primeras, pero esta hipótesis exige un investigación que se aleja de nuestro trabajo.

(44). J. de Dios García, Op. cit. p. 40 y ss.

CAPITULO PRIMERO: LA POLITICA ARTISTICA DEL FRANQUISMO

I.1. Legislación. Organismos y actuaciones

Introducción

Las primeras medidas legislativas del régimen franquista no tenían como finalidad principal el convencimiento o la justificación de su política -aunque algo de esto hubiese- ya que al haber surgido de una guerra en la que resultó vencedor no era necesario. Al contrario, sus finalidades principales fueron las de control, de centralización y de dirigismo, de modo que buena parte de esa legislación era el paralelo de la represión ejercida sobre los vencidos.

Es indudable que examinar solamente a las instituciones y la legislación es insuficiente para conocer la política artística, pero es imprescindible detenerse en el estudio de la legislación que se promulgó en relación con el arte y la propaganda, así como en el de los organismos que se crearon ex profeso y en los que procedían de épocas anteriores y que fueron válidos para el nuevo régimen si queremos conocer mejor el arte y la cultura artística de nuestra postguerra. Ambos aspectos son medios de los que se sirvió el Nuevo Régimen para extender su ideología en el cuerpo social y simultáneamente consolidarla.

En esta parte nos ocupamos de los organismos, instituciones y de las principales medidas legislativas, que tuvieron relación con las artes plásticas considerando éstas de un modo amplio ya que incluimos también los aspectos relativos a la producción de objetos que sin ser propiamente artísticos fueron tratados como tales, y a los actos y celebraciones oficiales del régimen, ya que éstos recibieron un tratamiento especial y específico no sólo como actos propagandísticos sino como manifestaciones estéticas, del régimen franquista, desde el pronunciamiento militar del 18 de julio de 1936 y hasta la creación del Ministerio de Información y Turismo en 1951.

No hubo una legislación específica sobre las artes plásticas. La promulgada fue sobre medios de comunicación y propaganda, como es el caso de prohibiciones de reproducir imágenes. Sí, en cambio, hubo una legislación específica sobre patrimonio.

La legislación más abundante es sobre cine ya que este medio fue, al igual que harían otros regímenes totalitarios, el más cuidado por el español (1).

Comentamos también las actuaciones más relevantes de los organismos que nos irán apareciendo. Dejamos para otras partes de este trabajo la profundización en temas como los de la política museística, la censura plástica y las ense-

ñanzas artísticas.

No vamos a tratar aquí, más que tangencialmente, el asunto de la Artesanía por ser más propio de la legislación sobre trabajo, aunque, por supuesto, también lo sea de educación a través de las Escuelas de Artes y Oficios. Más adelante, en el epígrafe dedicado al arte y la Falange, veremos las razones del impulso dado a la artesanía y su relación con las artes plásticas.

Dado que la legislación no es algo aislado del momento histórico sino todo lo contrario, pues responde a ese momento, iremos haciendo las referencias (las mínimas e imprescindibles) a los principales acontecimientos políticos.

Al igual que en otros campos en los del arte y de la propaganda, la actividad legislativa se concentró en los primeros años (sobre todo hasta 1945) pero fue hecha de forma un tanto inconexa.

Ateniéndonos a las modificaciones más importantes acaecidas en la actividad legislativa dividimos este estudio sobre los organismos, sus cometidos y principales actuaciones, excluyendo lo relativo al patrimonio (por no ser objeto de nuestro trabajo) y a la erección de monumentos, (ya que lo hacemos en otro lugar) en los siguientes periodos y etapas:

1º.- Legislación y actividades durante la Guerra

2º.- Legislación y actividades en la postguerra (1939-1951)

Primera etapa (abril 1939-1941)

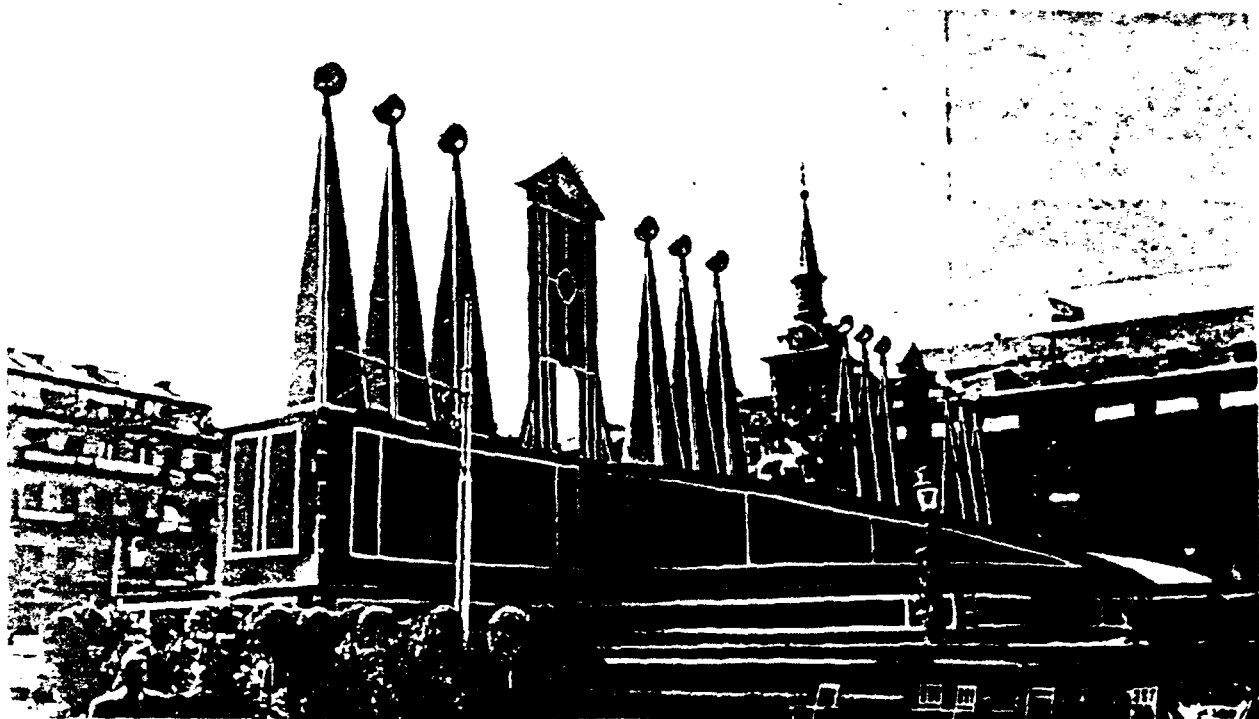
Segunda etapa (30-mayo-1941 - julio-1945)

Tercera etapa (julio-1945 - 1951)

Al no ser el periodo de la Guerra Civil el objetivo de nuestro estudio, trataremos esta parte menos profundamente que la época posterior

I.1.1. Legislación y actividades institucionales durante la Guerra Civil

Durante el conflicto (2) las medidas relacionadas con el arte fueron encaminadas a la protección y recuperación del patrimonio y aplicadas sobre todo a la arquitectura. Pero se utilizaron también de un modo importante como propaganda de cara al extranjero en un doble sentido: contra la República, con fuertes acusaciones por las destrucciones, y a favor de los sublevados, vanagloriando sus acciones de protección. Se hizo por medio de folletos y a través de revistas como Spain, que tenía una edición londinense y otra neoyorquina, (en ella escribieron el pintor Ignacio Zuloaga, Eugenio d'Ors y otros intelectuales unidos al régimen), Orientación Española, editada por la Oficina de



Estrado levantado para la visita de
Eva Duarte de Perón en junio de 1947
(Boletín Informativo de la Secretaría
General del Monumento, Junio de 1947)

Propaganda y Prensa de Representación del Gobierno Nacional de España, o la franco-italo-española «La Phalange» (3).

Para esas tareas se crearon una serie de organismos sobre los que se apoyarían los que surgieron una vez acabada la guerra. De los primeros el principal fue el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, creado el 22 de abril de 1938 (B.O. 23-IV-1938) y ampliado en noviembre del mismo año (4).

La labor de los surgidos durante la guerra (las Juntas de Cultura Histórica y del Tesoro Artístico, creadas en diciembre de 1936 y que actuaban en cada provincia, la Comisión de Cultura y Enseñanza que contaba con una Sección de Bellas Artes y con un Servicio Artístico de Vanguardia encargado de tareas de protección del patrimonio, el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional) ha sido estudiada por Alicia Alted Vigil a cuyo trabajo remitimos (5).

La Delegación del Estado para Prensa y Propaganda -creada en 1937- dependiente de la Secretaría General del Estado (6) tuvo junto a su principal tarea de control de publicaciones, otros cometidos, entre ellos la tramitación de las solicitudes, y la aprobación de la fabricación, -en su caso-, de objetos que utilizasen símbolos, emblemas, etc. del naciente Estado, así como de personalidades del mismo (7). Acabada la guerra la fabricación de objetos del

tipo indicado, sólo podría realizarse habiendo pasado favorablemente la censura. En enero de 1938 se organizó el Servicio Nacional de Prensa y Propaganda, dependiente del Ministerio del Interior (Gobernación) (Los restantes Servicios Nacionales fueron: Política Interior, Administración Local, Turismo, Regiones Devastadas y Reparaciones, y Sanidad).

A ese servicio se le encomendó -por orden de 29 de abril de 1938- conceder la autorización para "la producción comercial y circulación de libros, folletos y toda clase de impresos y grabados, tanto españoles como extranjeros". La autorización podría denegarse por razones de índole doctrinal y por considerar que la producción de esas obras podría "entorpecer la publicación de otros impresos que respondan a atenciones preferentes." La responsabilidad de la presentación de los originales recayó en los autores y editores conjuntamente (8).

Esta responsabilidad se extendió (por orden de 15-X-1938) a los impresores, litógrafos y grabadores en el caso de obras reproducidas por procedimientos mecánicos. Se justificó esta medida al considerar que en esas obras "se atenta con frecuencia que alarma contra el prestigio artístico nacional precisamente en la reproducción de efigies, símbolos y composiciones de significación política directamente relacionada con la propaganda del movimiento (9).

Fue la **Falange** (FET y de las JONS desde la unificación de abril de 1937), la única formación política que en el bando de los sublevados se ocupó durante la guerra de las tareas de prensa y de propaganda (contó con una Delegación Nacional de Prensa y Propaganda, cuyos delegados fueron sucesivamente: Cadenas, Yzurdiaga y Serrano Suñer) y por lo tanto en el primer gobierno, formado el 1 de febrero de 1938, recaería en ella las responsabilidades en esos campos (10).

En 1936 estaban activos unos **Servicios de Arte de Falange**, de los que apenas hemos encontrado datos (11).

La **Jefatura Nacional de Propaganda**, -que a su vez, dependía de Interior-, fue dirigida desde 1938 por **Dionisio Ridruejo**, miembro también de la Junta Política, entonces uno de los intelectuales falangistas más comprometidos (12). Al no estar muy claro qué era la propaganda, se incluyó en ella actividades muy diversas: cine, teatro, radio, exposiciones de arte, actos de masas, música,... ,incluso hubo hasta un "Laboratorio de poesías" (13). De los diversos departamentos dependientes de esa Jefatura (Ediciones, Plástica, Cinematografía, Teatro, Música) el que más nos interesa por ser el que más relación tendría con la creación de un arte nuevo al servicio del naciente Estado es el de **Plástica**, si bien su finalidad era principalmente propagandística y sólo en un orden menor

estética (14) cuyo Jefe -así era denominado el encargado- fue el pintor, dibujante y cartelista Juan Cabanas, que pertenecía al grupo de ilustradores de la lujosa revista falangista Vértice (15).

Por lo que atañe a la prensa, de la que se nombró máximo responsable a Giménez Arnau, la medida más importante fue la Ley de Prensa de 22 de abril de 1938 por la que todas las publicaciones pasaron a estar bajo control del naciente Estado.

Pero volvamos a otro organismo encargado de tareas artísticas. En el Ministerio de Educación la Jefatura Nacional de Bellas Artes (es decir la futura Dirección General de Bellas Artes) fue adjudicada al catalán Eugenio D'Ors, nombramiento al que, según testimonio de Pedro Sainz Rodríguez, entonces ministro de Educación, se opuso el ministro de Orden Público por considerar a D 'Ors un separatista (16). Eugenio d'Ors -en otro tiempo catalanista y ahora falangista-, fue en estos momentos, y lo sería hasta 1942, uno de los mayores responsables de las medidas culturales del régimen y protagonista directo en múltiples actividades en razón de sus cargos oficiales y de instituciones de distinto tipo (17).

La primera legislación que hemos encontrado sobre museos es el decreto de 13 de octubre de 1938 (BO del 22) que

creó patronatos provinciales para el fomento de Bibliotecas y Museos. Por este decreto la Iglesia y la Falange contaban con un miembro cada uno en los patronatos.

El Patronato del Museo del Prado entró de nuevo en funcionamiento por orden de 12 de enero de 1939 y simultáneamente lo hicieron los patronatos del Monasterio de Poblet y el de las "Fundaciones Vega-Inclán", que constaba de la Casa del Greco en Toledo, la de Cervantes en Valladolid, el Museo Romántico de Madrid y las Fundaciones Vega-Inclán de Sevilla. Como fue habitual en la época la orden llevaba un texto de justificación de la medida:

«Ilmo. Sr.: El avance de nuestras tropas dibuja en línea tan acelerada el ritmo de la victoria, que nuevos problemas se presentan cotidianamente interesantes y aun urgentísimos para el restablecimiento de una vida normal de cultura en los territorios conquistados, especialmente en lo que se refiere al tesoro de nuestras artes y a otros testimonios gloriosos de nuestra común tradición. En algunos casos, inclusive, la presencia de la necesidad se ofrece antes de que la previsión administrativa haya podido proveer al establecimiento de las bases en que el nuevo régimen ha de ser instaurado; razón por la cual resulta indispensable la restauración de ciertos órganos, a reserva de ulteriores providencias para su continuidad en lo futuro.

Tal ocurre en lo relativo a ciertos Museos y de otros monumentos nacionales, cuya riqueza artística les convierte en verdaderos Museos, y cuyo complejo gobierno trasciende, por su propia naturaleza y acción continuada del orden de actividad representado por los servicios de Recuperación y Defensa del Patrimonio Artístico Nacional. En este sentido, el Poder Público no puede hoy desatender a lo relativo al inmediato porvenir de nuestro impar Museo del Prado, del Monasterio de Poblet, recientemente readquirido para España, y del grupo de fundaciones conocidas con el nombre de 'Fundaciones Vega-Inclán'» (18).

Por orden, de 10 de febrero de 1939, se autorizó a la Junta de Museos de Barcelona que era la encargada del Museo de Cataluña, su funcionamiento y se nombraron miembros de la misma (19).

Con toda probabilidad el Departamento de Plástica tendría que ver con la llamada "Comisión de Estilo en las conmemoraciones de la Patria" que se había creado en febrero de 1938 por propuesta de Eugenio D'Ors y que estaba adscrita, como una comisión especial, al Instituto de España. La necesidad de esta comisión se apoyó en la importancia de velar por la mínima calidad estética de los monumentos patrióticos (20).

El Departamento de Plástica debió cambiar pronto su denominación por la de "Departamento de Ceremonial y Plástica", más acorde con la realidad de sus cometidos, pues atendía además de en los asuntos relacionados con la construcción de monumentos, en la preparación de celebraciones, como desfiles, actos patrióticos, etc., lo que supone una atención a la arquitectura efímera y a la decoración de espacios abiertos, que en gran medida consistió en arcos, altares y tribunas con profusión de estandartes, banderas, etc. Habría, por tanto, una retórica del gesto que se correspondía con una retórica y una mistificación del lenguaje (21).

El Instituto de España se creó por decreto de 8 de diciembre de 1937 agrupando a las Reales Academias de la Lengua Española, de la Historia, de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, de Ciencias Morales y Políticas, de Bellas Artes de San Fernando y de Medicina, que se reorganizaban. (23) Por lo que parece Eugenio d'Ors, que fue uno de los máximos responsables de su creación, se inspiró más en el ejemplo francés que en el italiano.

Para la reorganización se creó un Comité en el que participaron tres miembros de cada Academia (22), previéndose un periodo de algo más de un año para esas reorganizaciones. La primera reunión del Instituto se realizó en Salamanca el cinco de enero de 1938. Por orden del día uno del mismo mes se estableció la formula y ritual del juramento de fidelidad al Jefe del Estado y al régimen de los integrantes de las Academias, que debió ser obra de Eugenio D'Ors (23). No sería hasta marzo de 1939 el momento en que el Instituto tuviese ya unos estatutos. En el artículo 1º se escribió:

«Tiene, además, el carácter de organismo supremo, por cuyo instrumento el Estado organiza, ordena y mantiene instituciones dedicadas al cultivo del saber y atiende al cumplimiento de sus fines».

En el artículo 2º se señalaba que esas instituciones

«se refieren, bien a enseñanzas de Estudios superiores, bien a Centros de investigación, laboratorios y seminarios, bien a publicaciones académicas o de otro orden, a concursos y premios de carácter nacional, a misiones y pensiones de estudios y otros establecimientos de carácter temporal, y a servicios de bibliotecas o colecciones pertenecientes a la Corporación».

Finalizaba este artículo indicando que

«Podrá también recibir el Instituto de parte del estado la misión de organizar o formar parte de las Juntas o Comisiones dedicadas a fines especiales dentro de un orden determinado de estudios.» (24)

La "Mesa del Instituto" la formaron Manuel de Falla como presidente, de la Academia de Bellas Artes, (según parece fue nombrado sin consulta previa siendo este motivo y el de su enfermedad las causas de su temprana renuncia), Pedro Sainz Rodriguez como vicepresidente, de la Academia Española, Eugenio D'Ors fue nombrado Secretario Perpétuo, de las Academias Española y de Bellas Artes, Pedro Muguruza, Canciller, de la Academia de Bellas Artes; Vicente Castañeda, Secretario de Publicaciones, de la Academia de la Historia; Miguel Artigas, Bibliotecario, de la Academia Española; Agustín G. Amezua, Tesorero, de la Academia Española (25).

El Instituto de España se creó como el órgano más importante para la cultura española - en la orden de 19 de mayo de 1938 se le atribuye el "carácter de Senado de la Cultura Patria"- (26) sustituyó, en parte, a la Junta de Ampliación de Estudios para el Extranjero, cuyos libros y publicaciones pasaron al Instituto (27), para lo cual se

serviría de varios organismos creados a tal fin. Estos fueron adelantados por el Ministro de Educación en la "Cuarta Sesión Solemne del Instituto de España", celebrada en Sevilla los días 28, 29 y 30 de abril de 1938" cuando pronunció un discurso en el que dijo entre otras cosas:

«Las Comisiones de que se ha de dotar el instituto de España, que será en definitiva, el organismo que sirva al estado para orientar la cultura de un sentido nacional verdadero, serán la Comisión de Investigación del Tesoro Artístico, la Comisión del Diccionario de España y las enmiendas de las publicaciones de la Biblioteca de Autores Españoles, traducción de nuestros clásicos y de exaltación de la Historia de la Ciencia Española». (28)

Los organismos iniciales de los que se dotó el Instituto, creados por orden de 19 de mayo de 1938 fueron: el "Centro de Estudios Históricos", entre cuyas secciones había una dedicada a la Historia del Arte; el "Centro de Filología Románica", el "Centro de Filología Semítica y Estudios Árabigos", el "Centro de Arqueología e Historia Americana", la "Comisión para la Historia de la Ciencia Española", la "Comisión para formar una Biblioteca de Autores Españoles", y el "Seminario de Filología Clásica". El primero se dividía en las secciones: Prehistoria, Arqueología, Genealogía y Heráldica, historia del Imperio español, Historia contemporánea, Historia del Arte, Historia de las Instituciones Políticas y Sociales.

Si por su nombramiento Eugenio d'Ors debía haber sido siempre el secretario del Instituto de España y no lo fue

se debió a que se vio obligado a dimitir por un oscuro asunto relacionado con dinero del Instituto que utilizó y no justificó y con bienes de esta institución que estando en su poder se negó a devolver (29).

El Instituto fue también el encargado de la Junta de Relaciones Culturales, antes de que pasase definitivamente al Ministerio de Asuntos Exteriores (30), de la preparación de los textos para la Enseñanza Primaria, de la revisión y modificación de los programas escolares para lo cual se crearon en su seno comisiones y subcomisiones.

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando es la Academia en la que, por su vinculación directa con el arte, nos interesa detenernos. Fue autorizada a reanudar sus actividades el siete de octubre de 1937, para lo cual utilizó como sede el Palacio de San Telmo en San Sebastián, La vida normal de la Academia se reanudó el 13 de junio de 1939, siendo su director el Conde de Romanones.

Los componentes de la Mesa de la Academia para el Instituto de España eran su director, el Conde de Romanones, su secretario, Modesto López Otero y su censor Luis de Sandacho. Los miembros de la Academia que pudieron prestar juramento en la sesión del mismo del Instituto de España fueron: Luis de Sandacho, José Joaquín Herrero, José Garnelo, Fernando Alvarez de Sotomayor, Eduardo Chricharro, Fernando

Labrada, Aniceto Marinas, Antonio Flores Jordampilleta, Joaquín Larregla, Enrique Fernández Rilos, Federico Moreno Torroba, Ignacio Zuloaga, José Moreno Carbonero y Juan Allende Salazar (31).

Esta Real Academia iba a tener durante gran parte del franquismo una gran influencia en las actuaciones del régimen sobre el arte contemporáneo - y no sólo de éste-, a través sobre todo de sus prerrogativas en aspectos tan importantes como asesoramiento para la adquisición de obras para los museos, participación de académicos en jurados de las Exposiciones Nacionales y de otras exposiciones estatales y en concursos de las Delegaciones Nacionales de Falange, del Ejército, etc., participación en tribunales de oposiciones para las escuelas de Bellas Artes, etc. Buena parte de las personas que ocuparon puestos de importancia en organismos públicos y privados relacionados con la vida artística tenían conexión con la R.A.B.A.S.F.

En estos primeros momentos de creación de legislación y en la inmediata postguerra se involucraron tareas de organismos que si bien aparentemente eran diferentes, en la práctica se acercaban hasta confundirse. Así sobre la erección de monumentos informaban tanto la Dirección General de Arquitectura como el citado Departamento de Ceremonial y Plástica, si bien ambos dependían de Gobernación y encon-

tramos también informes de Censura (32).

Además las denominaciones de los organismos son muy confusas. Por ejemplo encontramos que al departamento de Plástica además de los nombres ya dicho se le denomina "Servicio Nacional de Plástica" (33).

Simultáneamente a estos organismos estatales siguieron funcionando de forma independiente los de Falange pero con la unión entre Estado y FET y de las JONS, la Falange perdería terreno a cambio de ganar posiciones -si bien muchas fueron individuales por cargos en la Administración- en el Estado. Pero hasta pasados varios años los falangistas fueron quienes controlaron el aparato de propaganda, aunque con una importante pérdida a favor de la Asociación Católica Nacional de Propagandistas desde mayo de 1941. Ese aparato, si bien no llegó nunca a constituirse en ministerio, ejerció una fuerte influencia en el lenguaje oficial e incluso en el independiente de las publicaciones españolas, caracterizándose especialmente por su carácter retórico, aspecto que ya ha sido puesto de manifiesto por S. T. Payne, entre otros investigadores (34).

Este solapamiento de actuaciones dificulta la tarea de conocer con exactitud las realizadas por cada organismo, siendo aún más complicado por las sucesivas reestructuraciones que se fueron efectuando a medida que iban apare-

ciendo fallos y problemas de competencias, que llevó no únicamente a la reforma, sino a la desaparición y creación de otros (35).

Así pues, en la pretendida creación de un nuevo arte participaron un buen número de organismos y de instituciones oficiales, a los que podemos añadir otros paraoficiales e incluso "independientes" que de forma sincera, o bien para ganarse las simpatías y los favores del nuevo régimen, contribuyeron a ello.

Acabada la guerra establecemos tres etapas divididas -con objeto de ganar en claridad- a tenor de los sucesivos gobiernos : 1ª hasta 1941 con el fin del segundo gobierno de Franco (primero después de la contienda), 2ª Desde el tercer gobierno al fin de la guerra mundial (Gobierno del 30 de mayo de 1941 al 18 de julio de 1945) y 3ª la etapa más corta, desde ese momento a 1951.

I.1.2. Legislación y actuaciones durante la postguerra (1939-1951)

Primera etapa (desde el final de la guerra a mayo de 1941)

Acabada la contienda se entró en una etapa de proliferación de medidas legislativas necesarias para poner en

marcha el nuevo Estado, que inicialmente tuvieron sus fuentes de inspiración en los regímenes alemán e italiano (36).

Simultáneamente a la elaboración de legislación los organismos interesados iniciaron también la convocatoria de concursos y de exposiciones directamente relacionadas con el nuevo régimen, pero consistentes en actuaciones aisladas sin seguir ninguna política previamente establecida. Es el caso del Concurso para premiar un boceto de Medalla Conmemorativa del día del Glorioso Alzamiento Nacional, convocado en mayo de 1939 por el Servicio Nacional de Propaganda, radicado aún en Burgos (37).

En el primer gobierno que Franco nombró en agosto de 1939, el papel clave fue el de Ramón Serrano Suñer que ocupó la cartera de Interior. El cuñado del Jefe del Estado fue también desde octubre de 1940 a mayo de 1941 el responsable de las relaciones exteriores y desde noviembre de 1940 a la fecha antes dicha, además de Secretario General del Movimiento. Este ministerio tuvo un cometido muy relevante, -más importante aún que el de Educación-, en las medidas relacionadas con las realizaciones artísticas del régimen de esta inmediata postguerra, ya que a él pertenecían las Direcciones Generales de Prensa, de Propaganda y la de Arquitectura, que tenían a su cargo lo relacionado con el cine, el teatro, libro, monumentos conmemorativos, etc. También de este ministerio dependía la Dirección General

del Turismo.

Del Ministerio de Educación dependía la Dirección General de Bellas Artes que se encargó de la recuperación de obras de arte, museos, educación artística, música y excavaciones y de las relaciones con asociaciones artístico-culturales.

Por encima de las Direcciones Generales de Prensa y de Propaganda estaba la Subsecretaría de ambas que quedó a cargo del abogado y escritor José María Alfaro Polanco, también miembro de la Junta Política, que en diciembre de 1940 fue sustituido por Antonio Tovar.

Finalizada la contienda una de las primeras medidas dictadas sobre el arte fue la orden de 31 de mayo de 1939 por la que se devolvía a entidades y particulares objetos de arte, joyas, metales preciosos, etc. en poder del Servicio Militar de Recuperación del Patrimonio Artístico Nacional. Una vez establecidos los mecanismos de devolución, meses más tarde se dio una nueva orden (de 11 de enero de 1940) para liquidar el Servicio de Recuperación Artística, (Servicio Militar de Recuperación) de modo que fuese el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional el único organismo encargado de las tareas del anterior. Este servicio organizó en Valencia en mayo de 1939 una exposición de arte dañado durante la guerra con el llamativo título de "Martirio del arte y huellas de la barbarie roja" con una finalidad no artística, sino propagandista (38).

Esta medida de entrega de bienes artísticos a sus antiguos propietarios debemos verla como formando parte de otras similares para otros tipos de bienes. La principal fue la orden de devolución de tierras.

Poco antes de la reestructuración del gobierno, el 17 de mayo, se dieron normas sobre la exportación y venta de obras de arte (39).

En esta etapa la influencia nacionalsocialista en los aparatos del Estado sería muy importante, apreciándose también en la prensa española sobre la que el régimen alemán llegó de hecho a intervenir (40), y en menor medida por prensa alemana en castellano (las principales fueron «Adler» y «Signal») pero también patente en otros campos: entrega de libros alemanes a organismos españoles, como es el caso del regalo de 600 libros al Instituto de España que incluían algunos en español y francés (41). Traducciones de libros alemanes, (42), organismos que tenían en el régimen nazi su inspiración, etcetera. La propia embajada alemana editó en castellano una sencilla revista, ciclostilada durante el conflicto y a imprenta acabado ese, «ASPA» (Actualidades Semanales de Prensa Alemana), en la que se daban a conocer al lector español acontecimientos de distinto tipo, incluyendo culturales y artísticos (43).

La influencia del fascismo fue menor, verificándose principalmente a través de las revistas «Crítica Fascista», «Bibliografía Fascista», o la posterior «Legioni e Falangi» que se editaba en Roma contando con una dirección italiana y otra española y publicándose en los dos idiomas.

Los estados alemán e italiano abrieron centros culturales en nuestro país. El Istituto Italiano de Cultura que se fundó en 1939 contó con una sede central en Madrid y las primeras secciones en Salamanca, Valladolid, Zaragoza, Barcelona, Oviedo, Sevilla, Bilbao, San Sebastián, Santiago de Compostela., Sevilla, Granada, Vigo, La Coruña, Gijón, Málaga y Tetuán. El Instº Italiano de Madrid se inauguró el 28 de febrero de 1940 (44). El Instituto alemán de cultura se inauguró en mayo de 1941, pero desde tiempo antes venían realizándose actividades de más entidad que las italianas.

A través de las publicaciones del tipo de las indicadas (especialmente: Nueva España, La Vanguardia Española), de los asesores alemanes y de los viajes de españoles a Alemania se tuvo conocimiento de organizaciones que sirvieron de inspiración para otras similares en España, así como de realizaciones artísticas del nacionalsocialismo. Es el caso de la Cámara de la Cultura del Reich, dependiente del Ministerio de Propaganda, a la que la Dirección General de Propaganda del régimen español (y los organismos que la

precedieron) se parecía hasta casi igualarse, pues aquella se dividía en las Cámaras de Literatura, Prensa, Radiodifusión, Teatro, Música, Artes Plásticas y Cinematografía, la "Liga Nacional de Artesanía", "La Fuerza por la Alegría", etc. (45). La prensa misma recogió artículos sobre la propaganda alemana, su historia, sus principales actuaciones, sus cometidos (46).

También fueron difundidos extractos de discursos de Hitler, Mussolini y otros dirigentes de esos regímenes. Con motivo de la celebración de la "Exposición de Arte Alemán" en Munich en 1939 se publicó un extracto del discurso del führer, enviado por la agencia Efe, en El Alcazar y en Arriba (47).

El influjo alemán se hizo patente también con las becas de intercambio firmadas entre ambos estados que se remontaban a octubre de 1938 y la elaboración de un "convenio de colaboración espiritual y cultural", que no se llegó a ratificar por las presiones de la Iglesia española que vió en él un peligro para la salvaguarda religiosa y moral de la juventud española (48).

A las iniciales medidas represoras contra publicaciones consideradas pornográficas, marxistas y disolventes (23-XII-1936) y que sin duda eran así consideradas no sólo por sus textos sino por sus imágenes se sucedieron otras también prohibitivas y censoras que afectaban tanto a las

publicaciones periódicas como a las carentes de periodicidad (49). se unieron otras reguladoras de la producción y distribución de imágenes de todo tipo relacionadas con los valores de los sublevados y con la apropiación que éstos hicieron de la historia de España.

La orden de 27 de abril de 1939 reservaba al Estado

«la facultad de emplear y difundir las Armas de España, los colores, banderas y emblemas de España y de F.E.T. y de las J.O.N.S., los lemas, consignas y nombres del Estado y el Movimiento; las representaciones de figuras, episodios o lugares de la Historia de España y de la Guerra y Revolución y las fotografías o representaciones de personalidades oficiales del Régimen o de los Ejércitos.»(50)

Por lo que se prohibía la fabricación y venta de objetos en los que se emplease alguna de las representaciones indicadas, salvo que se autorizase por una Junta, a la que ya nos hemos referido antes, en la que el Jefe del Departamento de Plástica participaba junto al Subsecretario de Prensa y Propaganda, el Jefe del Servicio Nacional de Propaganda y el de la Sección de Administración de dicho Servicio, el Interventor Delegado del Ministerio de Hacienda y el Asesor Jurídico del Ministerio. Esas medidas se justificaban diciendo que:

«Debe el Estado velar por la dignidad y decorosa representación de sus propios símbolos, figuras y consignas, así como de los propios de Movimiento y de los Ejércitos Nacionales y de las representaciones de la Historia de España, del heroísmo de los españoles.

Colores, armas, emblemas, símbolos, leyendas, nombres y episodios constituyen un patrimonio entrañable y son vehículo de emoción nacional que no puede ser utilizado libremente con fines privados ni disminuido con torpes deformaciones.

No sólo como fácil manera de exteriorizar sentimientos patrióticos, sino con fines comerciales en la mayoría de los casos, se ha hecho uso abundante de todos ellos y aún abuso, y lo que es peor, sin que la exactitud de los mismos correspondiera a la intención que animó a reproducirlos.

Es preciso, pues, devolver todo el pulcro decoro debido a las representaciones citadas y devolver al Estado su plena función de control y vigilancia en cuanto a la materia se refiere.» (51)

La creación de la **Sección de Censura**, por orden de 15 de julio de 1939, que se hacía depender de la Jefatura del Servicio Nacional de Prensa y Propaganda y adscrita a la Secretaría General supuso un reforzamiento legal del control ideológico de las publicaciones no periódicas y las que sí lo eran, ajenas a la jurisdicción del Servicio Nacional de Prensa; extendiéndose a las obras teatrales, guiones y películas de cine, textos de composiciones musicales y "los originales y reproducciones de carácter patriótico", que son las obras que en estos momentos nos interesan. La creación de esa sección se justifico así:

"En distintas ocasiones ha sido expuesta la necesidad de una intervención celosa y constante del estado en orden a la educación política y moral de los españoles, como exigencia de éste que surge de nuestra guerra y de la Revolución Nacional. Con objeto de que los criterios que presiden esta obra de educación posean en todo momento unidad precisa y duración segura, conviene crear un organismo único, que reciba la norma del Gobierno y la realice, aplicándola a cada caso particular" (52).

Por esta orden era necesaria la autorización previa de esa Sección para dar publicidad a las obras indicadas. El Jefe del Departamento de Censura de la Dirección General de

Propaganda fue Pedro Laín Entralgo (53).

En junio de 1940 el Director General de Propaganda modificó la Sección de Censura con objeto de hacerla más operativa. Así hizo depender a cada negociado de la Sección de los Departamentos correspondiente para cada materia, de la Subsecretaría de Prensa y Propaganda, a la vez que continuaba existiendo un Sección de Censura en la Secretaría General de la Dirección General de Propaganda (54).

Una de las primeras actuaciones del Departamento de Plástica del Servicio Nacional de Propaganda fue la revisión de los bocetos -y en su caso aprobación o denegación- de embellecimiento de portadas de establecimientos comerciales para la celebración del Desfile de la Victoria. Lo más probable es que del Departamento indicado saliesen las normas que el Presidente de la Cámara de Comercio de Madrid, dio a través de la prensa, a los comerciantes de la capital. La base de la decoración fue la imagen del Generalísimo y de José Antonio, frases relativas a Franco y a su acción y toda la iconografía de banderas, estandartes, etc del Estado y de la Falange (55).

Los actos de recibimiento de personalidades extranjeras fueron también tarea de Propaganda y por lo tanto de Plástica. Uno de los primeros fue el del Conde Ciano en julio

de 1939.

Además de la preparación de actos el Departamento de Plástica -también denominado Negociado de Plástica- se ocupó de **tareas censoras** (vidi supra) que iban desde obras gráficas a proyectos de monumentos (56).

Una parte de su presupuesto se dedicó a sostener económicamente al escultor **Emilio Aladrén** que había recibido el encargo de hacer una estatua ecuestre de Franco, por el procedimiento de incluirle como miembro del citado Departamento (57).

Además de este escultor colaboraron otros artistas en la propaganda. Uno de los primeros fue el pintor **Pedro Bueno**, que lo hizo desde el 10 de diciembre de 1939 (58), Otros fueron **José Romero Escassi** y **José Caballero**, ocupándose estos dos últimos de tareas censoras (59).

Otra de las realizaciones del Departamento citado fue la organización del «**Salón Nacional de Fotografía**» en 1940, de lo que se encargó la Sección de Fotografía -que estaba dirigida por Vallmitjana- del departamento citado.

Por ley, dada en Burgos, el 23 de septiembre de 1939 se creó la **Dirección General de Arquitectura**, cuya dirección recayó en **Pedro Muguruza Otaño**, que había sido el Comisario

General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional. Esta Dirección General tenía como cometidos: "1º La ordenación nacional de la Arquitectura, 2º Dirigir la intervención de los Arquitectos en servicios públicos que lo requieran, 3º Dirigir las actividades profesionales de este orden" (60).

Franco encargó a ese arquitecto la que sería la magna obra propagandista del primero: el Monumento Nacional a los Caidos, que se inició con gran fervor abriéndose suscripciones voluntarias en toda España para obtener fondos para su construcción. Todo lo relativo al Valle de los Caidos dependió directamente de Presidencia de Gobierno.

Como la de Prensa y la de Propaganda esa Dirección General dependía del Ministerio de la Gobernación, entonces dirigido por el "cuñadísimo" Serrano Suñer. Una de las actividades que esta Dirección General realizó, dando cumplimiento al segundo cometido, fue la de elaboración de informes técnicos y artísticos de monumentos a los caídos con destino a la Dirección General de Propaganda.

Recien finalizada la guerra se abrió en Bilbao una exposición de pintura, escultura y arte decorativo -organizada por la Jefatura Provincial del Servicio Nacional de Propaganda y con patrocinio de la Diputación y del Ayuntamiento- con las obras de Zuloaga que se habían visto en Ve-

necia, más las de otros artistas que fue considerada interesante de cara a la propaganda en los noticiarios cinematográficos (61).

Falange también organizó exposiciones. La principal fue la que en el mes de julio de 1939 se inauguró en Valencia, la denominada "Primera Exposición Nacional de Pintura y Escultura" que fue organizada por la Delegación Provincial de Bellas Artes de Falange de esa ciudad. Esta muestra, ateniéndonos a los artistas representados y al tipo de obras exhibidas no supuso prácticamente ningún cambio respecto a otras exposiciones colectivas de anteriores años (62). En abril de 1940 la Sección Femenina convocó un concurso de ideas entre los artistas españoles para la erección de un altar en la galería de la cárcel de Alicante en la que estuvo preso Primo de Rivera (63).

En junio de 1940 y también en la ciudad de Valencia el SEU celebró la Primera Exposición de Arte Universitario que fue vista desde las páginas de la revista del sindicato «Haz» como "el deseo de dar a España una plástica joven, que no suponga un desprecio o una risa al llamársela "plástica nueva" (64).

Desde diciembre de 1940 con la creación del Frente de Juventudes de Falange se amplió el campo de las actividades culturales de adoctrinamiento de la juventud española, que

hasta ese momento estaba practicamente limitado a la educación. Una de las actividades de segundo orden del Frente de Juventudes fue la celebración de concursos y exposiciones de arte que en los comienzos de esta organización fueron escasas para incrementarse a partir de 1945 (65).

Del Ministerio de Educación Nacional que estuvo dirigido por el miembro de la A.C.N.P. José Ibañez Martín desde 1939 a 1951 que sucedió al monárquico alfonsino y ultracatólico Pedro Sainz Rodriguez, dependía la Jefatura Nacional de Bellas Artes, que recayó al cesar a Eugenio D'Ors, el 25 de agosto de 1939, en Juan de Contreras y López de Ayala, Marqués de Lozoya, que sería uno de los catedráticos con los que la Asociación Católica Nacional de Propagandistas contó en la Universidad (66).

Bajo el mandato de D'Ors y con su actividad directa el Nuevo Régimen había participado en la Bienal de Venecia de 1938 (muestra de la que d'Ors fue el comisario, conjuntamente con los portugueses Reynaldo Dos Santos, presidente de la Academia de Bellas Artes de Lisboa y el escultor, también portugués, Pablo Mane), celebrado la Exposición de Arte Sacro de Vitoria, en la que el Director General se volcó y que tuvo importantes consecuencias para el arte español, especialmente en las enseñanzas artísticas; se habían traído al Prado las obras depositadas en Ginebra, ciudad en la que se celebró una exposición con esas

obras, lo que se convirtió en un acto de gran propaganda.(67).

Para la participación española en la XXII Bienal de Venecia de 1940 se nombró un comité organizador compuesto por el Director General de Bellas Artes, el escultor Enrique Pérez Comendador, el pintor Joaquín Valverde y el Jefe de la Sección de Fomento de las Bellas Artes, Ramón Manchón. De éstos, Joaquín Valverde también había estado como consejero en el comité organizador de la Bienal de 1936.

La labor legislativa del Ministerio y de la Dirección General había sido escasa, derivado de la situación de guerra que hacía más conveniente una política propagandística, sobre todo de cara al exterior, que de creación de una infraestructura artística. No obstante se habían puesto las bases del inicio de la renovación de las enseñanzas artísticas.

La Sección 10ª (Fomento de las Bellas Artes) (68) de esa Dirección General fue la encargada del "Fichero de Artistas Españoles" creado por orden del Ministerio de Educación de 11 de julio de 1940. En esa orden se daban las razones de la creación del fichero, que significaba una forma de control de los artistas ya que era obligatorio que todos los creadores plásticos (además de pintores, escultores y

grabadores, los cartelistas y orfebres y el posible resto -que se indicaba mediante etc.-, y los músicos tanto compositores como concertistas) aportasen unos datos relativos a su persona y a su obra.

«Ilmo. Sr. : El esfuerzo personal de los artistas españoles que con deseos de superación pusieron la vista en otros horizontes y llevaron a otros países sus obras obteniendo con harta frecuencia galardones y lauros que acrecentaron su prestigio y el de España, ofrece una enseñanza que debe recoger este Ministerio incrementando y facilitando la iniciativa particular para fomentar el conocimiento de la valía de nuestros artistas en el extranjero. Uno de los medios para conseguirlo es la formación del «Fichero de Artistas Españoles» en el que cada uno tenga su historial lo más completo posible, viniendo a ser el comienzo de un Centro difusor donde se pueda hallar la necesaria información que las empresas o particulares precisen. Por otra parte conviene al Estado poseer un caudal de datos que en el futuro sea archivo a citar donde el investigador encuentre elementos verídicos e interesantes para el estudio del Arte español a partir de la creación del fichero.» (69)

Ese archivo que se preveía, en caso de haberse conservado sí habría sido una ayuda para la investigación, pero debe haberse perdido pues nuestras búsquedas en los archivos de la Administración han resultado infructuosas.

Dependiente del mismo ministerio se constituyó el Patronato de Cultura Popular organismo que tuvo pocos cometidos en el campo del arte (70).

Como es sabido fue la educación la que por su importancia social más se transformó respecto a los años de la República. No solamente se anularon los avances de esos años

sino que se produjo una marcha atrás al entregar la enseñanza a la Iglesia, a la vez que se trató -y consiguió en buena medida- de imponer desde ella una cultura architradicionalista y conservadora en exceso.

Dada la gran importancia que la ideologizada enseñanza, de la postguerra ha tenido en la formación de las generaciones que entonces iniciaban o continuaban estudios en la enseñanza elemental y media, como se sabe controlada por la Iglesia, y en la Universidad, donde también llegó ese control, nos detendremos más en otro lugar, limitándonos aquí a señalar las principales medidas legislativas. Fueron éstas las órdenes de junio y agosto de 1939, para reorganizar las Escuelas Sueprieores de Valencia y Madrid, y el decreto de 30 de julio de 1940 de reorganización de los estudios.

El patronato del Museo Nacional de Arte Moderno pudo seguir por la orden de 5 de junio de 1939, en cuyo texto se escribió que "Restablecida la normalidad en el territorio nacional con la victoria definitiva de nuestro glorioso Ejército, es llegado el momento de atender a la restauración de la vida cultural y administrativa en los Museos de la Nación a fin de mostrar a propios y extraños, en el mas breve plazo posible, cuantos tesoros de arte existen en los mismos" (71).

El Museo de Reproducciones Artísticas también se dotó de un patronato por orden de 26 de julio de 1939.

También se nombraron comisiones reorganizadoras de la nueva etapa de vida del Museo del Pueblo Español, de Madrid (orden de 19 de junio de 1939) y la constituida con la misma finalidad para el Museo Nacional de Artes Decorativas, de Madrid (orden de 19 de junio de 1939), en las cuales intervenían algunas personas que eran a su vez miembros de patronatos. En todos éstos estaban presentes integrantes de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En el caso del Museo Nacional de Arte Moderno eran cinco, de los catorce componentes.

Tras la formación de las comisiones y patronatos, por orden de 22 de agosto de 1939 se creó el Consejo Nacional de Museos que unía a los miembros de los patronatos y los directores de cada museo, debiendo reunirse una vez al año, como mínimo, bajo la presidencia del Director General de Bellas Artes y de la vicepresidencia del Director de la R.A.B.A.S.F. Su función era:

«la de examinar los problemas comunes relativos a la vida de los mismos, regularizando (...) las relaciones que entre los mismos se deban mantener, unificar en lo posible los métodos de trabajo, acceso, presentación y publicidad de los Museos, proponer las reformas y mejoras que interesen a los mismos y cuantos otros fines sean al Consejo Nacional de Museos señalados o concedidos por el Poder público.» (72)

La necesidad de este organismo -que puede interpretarse como una medida de centralismo- fue explicada por la nueva situación de la vida artística oficial:

"Ilmo. Sr.: Terminada la primera etapa de restauración de los Museos Españoles con su nueva entrada en servicio, recuperación de objetos, reforma de todos ellos, ampliación de varios y definición del contenido, allí donde era menester, para que la reunión y distribución de sus tesoros llegue a formar un conjunto, sistemáticamente ordenado y obediente a una concepción general relativa al interés nacional y pedagógico de los mismos, ha llegado el momento de traducir a un órgano de conjunto la nueva orientación en que ha entrado con ello la vida artística oficial en España." (73)

La orden del 19 de septiembre de 1939 y el decreto del día 23 del mismo mes y año crearon la Junta Técnica y la Junta Central de Archivos, Bibliotecas y Museos, respectivamente. La primera era una sustitución de la Junta facultativa y del Consejo Asesor de la misma, creados por decretos de 19 de mayo y 30 de diciembre de 1932 (74). La segunda cuya competencia era "la seguridad, protección y fomento de estos establecimientos culturales" no incluyó entre sus miembros ni al Director del Museo de Arte Moderno, ni a ningún representante de las Escuelas de Bellas Artes, con lo que su cometido de ocuparse "de la formación, instalación y apertura de nuevos establecimientos" y de inculcar "el espíritu de vigilancia y cuidado de los depósitos de nuestra cultura tradicional e histórica" no se hacía extensivo al arte contemporáneo, al menos legalmente.

Tras estas medidas se procedió en lo que restaba del

año 1939 y en 1940 a las reorganizaciones de los patronatos de los diferentes museos y al nombramiento de cargos directivos. La dirección del Prado recayó en Fernando Alvarez de Sotomayor, autor de uno de los tempranos retratos de Franco, tras su nombramiento como Generalísimo.

La reorganización del Patronato del Museo de Arte Moderno en marzo de 1940 supuso el control de su dirección por integrantes de la R.A.B.A.S.F. y de la Asociación de pintores y escultores, entidad estrechamente vinculada a esa academia.

Al margen de todos estos museos la Jefatura Provincial de Falange de Madrid dispuso la creación de un museo (que podemos llamar "de los horrores"), dependiente de la Jefatura de Propaganda, que nos da una idea de la cultura propiciada desde algunos sectores:

«en el que de manera ordenada y estética se agrupen, perfectamente clasificados y reseñados, el sin número de objetos artísticos o de indole histórica, relacionados con la reproducción exacta de "checas" y calabozos, los tipos y escenas de horror, los instrumentos de tortura, las funestas doctrinas marxistas, etc. y también la recopilación y custodia para su exposición en debida forma de todo lo relacionado con nuestro glorioso Movimiento y sus jefes.» (75)

Aunque menos relacionado con nuestro trabajo debemos citar el Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Este se creó por ley de 24 de noviembre de 1939, regulándose su funcionamiento en febrero del año siguiente (Ley de

10-II-1940). Este organismo supuso un reforzamiento de la Iglesia y de los sectores católicos más directamente relacionados con lo que ha venido en llamarse "nacionalcatolicismo" y ha sido explicado por parte de diversos investigadores como la contrarreplica franquista a la Junta para Ampliación de Estudios de la época republicana.

En su creación se dejó muy claro su sentido religioso y finalidad de control y dirigismo :

«En las coyunturas más decisivas de su historia concentró la hispanidad sus energías espirituales para crear una cultura universal. Esta ha de ser, también, la ambición más noble de la España del actual momento que, frente a la pobreza y paralización pasadas, siente la voluntad de renovar su gloriosa tradición científica.

Tal empeño a de cimentarse, ante todo, en la restauración de la clásica y cristiana unidad de las ciencias, destruida en el siglo XVIII. para ello hay que subsanar el divorcio y discordia entre las ciencias especulativas y experimentales y promover en el árbol total de la ciencia su armonioso incremento y su evolución homogénea, evitando el monstruoso desarrollo de algunas de sus ramas, con anquilosamiento de otras. Hay que crear un contrapeso frente al especialismo exagerado y solitario de nuestra época, devolviendo a las ciencias su régimen de sociabilidad, el cual supone un franco y seguro retorno a los imperativos de coordinación y jerarquía. Hay que imponer, en suma, al orden de la cultura, las ideas esenciales que han inspirado nuestro Glorioso Movimiento, en las que se conjugan las lecciones más puras de la tradición universal y católica con las exigencias de la modernidad». (76)

El que fuera su Secretario General y miembro del Opus, José María Albareda escribía unos años después:

«La tarea del Consejo no es contestar, sino construir; no es la réplica, la polémica o la comparación; es simplemente, afirmar y encauzar. Y una prueba de esta evidente amplitud positiva del Consejo la da el hecho de que son varios los organismos privados, con fines investigadores, que buscan el enlace y la vinculación con el Consejo. No es absorbente ni anulador. Lo que importa es el fruto del trabajo científico, de ningún modo el monopolio de su realización» (77).

Por decreto de 10 de febrero de 1940 se nombraron los vocales del Consejo: veinticuatro en representación de las Universidades, seis en representación, a su vez, de las Reales Academias, uno más por el Cuerpo Facultativo de Archivos, Bibliotecas y Museos, catorce por las Escuelas de Ingenieros, uno de la de Arquitectura, dos de las Escuelas de Bellas Artes, uno más de la Escuela de Veterinaria, cuatro por el Ejército, dos por "Ciencias Sagradas" y siete "en representación de la Investigación Privada" (78). El Consejo se organizó en Patronatos que agrupaban a su vez a Institutos. Los relativos al estudio del arte fueron el patronato Marcelino Menéndez Pelayo de Historia, Filología y Arte se ocupaba -y ocupan- de estudios históricos y de estética, a través del Instituto Diego Velázquez y editaría dos revistas: Archivo Español de Arte y la Revista de Ideas Estéticas.

Como en el caso del Instituto de España, el juramento de los componentes del C.S.I.C. siguió un ceremonial que nos hace pensar en un mismo responsable para ambos (79).

En enero de 1940 se promulgó la Ley de Unidad Sindical (los "sindicatos verticales") que instauraba por esta vía legal la inexistencia de conflictos de clase. Como ya hemos indicado dentro de los Sindicatos se organizarían actividades culturales, algunas de las cuales fueron exposiciones de arte de los "productores" (ya no obreros) significativas de lo que el paternalismo del Régimen entendía por la cultura artística del pueblo. Pero además de a través de las actividades artísticas destinadas a los trabajadores, los sindicatos verticales se relacionaron con las artes plásticas al procederse a la sindicación de artistas (80).

Con la creación de la Vicesecretaría de Educación Popular que dependiente de la Secretaría General del Movimiento incluía las Delegaciones de Prensa y de Propaganda, con lo que dejaban de pertenecer al ministerio de Gobernación, pasamos a la siguiente etapa.

Segunda etapa (Gobierno del 30 de mayo 1941 - julio 1945)

El nombramiento del coronel Valentín Galarza como ministro de Gobernación supuso la destitución de Antonio Tovar y de Dionisio Ridruejo en sus cargos a la vez que se procedió a un trasvase de las competencias de prensa y propaganda a la Vicesecretaría de Educación Popular -cuyo secretario sería Gabriel Arias Salgado, en sustitución de Tovar-, que dependía de la Secretaría General del Movimiento, que venía a ser equivalente a un nuevo ministerio. La Dirección General de Prensa fue encomendada a Juan Aparicio, quien estando a su frente por mucho tiempo fundó varias publicaciones en las que la doctrina y la propaganda política ocuparon un gran papel.

Ridruejo y Laín siguieron en la dirección y subdirección, respectivamente, de la revista «Escorial» hasta octubre de 1942.

El hecho legislativo más importante de esta etapa fue la puesta en funcionamiento de la Vicesecretaría de Educación Popular de FET y JONS que recibió los Servicios de Prensa y Propaganda (de la Delegación Nacional que desaparecía), es decir el control de los medios de comunicación (Ley de 20-V-1941). Ricardo Chueca ve en ella una especie

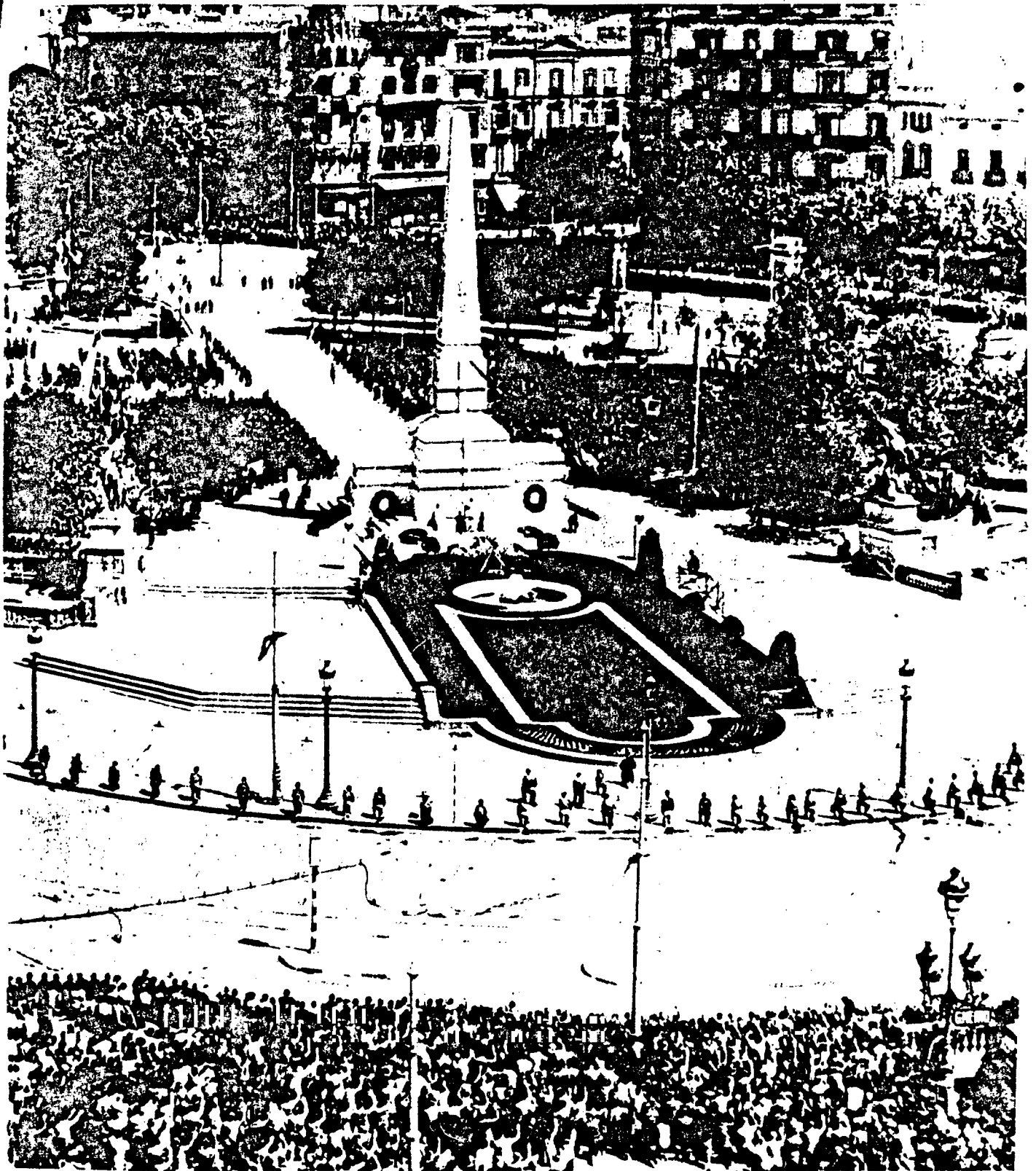
LA VANGUARDIA

ESPAÑOLA

NOTAS GRÁFICAS

Jueves, 11 de mayo de 1939 - Año de la Victoria

CUATRO PAGINAS



EL GRANDIOSO ACTO DEL DOMINGO EN LA PLAZA DE CATALUÑA

Ante enorme concurrencia, que llenaba por completo la Plaza de Cataluña, el domingo por la mañana se celebró, con asistencia de las Autoridades y Jefe de la Legación, un acto de rendir póstumo homenaje a la memoria de los Caídos por Dios y por la Patria. Imponente aspecto que adquirió la gran céntrica Plaza, durante la celebración de la misa de cumpleaños.

de Ministerio de Propaganda camuflado y nos explica cómo al ser el titular de la Vicesecretaría, también de la Delegación de Prensa y Propaganda del partido, el control de la prensa de éste pasaba en su totalidad a la primera (81). Por lo que atañe a la política de erección de monumentos conmemorativos la nueva Vicesecretaría pasaba a ser la encargada de la resolución de los proyectos, que deberían tramitarse a través de las Delegaciones Provinciales de la misma.

La organización de sus servicios se hizo por decreto de 10 de octubre del mismo año. Por ella el Departamento de Plástica, pasó a ser una Sección dentro de la Delegación Nacional de Propaganda. Según el decreto de organización a ésta y a las restantes secciones "les incumbirá la tramitación y despacho de cuantos asuntos se relacionen, en sus cometidos, con las denominaciones propias de casa una de ellas, así como aquellas que les encomiende el Vicesecretario o el correspondiente Delegado Nacional" (82).

Por otro decreto, de 28 de noviembre del mismo año, Franco suprimió los doce Servicios Nacionales que Serrano Suñer había establecido en 1938, dejando en su lugar cuatro Vicesecretarías (la General del Movimiento, la de Obras Sociales, la de Educación Popular y la de Servicios). Esta medida, según Payne supuso una gran pérdida de fuerza para la Falange, ya que "salvo en lo referente a los sindicatos

y a la propaganda, la FET perdió todo contacto con la Administración del Estado" (83).

Rafael Arias Salgado desde su puesto de Vicesecretario de Educación Popular introdujo modificaciones en la sección de Plástica creandose la Jefatura de Ceremonial y la Sección de Organización de Actos Públicos y Plástica. Estos cambios se dieron tras la presentación de un proyecto de reforma para lo relativo a actos oficiales y asuntos similares hecho por el Delegado Nacional de Propaganda. Ese proyecto daba a la Jefatura de Ceremonial las siguientes funciones:

1º. Conocer y desenvolver todas las cuestiones protocolarias y de ceremonial en recepciones, desfiles, concentraciones, viajes, recibimientos, obsequios y hospedajes de aquellas personalidades que sean invitadas o intervengan en los actos organizados.

2º. Orientar y preparar inicialmente la organización y presentación de las exposiciones que en España o en el Extranjero realice la Vicesecretaría, o aquellas en que ésta intervenga de algún modo, por la Sección de Plástica de la Delegación de Propaganda.

3º. Orientar y preparar los proyectos de organización, presentación y realización de todas las manifestaciones al exterior de la Vicesecretaría de Educación Popular, desfiles, concentraciones, viajes, etc.

4º. Estudiar las manifestaciones y problemas de ceremonial histórico y tradicional para que sirvan de base al ceremonial del partido y de todos los actos públicos de carácter político, así como los de Calendario Nacional y normas de precedencia de Autoridades y Jerarquías." (84).

Se proponía también su dependencia directa del Vicese-

cretario y su organización en: "Servicio de Ceremonial y Protocolo", "Negociado de Estudio de Ceremonial Antiguo y Moderno y Calendario Nacional y precedencia de Autoridades y Jerarquías" y "Negociado de estudio y proyección de actos públicos, exposiciones y propaganda plástica" (85).

Dado que la creación de esa Jefatura supondría la modificación de la sección de plástica existente se propuso la siguiente reorganización: La Sección sería la de "Organización de actos públicos y plástica" dividida en: Archivo y registro administrativo de la Sección. Negociado de organización de actos públicos y exposiciones. Negociado de intervención en actividades plásticas privadas. Servicio de arquitectura, decoración y fotografía. Almacén de materiales para tribunas, adornos de locales, calles, etc.. También se propuso la reducción del personal de la misma de los 31 funcionarios que la integraban a 17 (86).

La última propuesta era el cese de Juan Cabanas como Jefe de la Sección de Plástica, que sería nombrado Jefe de Ceremonial, y el de once personas más, que podrían pasar a ocupar puestos en los servicios o negociados de la jefatura creada. Entre ellas se encontraban los pintores José Caballero, José Romero Escassi, José Antonio Morales y Antonio Viladomat.

Arias Salgado aceptó parte de las propuestas, de modo

que finalmente se creó la Jefatura de Ceremonial y la Sección de Organización de Actos Públicos y Plástica que se dividió en dos negociados: a) de Organización de actos públicos y exposiciones y b) de Intervención en actividades plásticas privadas. Por lo tanto se suprimió la Sección de Ceremonial y Plástica (87). Tras la reorganización los pintores indicados siguieron siendo miembros de la Sección y pocos meses después se nombraba a Gregorio Toledo como "Tecnico Plástico" de la misma (88).

Una tarea de esta sección creada fue, continuando las de los organismos que la precedieron, la de informar sobre los proyectos de monumentos a los caídos y de otro tipo por medio de unos Servicios Técnicos (89). A partir de febrero de 1942 la Sección de Plástica había recibido las tareas de censura más directamente relacionadas con su dedicación que hasta entonces realizaba la Sección de Censura, lo cual venía a dar un mayor contenido a Plástica (90). Tras la reforma hecha por Arias Salgado esas tareas pasaron a la nueva Sección de Organización de Actos Públicos y Plástica.

En 1942 la Vicesecretaría organizó un concurso de bustos de José Antonio Primo de Rivera y de Franco en el que participaron los escultores Carlos Monteverde, Ignacio Pinazo, Angel Bayod Usón, Fructuoso Orduna, José Planés, Emilio Aladrén y Ramón Mateu.

Otra medida de Arias Salgado fue que los Delegados Pro-

vinciales de Educación Popular fuesen nombrados vocales con voz y voto en las Juntas Provinciales de Espectáculos y de las Comisiones de cultura de las Diputaciones y de los Ayuntamientos (91).

Las secciones de Organización de Actos Públicos y Plástica de las Delegaciones Provinciales recibieron la orden de enviar obligatoriamente informes semanales sobre actos públicos celebrados (92), censura plástica realizada sobre uso de emblemas, textos, etc. por firmas comerciales y sobre establecimientos donde se vendían reproducciones plásticas, la producción plástica hecha por la propia sección y la autorizada por la misma, e "información pictórica" (93).

Poco después se comunicó a las Delegaciones Provinciales de la Vicesecretaría de Educación Popular -por la circular número 138, de 28 de abril de 1943- que debían enviar informes bastante exhaustivos a la Delegación Nacional, relativas a: radiodifusión, ediciones y publicaciones, censura de publicaciones, actos públicos y plástica, cinematografía y teatro, educación musical y "asuntos importantes pendientes de resolución, o despacho, relacionados con la Delegación nacional. Consignas. Impresión personal del Delegado sobre la marcha y eficacia del servicio. Respecto a actos públicos y plástica los informes debían ser de a) Actos de propaganda oral organizados por la Delegación Pro-

vincial con expresión de los oradores que intervinieron y extracto de sus discursos, b) Información general sobre campañas de propaganda realizadas en la provincia con indicación de los Organismos que las dirigen, c) Ciclos de conferencias o conferencias aisladas celebradas dentro de su jurisdicción con indicación, igualmente, de los oradores que intervinieron y extracto de sus discursos, d) Textos de las conferencias sometidos a censura con especificación de la resolución adoptada, e) Relación de las obras de carácter plástico presentadas a censura y sometidas a la Delegación Nacional para su tramitación, f) Carteles, pinturas, pancartas, etc., autorizados por la Delegación Provincial, g) Resultados de las visitas de inspección giradas a los establecimientos comerciales o industriales para vigilar el cumplimiento de lo dispuesto sobre censura plástica (94).

Las delegaciones provinciales además de esas tareas informadoras podían celebrar exposiciones, pero en este terreno su acción debió ser escasa a tenor de lo poco que hemos encontrado en la prensa de la época. La delegación de Madrid -sin duda la principal- organizó en junio de 1943 la muestra "Así eran los rojos", también llamada "Retaguardia Roja" que fue una clara utilización del arte como propaganda, acrecentada por las conferencias que se pronunciaron durante el tiempo que permaneció abierta en el Círculo de Bellas Artes (95).

Las competencias desbordaban las actuaciones oficiales

para llegar a las privadas, pero en lo tocante a éstas debió actuarse casi únicamente por la censura, ya que en los informes que hemos visto nunca aparece nada relativo a "información pictórica".

La creación del Servicio de Arquitectura en la Delegación Nacional de Propaganda llevó a una inicial confusión de competencias entre ese servicio y la Sección de Actos Públicos, que se solventó con la restricción en la práctica de las competencias de la segunda y la posterior adscripción de esa sección al Servicio de Arquitectura, en abril de 1945.

La influencia alemana e italiana siguió existiendo pero iría disminuyendo a medida que las potencias del Eje iban perdiendo la guerra, para prácticamente desaparecer acabada esa, lo cual tuvo su reflejo en algunas directrices que se dieron sobre la iconografía, el simbolismo y el ritual franquista.

Desde 1942 el régimen español se fue distanciando de los de Alemania e Italia hasta llegar a la postura de neutralidad en la guerra en octubre de 1943, después de que cambió esa a la de no beligerancia en junio de 1940, cuando los tiempos eran otros. A la vez con la ley creadora de las Cortes (17-VII-1942) y otras medidas menores, presentó una apariencia de legalidad (que estaba lejos de la realidad,

ya que esas cortes además de la peculiaridad de su nombramiento eran consultivas para el Jefe del Estado).

Ejemplo del reflejo que indicábamos fue la orden dada en mayo de 1945 de retirar carteles en los que aparecían las imágenes de los tres dictadores y de Salazar cursada desde el Ministerio de Asuntos Exteriores a raíz de su recomendación por el Delegado Nacional de Prensa, que hizo suya, igualmente, el Delegado Nacional de Propaganda (96).

La influencia alemana e italiana, cuando no estaba en el mismo Estado se canalizó por medio de organizaciones privadas como la «Asociación hispanoalemana», que editaba un boletín cuyo comité de redacción estaba formado por Antonio Tovar, Pedro Laín Entralgo y Juan Beneyto (97).

El Ministerio de Trabajo (establecido como otros ministerios por la ley reorganizadora de la Administración Central del Estado, de 8 de agosto de 1939), cuyo titular desde el gobierno del 30 de mayo de 1941, fue José Antonio Girón por medio de la Organización Sindical también realizó una política sobre el cultivo de las artes plásticas por los trabajadores, en un actitud paternalista, que se centró de forma preferente en la celebración de exposiciones-concursos dependientes de Educación y Descanso (98); en los jurados de estos certámenes participaron conocidos artistas, críticos de arte e historiadores.

También participó en la política referente a la artesanía a través de la **Obra Sindical de Artesanía**, algunas de cuyas actividades eran la celebración de exposiciones de artesanía (provinciales, nacionales), organización de concursos, concesión de becas, los Premios Nacionales al trabajo y a la familia artesana, la organización de un "Cuadro de Honor de Artesanos Ejemplares" y la construcción de viviendas-taller para artesanos. Anteriormente la artesanía estuvo unida a la Falange, pues por orden aparecida en el BOE el 11 de enero de 1940 se dispuso que el Servicio de Exposición y Venta del Artesanado español se encomendase íntegramente a la Delegación Nacional de Sindicatos de FET y JONS.

Mientras tanto desde el Ministerio de Educación Nacional se siguieron dictando disposiciones y órdenes relativas a las enseñanzas artísticas, exposiciones, Reales Academias y museos. Lo más destacable fue la creación del **Museo Nacional de Arquitectura** (BOE 24-XI-1943) y el establecimiento de las **Exposiciones Nacionales de Artes Decorativas e Industriales** (BOE 16-II-1944).

Las medidas principales relativas al arte contemporáneo que dió este ministerio fueron la aprobación del **Reglamento para las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes** por decreto de 2 de septiembre de 1941, (que se modificó parcialmente en 1943) en sustitución del republicano de febrero de

1936 por el cual se rigieron las exposiciones indicadas hasta la aprobación de un nuevo reglamento en 1948 y la nueva convocatoria de los Concursos Nacionales de Escultura, Pintura, Grabado, Arte Decorativo y Música, asuntos que tratamos en otra parte de este trabajo.

La exposición internacional en las que España participó durante esta etapa fue la XXIII Bienal de Venecia, cuyo comisario fue Mariano Fortuny Madrazo. Hubo también una Exposición de Arte Español en Berlín en marzo de 1942, cuyo Comité organizador fue el mismo formado para Venecia (99).

Se continuó también con la convocatoria de oposiciones para la enseñanza en todos los niveles educativos y por lo tanto en las Escuelas de Artes y Oficios que se fueron convirtiendo en la antesala de las Escuelas Superiores de Bellas Artes, las cuales fueron completando sus plantillas. Por orden de 16 de octubre de 1941 se estableció de modo definitivo el plan de estudios de la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla (100).

Al año siguiente se procedió a reorganizar todas las Escuelas de Bellas Artes (Decreto de 21-IX-1942) estableciendo un "régimen común y orgánico" referente a las enseñanzas que se impartiesen, condiciones de ingreso, profesorado y cargos directivos de las escuelas. En el mismo decreto se indicaba a esas escuelas la necesidad de elaborar

un Reglamento de Régimen Interno (101).

Tercera etapa (1945-1951)

Se inaugura esta etapa con la promulgación el 17 de julio de 1945 del **Fuero de los Españoles**, que fue una mera declaración de principios. En octubre del mismo año se promulgó la **Ley de Referendum**. El 27 de julio de 1947 la **Ley de Sucesión a la Jefatura del Estado** -aprobada en referendum- por la que se restauraba la monarquía como forma de Estado.

El nuevo gobierno supuso cambios derivados de la derrota del Eje, favoreciendo a los católicos (ultracatólicos de la A.C.N.P.) y continuando el desplazamiento de la Falange. (102).

Acabada la guerra el régimen se fue desprendiendo de la **simbología fascista** que aún mantenía y que le ponía en relación con los derrotados. Entre otras medidas recordemos la supresión del Saludo Nacional en 11 de septiembre de 1945, que había sido establecido por decreto de 24 de abril de 1937.

La principal medida de esta etapa fue el traspaso, en julio de 1945, de la Vicesecretaría de Educación Popular del Movimiento al Ministerio de Educación Nacional en el

que se integró como subsecretaría, a cuyo frente se nombró al propagandista Guillermo Escribano Ucelay con lo que la Falange perdía aún más su influencia en la sociedad (103). Poco menos de un año después, en marzo de 1946, el Instituto Nacional del Libro Español quedó vinculado al Ministerio de Educación, dependiendo directamente de la Dirección General de Propaganda (Orden de 12-III-1946).

De las diversas competencias de esa subsecretaría la mayor parte de las disposiciones legislativas se concentraron en el terreno de la cinematografía (104).

La Dirección General de Propaganda contó desde febrero de 1946 con una **Asesoría Artística**, creada por orden de 31 de enero del año indicado (105), cuya composición y tareas realizadas desconocemos ya que no hemos encontrado nada referente a esta asesoría en las consultas de los archivos.

Como ya dijimos, la **Sección de Arquitectura de la Delegación Nacional de Propaganda** recibió en abril de 1945 la adscripción de la **Sección de Actos Públicos**. Esa adscripción sería, según leemos en la copia de la propuesta hecha por la **Secretaría de la Jefatura Superior de Servicios** remitida por el **Jefe Superior de Servicios** al **Secretario nacional de propaganda en funciones de Delegado**, en abril de 1945:

"a efectos técnico-administrativos, sobre la base de servir el interés político del Estado y del Movimiento a través de los actos ordenados por la Delegación Nacional de propaganda que tuvieran la previa aprobación de tu superior jerarquía (del Vicesecretario de Educación Popular) en su doble aspecto político y económico, sometidos ambos a las disponibilidades presupuestarias" (106).

En junio de 1945 se reorganizó la Junta de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores, reduciendo el elevado número de componentes, que pasaba a ser veintitres.(107) Por lo que respecta a las artes españolas, la representación era a través del Director General de Bellas Artes y de un académico de la R.A.B.A.S.F. Hasta ese momento el representante de la Academia había sido Alvarez de Sotomayor. Dado que en la reorganización se prescindió de él, la Academia envió un escrito de protesta al ministro de Asuntos Exteriores, en el que además de proponer su restitución se indicó el deseo de la Academia de ampliar la presencia de las artes por medio de representaciones de la Escultura, Arquitectura y Música (108).

Fue en esta última etapa, estando ya consolidados la práctica totalidad de los organismos competentes en materias artísticas, cuando más exposiciones de arte español se realizaron en el exterior, al igual que se intensificó la política cultural española para el extranjero, lo que sin duda llevó a la edición desde enero de 1946 de la revista «Índice Cultural Español», por parte de la Dirección General de Relaciones Culturales. A esta publicación de perio-

dicidad mensual, que informaba de acontecimientos culturales celebrados en España y de la participación española en extranjeros, de forma bastante exhaustiva en cuanto al número de los mismos, se añadió como complemento la revista «Anthología».

Ese aumento de actividades artísticas en el extranjero formó parte de la intensificación de la presencia del régimen español fuera de nuestras fronteras hecha por medio de la cultura. La concesión en agosto de 1945 de un crédito extraordinario al Ministerio de Asuntos Exteriores y el aumento de sus presupuestos para esas actividades sirvió para hacer estables algunos servicios y permitió modificar la Junta de Relaciones Culturales (109), a lo cual ya nos hemos referido.

Para las relaciones con Hispanoamérica se había fundado el Instituto de Cultura Hispánica (20-VIII-1946) cuya actuación más importante fue la celebración de la Iª Bienal Hispanoamericana en el año 1951. Pero antes de ésta el Estado llevó obras de artistas españoles a países latinoamericanos. Las principales muestras fueron las de Buenos Aires en 1947, que se completó con otra del Libro Español en la misma ciudad, y la de El Cairo y en Alejandría en 1950 (110).

En el año 1948 y ante la petición de ayuda económica

que hizo el empresario y galerista Marcelino Macarrón para organizar una exposición de pintura española en México el directo del Instituto de Cultura Hispánica vió la posibilidad de que ampliando y enriqueciendo la muestra proyectada se pudiese "penetrar" en ese país (111).

Por decreto del 13 de febrero de 1948 el Ministerio de Educación aprobó el nuevo Reglamento para las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, que sustituía al de 1941, reformado en 1943, medida que era esperada desde tiempo atrás por cuantos participaban -en una u otra manera, como concursantes o jurados- en esas muestras. También durante esta etapa se aprobó un nuevo Reglamento de las Exposiciones Nacionales de Artes Decorativas e Industriales (Orden de 27-III-1946). El mismo ministerio, por orden de 22 de diciembre de 1947 dió validez académica a los estudios de Bellas Artes de la escuela de Santa Cruz de Tenerife.

La última medida que nos interesa recordar es la creación del Ministerio de Información y Turismo en 18 de julio de 1951 que recogía organismos y competencias de los ministerios de Gobernación y Educación.

A pesar de los cambios que se produjeron desde la época en que Arias Salgado estuvo al frente de la propaganda se mantuvieron en activo artistas que ya antes venían dedicándose a ese tipo de tareas. Así en septiembre de 1951 los

artistas integrantes de la Sección de Arquitectura y Actos Públicos eran José Caballero Caballero, y José Romero Escassi, Juan Antonio Morales y José Luis López Sánchez, a los que se han añadido otras personas: Luis Fernández Casa-seca y José Luis López Vázquez (112).

Con Alberto Ruiz Giménez como ministro de Educación se inició una apertura en el terreno de la cultura , que vino de la mano de los llamados "falangistas liberales" (en expresión de J..L. López Aranguren) -pero sobre todo la vinculada a la enseñanza superior- que finalizaría en 1956 con la destitución de este intelectual y la expulsión y abandono de la Universidad de otros importantes intelectuales.

Notas

(1) Sobre el cine español durante el franquismo los estudios que conocemos son: Domenech Font, Del azul al verde. El cine español durante el franquismo, Barcelona, Avance, 1976, Domenech Font y Roman Gubern, Un cine para el cadalso, Barcelona, Euros, 1975, Roman Gubern, La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975), Barcelona, Península, 1981. El estudio más reciente es el de Emilio C. García Fernández, «El cine durante el franquismo», en el vol. col. Historia de los medios de comunicación en España. Periodismo, imagen y publicidad (1900-1990), Barcelona, Ariel, 1989, pp. 326-335.

(2) Los estudios sobre el bando republicano son más que los del llamado bando nacionalista. Esto se debe sin duda ninguna a la mayor riqueza cultural y artística que se dió en el primero tanto en actividades como por la valía de sus protagonistas. Las publicaciones más interesantes que estudian esta etapa de la guerra son: Alicia Alted Vigil, Política del Nuevo Estado sobre el patrimonio cultural y la educación durante la Guerra Civil, Madrid, Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Centro Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, 1984. José Álvarez Lopera, La política de bienes culturales del gobierno republicano durante la guerra civil española, 2 vols. Madrid, Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Centro Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, 1982; Miguel A. Gamonal Torres, Arte y política en la guerra civil española. El caso republicano, Diputación Provincial de Granada, 1987.

(3) El artículo de Zuloaga, «Un aviso al mundo» se publicó en el número 1 de Spain (N.Y.)(X-1937) y en el nº 3 de Orientación Española (10-X-1937). En él este artista acusaba al régimen republicano de destruir con saña el patrimonio -olvidándose de la gran labor protectora que la República había realizado-. El de D'Ors trató de la pre vista «Exposición de Arte Sacro de Vitoria» y de los problemas que según él amenazaban al arte religioso: la producción en serie de imágenes y la vanidad profesional de algunos artistas.

(4) El Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico se creó por disposición del 22 de abril de 1938, dependiendo de la Jefatura Nacional de Bellas Artes -entonces con sede en Vitoria y siendo Eugenio d'Ors el Jefe del Servicio- y por orden de 2 de julio del mismo año esa Jefatura estableció su composición: La Oficina Central Comisario Gene-

ral: don Pedro Muguruza Otaño, de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Vitoria; Subcomisario: Don Juan Contreras y López de Ayala, Marqués de Lozoya, Catedrático de la Universidad de Valencia, Vitoria.

(5) Alicia Altred Vigil, Política del Nuevo Estado sobre el patrimonio cultural y la educación durante la Guerra Civil, Madrid, Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Centro Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, 1984.

(6) La Delegación del Estado para Prensa y Propaganda estuvo dirigida, sucesivamente, por el general Millan Astray (que había dirigido la anterior Oficina de Prensa y Propaganda), Vicente Gay Forner, Manuel Arias Paz y Moreno Torres. Ernesto Giménez Caballero fue cofundador con Millan Astray, en Salamanca de la sección de Prensa y Propaganda del Movimiento -en palabras de G.C. (era la Oficina de Prensa y Propaganda). Sobre ello G.C. ha escrito: "No teníamos medios, ni financieros ni materiales. Así que, para empezar, Millán Astray puso mil pesetas de su bolsillo. Yo puse otras mil, quinientas mías y quinientas de mi hermano. Como medios materiales contábamos únicamente con seis emisoras de radio procedentes de requisos y también utilizábamos "La Gaceta Regional" de Salamanca, que entonces dirigía Juan Aparico. La radio no pudimos utilizarla como hubiéramos querido. Ni siquiera Franco pudo hablar cuando el 31 de diciembre de 1936 quiso transmitir un mensale. Fallaron los enlaces y falló la emisión. Vistas así las cosas yo me marché al frente. Se que desde Burgos Serrano Suñer también trabajaba sobre estos temas de propaganda con el grupo de Ridruejo. Una vez en el frente mi mejor propaganda era dar los partes de guerra. Estaba en el frente de Guadalajara. Hice un periódico editado en Soria titulado "Los Combatientes", que lo escribía yo solo. También escribía algunos folletos cuya edición la patrocinaba entre otros Laín Entralgo, Dionisio Ridruejo y Gonzalo Torrente Ballester." («Giménez Caballero: La mística de la anticultura», en el catálogo La Guerra civil española, Madrid, Ministerio de Cultura, 1980, p. 112-3.

(7) Hemos encontrado varias solicitudes: En mayo de 1937 un tal Osvaldo Carosi pidió, desde Sevilla, autorización para la acuñación de una medalla conmemorativa de la toma de Madrid, en la que aparecería el perfil de Franco. Para ello solicitó a la Delegación un dibujo de perfil del indicado y otro dibujo para poder presentar un boceto para la autorización. Enviados los dibujos, los bocetos no recibieron autorización. (AGA, Cultura, Caja 1359). De julio de 1937 es una carta al Departamento de Prensa y Propaganda de la Delegación del estado para Prensa y Propaganda sobre la marcha de la fabricación de "Bustos de Puntos circunferenciales concéntricos" del perfil de Franco, que había sido autorizada. (AGA, Cultura, caja 1359) En noviembre del mis-

mo año la casa donostiarra "IKON, PLASTICA DE ARTE" pidió autorización para editar seis láminas de Franco, Jose Antonio, Sanjurjo, Mola, Queipo de LLano y Moscardo, originales de Juan Rapsomanikis, así como para utilizar la frase "AUTORIZADO POR LA DELEGACION DEL ESTADO PARA PRENSA Y PROPAGANDA" en la edición de retratos de Franco y José Antonio. (AGA, Cultura, Caja 1364). En 1938 se pidieron aprobación de postales, medallas y carteles con la imagen de Franco y de otros dictadores. Vease las cajas indicadas.

(8) Orden de 29-IV-38, B.O.E. 30-IV-1938.

(9) O. 15-X-1938, BOE 19-X-1938

(10) Vicente Cadenas llegó a proponer en febrero de 1937 ante una asamblea general de Prensa y Propaganda, una organización de los medios de comunicación de masas para el nuevo Estado inspirada en el Ministerio de Propaganda alemán. Sobre este asunto y la importancia de la Falange en el terreno de la propaganda y la prensa: Vidi Sheelagh Ellwood, Prietas las filas. Historia de la Falange española, 1933-1983, Barcelona, Critica, 1984, p.84-85

(11) A la elaboración de una ponencia sobre «Recogida y Custodia de Obras de Arte» por parte de estos servicios, en octubre de 1936, se refiere brevemente Alicia Alted (op. cit, p. 74).

(12) La trayectoria política y personal de Ridruejo fue recordada por el mismo en su libro Escrito en España, editado por Losada en Buenos Aires el año 1962. Durante el tiempo transcurrido entre mediados de marzo de 1939 y comienzos de octubre el Jefe del Departamento de Cinematografía, Manuel Augusto García Viñuelas, sustituyó a Ridruejo con motivo del viaje de éste a Italia.

(13) Lo más probable es que el "Laboratorio de Poesías" fuese una de las actividades del Departamento de Ediciones cuyo responsable era Pedro Lain Entralgo y tal vez estuviese a cargo del poeta Luis Rosales o/y de Luis Felipe Vivanco. Este Laboratorio aparece citado en el oficio enviado desde la Jefatura del Servicio Nacional de Prensa a la homónima de Propaganda a propósito de la calificación de una poesía de José María Margenat Estrada (AGA Cultura, Caja 42)

(14) Carlos Sambricio señala al departamento de "plásticos" como "uno de los pocos intentos por definir un arte de estado que hubo en la España de los años 40". Este investigador enlaza ese departamento (al que también denomina "servicio") con la Dirección General de Arquitectura y dice de él que se encargó "de la escenografía monumental para desfiles y actos públicos (desarrollando) una imagen formal paralela a la de ciertos arquitectos italianos, or-

ganizando unas decoraciones que sí encierran un estilo propio". Según este teórico e historiador de la arquitectura, el Departamento de Plástica se ocupó de la decoración de la Exposición de la Reconstrucción, celebrada en Madrid en 1940. C. Sambricio, ¡Que coman República!", en Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo, nº 121, enero de 1977, (nota 56 en pag. 32 y p. 28). Se refiere a una época posterior pues para la etapa que nos ocupa dependía de Propaganda.

(15) En membretes de oficios desde junio de 1938 aparece: «Ministerio del Interior/ Servicio Nacional de Propaganda/ Plásticas». Juan Cabanas era hijo del paisajista Angel Cabanas y había nacido en San Sebastián en 1907. Fue uno de los componentes, junto a José Antonio Primo de Rivera, Murlane Michelena y otros, intelectuales de la tertulia madrileña "La Ballena Alegre". Su actividad como dibujante le llevó a ilustrar libros como el de Gonzalo Torrente Ballester, El viaje del joven Tobias, Ediciones Jerrarquía, 1938. Otros ilustradores de Vértice -cuyo primer número se editó en 1937- ocuparon también cargos en la naciente administración franquista o colaboraron en ella. Uno de los que más dibujó en la revista indicada fue Teodoro Delgado, que era simultáneamente dibujante en la Sección de fotografías y carteles de la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda, cuando el catedrático de la Universidad de Valladolid Vicente Gay Delgado era el Delegado. Otros dibujantes que desempeñaron puestos fueron José Caballero, Romero Escassi, Pruna. Vidi texto: passim. En enero de 1940 fue nombrado director de la revista Samuel Ros. Pedro Laín Entralgo da los nombres de Juan Cabanas, Manuel Contreras, Pepe Romero Escassi, Pepe Caballero y Pedro Pruna como los intergrantes de la Sección de Plástica "encargada de orientar estéticamente la apariencia del Nuevo Estado" (Pedro Laín Entralgo, Descargo de conciencia, Madrid Alianza Editorial, 1989).

(16) P. Sainz Rodriguez, Testimonios y recuerdos, Barcelona, Planeta, 1978, p. 261. Recogido por Alicia Alted, Op. cit., p. 39-40.

(17) Cuando estalló la guerra Eugenio d'Ors estaba en París. Vuelto a la península se estableció en Pamplona donde entró en contacto con el círculo de falangistas que fundaría Arriba España, periódico creado por el sacerdote Fermín Yzurdiaga, sucesor de Vicente Cadenas en abril de 1937 en la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda de FET y JONS. En ese círculo de intelectuales y en su torno estaban personas que iban a ocupar importantes cargos en el aparato cultural del nuevo Estado: Angel María Pascual, Luis Rosales, Pedro Laín, Manuel Ballesteros, Gonzalo Torrente Ballester, Dionisio Ridruejo, Antonio Tovar, Jiménez Arnau, Puente, García Valdecasas, Pemán, Legaz Lacambra, fray Justo Pérez de Urbel, Luis Felipe Vivanco, Pascual Galindo, Entrambasaguas y Giménez Caballero (R. Chueca, El

fascismo en los comienzos del régimen de Franco. Un estudio sobre FET-JONS, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1983, p.287). En este periódico d'Ors publicó parte de su "Glosario". El acercamiento -que llegó a ser identificación en algunos momentos- de d'Ors al nuevo régimen se debió además de a su ideología profundamente conservadora a que posiblemente vió la posibilidad de llevar a cabo, gracias a la nueva situación, su "Política de Misión", esto es su afán de despotismo ilustrado. D'Ors ingresó en la falange a través de un ceremonial extravagante. Para éste y otros asuntos sobre d'Ors vease la biografía de este pensador escrita por Enric Jardí Eugenio D'Ors. Obra y vida, Barcelona, Ayma, 1967).

(18) Orden de 12-I-1939, BOE de 22-I-1939. El Patronato del Prado lo compusieron: el Ministro de Educación Nacional, el Jefe Nacional de Bellas Artes, el Director de la Real Academia de la Historia y Director de la Real Academia de San Fernando, el señor D. Manuel Escrivá de Romani, Conde de Casal, de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; el Sr. Joaquín Caro, Conde de Peña-Ramiro; Excmo. Sr. D. Benigno de la Vega Inclán, Marqués de la Vega Inclán; Excmo. Sr. D. Cesáreo Aragón, Marqués Vdo. de Casa-Torres. En el del monasterio de Poblet junto a los cuatro primeros se nombró a Luis Plandiura y Pou, exComisario Regio de Bellas Artes; don Juan Ramón Masoliver Martínez, del Servicio de Propaganda del Ministerio de la Gobernación; D. Darío de Romeu, Barón de Viver; D. José María de Huarte, Correspondiente de las Reales Academias de la Historia y San Fernando; D. Francisco Cossio, Director del Museo de Valladolid, D. Fernando Valls y Taberner, Director del Archivo de la Corona de Aragón. En el patronato de las "Fundaciones Vega Inclán": Ministro de Educación Nacional, Jefe Nacional de Bellas Artes y Jefe Nacional de Turismo, se compondrá de las personas siguientes: Excmo. Sr. D. Benigno de la Vega Inclán, Marqués de la Vega Inclán, Presidente; Excmo. Sr. D. Gabriel Maura y Gamazo, Duque de Maura, de la Real Academia Española; don Francisco Cossio, Director del Museo de Valladolid; D. Juan Lafita, Director del Museo Arqueológico de Sevilla. Por orden de 14 de febrero del mismo año (BOE 16-II-1939) se amplió el Patronato del Museo del Prado: «Artículo 2º.- Se designa para formar parte del mismo a los Excelentísimos Señores don Eugenio d'Ors, Duque de Alba y Conde de Romanones, que ya lo eran por razón de cargo y a los Sres. don Francisco de Cossio, Excmo. señor don Modesto López Otero y don Juan Antonio Maragall. Artículo 3º.- Se designa para el cargo de Presidente de dicho Patronato al Excmo. Sr. Conde de Romanones; para el de Vicepresidente al Excmo. Sr. Conde de Casal; para el de Secretario al Excelentísimo Sr. don Modesto López Otero, y para el de Vicesecretario, a don Juan Antonio Maragall.»

(19) «Formarán dicha Junta, por razón de sus cargos, los Excmos. Sres. Ministro de Educación Nacional, Jefe Nacional de Bellas Artes, Director de la Real academia de Bellas Artes de San Fernando, Alcalde de Barcelona y Presidente de la Diputación provincial, y de las personas siguientes: don José Bonet del Río, primer Teniente de Alcalde de Barcelona; don Jaime Espoña, doña Teresa Ametller, don Jacinto Reventos y Bordoy, don Juan Antonio Maragall Noble, don Francisco de Cossio y don Modesto López Otero, Secretario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.» (BOE 14-II-1939)

(20) En el acta de la Tercera Sesión de la Mesa del Instituto de España, celebrada en San Sebastian el 18 de febrero de 1938, a esta comisión se la denomina "ponencia de estilo en las conmemoraciones de la Patria" y se indica que fue propuesta por la Jefatura Nacional de Bellas Artes, por lo tanto por Eugenio d'Ors. (Tercera Sesión de la Mesa del Instituto de España. San Sebastián, 18 de febrero de 1938. Libro de Actas nº 1, del Instº de España) Hemos encontrado oficios que trataban sobre los mismos asuntos (los más abundantes los relativos a monumentos a los caídos) en los que participaban conjuntamente el departamento y la comisión. El jefe de Plástica era también miembro integrante de una Junta encargada de autorizar la fabricación, venta y distribución de objetos en los que apareciesen imágenes del Estado, Movimiento o ejército e incluso de asuntos relacionados con la historia de España texto completo en apéndice legislativo).

(21) El tema de la estética de los actos de masas fue "teorizado" ya en 1937 en las páginas de Vértice ("Estética de las muchedumbres", nº3, VI-1937). Vidi la parte dedicada en este mismo trabajo a la teoría fascista del arte. La arquitectura efímera que merece un estudio monográfico requiere para hacerse una visión de documentales cinematográficos de la época, pues es escasísima la documentación que se conserva al menos en el AGA.

(22) Fueron éstos: por la Real Academia Española Agustín G. de Amezua, Miguel Artigas y Eugenio D'Ors, por la de la Historia, Vicente Castañeda, Cándido Angel González y Pío Zabala, por la de San Fernando, Joaquín Larregla, Fernando Alvarez de Sotomayor y Pedro Muguruza, por la de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, Joaquín María Castellarnau, Agustín Marín y Alfonso Peña, por la de Ciencias Morales y Políticas, Joaquín Fernández Prida, Rafael Marín y Eloy Bullón, y por la de Medicina Enrique Suñer, Leonardo de la Peña y Santiago Carro. (BOE 17-XII-1937).

Por decreto nº 427 del Gobierno del Estado se convocó la primera reunión de las Reales Academias. En él se escribió: "El Estado espera de la nueva etapa de actividad de nuestras Academias un gran incremento en las publicaciones científicas e históricas, la publicación de importantes li-

bros y Anales periódicos en que se refleje, en sus formas más elevadas, el pensamiento nacional; la atribución, que a las Academias será encomendada, de premios nacionales que estimulen al talento en su función creadora; la difusión de tratados didácticos destinados no sólo a nuestros Institutos, Liceos y Escuelas, sino a los de todos los países del mundo, y en especial a los de Lengua Española" (BOE 8-XII-1937)

(23) La formula del juramento para el Insto de España se estableció por orden de 1 de enero de 1938 (BOE 2-I-1938): "III. El juramento de los señores Académicos se ajustará al ceremonial siguiente:

Abierta la sesión por el Presidente de la misma, el Secretario Perpetuo del Instituto llamará por su nombre, y según el orden de antigüedad en la elección, a todos los señores Académicos que se hayan presentado a reingresar o ingresar en la sesión de que se trate.

Sucesivamente se irá colocando cada uno ante la mesa presidencial, en la cual se encontrarán un ejemplar de los Santos Evangelios, con el texto de la Vulgata, bajo cubierta ordenada con la señal de la Cruz y un ejemplar del Don Quijote de la Mancha con cubierta ordenada con el blasón del Yugo y las Flechas. De pie, ante estos libros, con la mano derecha puesta en los Evangelios y vuelta la cara al Presidente, el Académico aguardará que el Secretario del Instituto le pregunte, según la forma del juramento:

"Señor Académico: ¿Juráis en Dios y en vuestro Angel Custodio servir perpetua y lealmente al de España, bajo Imperio y norma de Tradición vivo; en su catolicidad, que encarna el Pontífice de Roma; en su continuidad, representada por el Caudillo, Salvador de nuestro pueblo?"

Responderá el Académico: "Sí, juro."

Dirá el Presidente: "Si así lo hiciéreis, Dios os lo premie, y si no, os lo demande." (O. 1º Enero 1938 (B.O. del 2). Ingreso y fórmula de juramento de los académicos.) (Resumen legislativo del Nuevo Estado, Barcelona, Editora Nacional, 1939)

(24) Orden de 24-V-1939.

(25) Disposición de 1 de enero de 1938. B.O.E. 2-I-1938)

(26) B.O.E. 20-V-1938

(27) Por decreto de 10 de febrero de 1940 pasaron del Instituto al C.S.I.C. "los servicios, locales y efectos y documentación procedentes de las extinguidas Juntas para la Ampliación de Estudios y Fundación Nacional de Investiga-

ciones Científicas, que no se hayan actualmente bajo la dependencia directa del Sr. Subsecretario, según la orden de 24 de noviembre último" (Acta de la Sesión LI de la Mesa del Instituto, Madrid, 30-abril-1940)

(28) Libro de Actas nº 1 (borradores manuscritos) del 5 de enero de 1938 al 6 de enero de 1941, p. 46).

(29) El cese de d'Ors como Secretario perpetuo apareció en el BOE de 8-VIII-1942. Este asunto no aparece en la biografía de Jardí. Hemos hecho un seguimiento del "asunto d'Ors" en los libros de actas del Instituto desde su creación hasta abril de 1952 que a continuación presentamos: El acta de la LXXV Sesión de la Mesa (de 13-IV-1942) recoge la carta que el tesorero de la institución entregó a su presidente dándole a conocer el extraño comportamiento de d'Ors al negarse a permitir que revisase los libros de actas sin estar en presencia de una persona ajena al Instituto y que d'Ors presentó como adscrita a la Enciclopedia Hispánica. En la misma informó de la negativa del filósofo a justificar un dinero del que había dispuesto: "También es inadmisibles que el Sr. d'Ors se niegue a darme a conocer la inversión de las veinticinco mil pesetas, que cobró hace poco tiempo del Ministerio, ya dentro del año 1942, y que no han pasado por la Tesorería, no habiendo consultado con la Mesa y disponiendo, por sí sólo los pagos que deberían, y que tampoco quiera entregarme las cuentas relacionadas con la edición de "Los Misterios de Elche", editados el año pasado y que figuran como costeados por nuestro Instituto, sin que hubiese intervenido para nada el Sr. Tesorero". Fue en esta sesión en la que d'Ors presentó su dimisión (continúa el acta: "El Sr. d'Ors, sintiéndose desautorizado por la Mesa, dijo que si ésta consideraba que él era un obstáculo para el buen funcionamiento de la junta y cordialidad que debía haber entre sus miembros, presentaba la dimisión de su cargo de Secretario Perpetuo, y como ningún miembro mostrase su disconformidad, el Tesorero, rogó al Presidente, que en vista del hecho aceptase la dimisión del Sr. d'Ors, con la que la Mesa estaba conforme, por el silencio con que la acogía, se levantase la sesión decidiéndose así". En la sesión de la Mesa del 9 de noviembre de 1942 el nuevo secretario del Instituto (Castaneda) explicó la reunión habida entre él, el Director General de Bellas Artes y Eugenio d'Ors: "Ante el Marqués de Lozoya, expuso el Sr. d'Ors que solo tenía que entregar el libro de Actas de Sesiones del Instituto, en el cual había dos sin aprobación, proponiendo tres soluciones para resolver el caso. Dio al Sr. Director General una nota escrita por la que reclamaba del Instituto cuatro meses de alquiler de los locales que ha ocupado en la casa número 1 de la calle del Sacramento, dos a razón de mil quinientas pesetas mensuales y cuatro a la de quinientas. Se acordó que el Sr. d'Ors entregaría al Sr. Marqués de Lozoya el libro de actas, en la forma que esté y que el Instituto vería el mejor modo de

corregir los defectos que haya de formalidad. Exhibida por mi parte la larga serie de reclamaciones, en nombre del Instituto, fué rechazada por el Sr. D'Ors a pretexto de corresponder muchas o todas sus partidas a la "Enciclopedia Hisánica". Y aunque, el Sr. Director General reconoció en el acto la legitimidad de varias de nuestras peticiones, me rogó las justificara, como lo hice, en vista de las facturas comerciales y otros documentos de adquisición, que obran en Tesorería. En consecuencia, puse en manos del Sr. Director General, una relación detallada de los siguientes objetos que el Sr. d'Ors detenta : 1º Todos los papeles del archivo, desde la fundación del Instituto incluido el libro de Actas. 2º El troquel del sello seco o en relieve del Instituto. 3º Cuarenta y un objetos, entregados en depósito por la Junta de Recuperación Artística. 4º Los libros donados al Instituto por la Embajada Alemana. 5º Los libros entregados al Instituto por el Sr. Embajador de Italia. 6º Los libros donados al Instituto por la Embajada Argentina. 7º Los libros adquiridos con fondos del Instituto. 8º Muebles y objetos de escritorio, comprados con dinero del Instituto.

Bien enterada la Mesa de estos pormenores, aprobó mi actuación, comentando la inverosímil resistencia del Sr. d'Ors en forma que no será necesario consignar en acta (...). En la sesión que la Mesa del Instituto celebró el 22 de febrero de 1943 el secretario informó de las gestiones realizadas de cara a recuperar lo pedido. En la misma sesión se decidió escribir al Ministro de Educación para informarle y pedirle autorización para acudir a los tribunales. En sucesivas actas de los años 1944, 1945 y 1946 aparece este tema, siendo la última la de la sesión 15 de noviembre de 1946 en la que el secretario dió cuenta de haber pasado a lo contencioso todos los documentos relativos al asunto para su solución definitiva. Hasta esa Eugenio d'Ors -según las actas que hemos leído- sólo había devuelto parte de lo solicitado.

(30) La atribución aparece en el Acta de la Tercera Sesión de la Mesa del Instituto en San Sebastián, el 18 de febrero de 1938.

(31) Del acta de la Primera Sesión General del Instituto de España, en Salamanca, el 5 de enero de 1938. Libro de Actas 1 (del 5-1-1938 al 6-1-1941) Libro manuscrito, sin las firmas del presidente y secretario perpetuo.

(32) Así de fecha 7 de enero de 1939 es un escrito del Jefe del Servicio Nacional de Propaganda al «Camarada General de FET» en el que a propósito de dudas suscitadas con respecto a la construcción de monumentos a los caídos decía que "existe un acuerdo de la Comisión nombrada para la conmemoración de los caídos, aún no hecho público, según el cual, no se elevarán monumentos especiales en las diferentes localidades en memoria de los caídos, sino únicamente

un tipo general, sencillo, consistente en una. cruz (...)" (AGA Cultura, Caja 2.382)

(33) En un escrito de la Jefatura provincial de Ciudad Real de Falange al Jefe accidental de Propaganda. Vease la parte sobre los monumentos "a los caídos".

(34) S. G. Payne, Falange. Historia del fascismo español, Madrid, Sarpe, 1986

(35) Sobre los diversos organismos encargados de la prensa y de la propaganda la explicación más clara es la de Alejandro Pizarroso Quintero, en su artículo "Política informativa: Información y Propaganda (1939-1966)", en Jesús Timoteo Álvarez y otros, Historia de los medios de comunicación en España. Periodismo, imagen y publicidad (1900-1990), Madrid, Ariel, 1989

(36) Desconocemos la existencia de estudios monográficos sobre la influencia que en las instituciones que se crearon tuvieron los regímenes alemán e italiano.

(37) Arriba, 14-V-1939, p.3.

(38) Arriba, 9-V-1939.

(39) El organismo al que había que dar cuenta de la exportación y venta de obras de arte tanto antiguas como modernas era la Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional. Orden de 17 de mayo de 1941 (BOE de 27-III-1941)

(40) La embajada alemana ejerció un control sobre la prensa española que trajo problemas en las relaciones diplomáticas con Gran Bretaña. Vidi Justino Sinova, La censura de Prensa durante el franquismo, Madrid, Espasa-Calpe, 1989, p.98-99. Según Roman Gubern, "Hacia finales de 1940 los alemanes controlaban ya empresas clave, como sociedades comerciales (Hisma, Sofindus), diarios ("Informaciones" de Madrid), emisoras (Radio Valladolid), distribuidoras de cine (Alianza Cinematográfica Española, distribuidora del material UFA) y salas de exhibición (Cine Muñoz Seca, de Madrid). (La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975), Barcelona, Península, 1981, p. 52). Klaus-Jörg Ruhl en su libro Franco, Falange y III Reich (Madrid, Akal, 1986), nos informa de que hasta mediados del año 1943 la propaganda alemana seguía dominando la prensa española" (p. 238)

(41) Acta de la Sesión XX de la Mesa del I. San Sebastián, 20-II-1938. Libro de actas 1, p. 78). Este organismo recibía también la revista «Die Kunst im Dritten Reich», revista oficial dedicada al arte por el régimen nacionalsocialista (Acta de la Sesión XXI de la Mesa del Insto. en la

que se da cuenta de haber recibido los números X-XI y XII de 1938. Libro 1A, p. 87)

(42) En reciprocidad a las traducciones alemanas también se tradujeron libros españoles al alemán En mayo, o tal vez algo antes, de 1940 una editorial alemana pidió al Departamento de Ediciones "una relación de novelas características de la Nueva España, dignas de ser traducidas". Enviada una nota, por el Jefe del citado departamento al Secretario de Censura (en 1-VI-1940), pidiendo la relación, este último (Magariños) dió unos títulos como dignos de ser traducidos y otra lista más extensa de obras importantes. En la primera incluyó: «Una isla en el Mar Rojo», de W. Fernández Flores, «Leningrado» de Francisco Camba, «Retaguardia» de Concha Espina, «Manolo» de Francisco Cossio, «Eugenio o la proclamación de la primavera» de Rafael García Serrano y «Camisa azul» de Ximenez de Sandoval. La otra lista no la hemos visto. AGA Cultura, Caja 22)

(43) La "revista" ASPA se comenzó a editar en Salamanca a finales de 1937 y hasta marzo de 1939. Con una periodicidad semanal eran unas pocas hojas (alrededor de 10 folios) grapadas. Acabada la guerra aumentó en número de páginas, incluyó fotografías y mejoró el papel y la extensión de los artículos. El último número de la colección de la Hemeroteca Nacional de Madrid es el de la primera semana de febrero de 1943.

(44) Datos del Anuario cultural Italoespañol, Vol. I., Valladolid, Santarén, 1942.

(45) Sobre la Cámara de Cultura se informó en los números de ASPA 23 (en el que se explicó su organización y funciones), 25, 50, 76, correspondientes al 20-V-1938, 10-XI-1938 y 11-V-1939. En España se creó una Sección de Artesanado cuya dirección fue llevada por el Ministerio de Organización y Acción Sindical del que también dependía un Museo del Artesanado. Sobre la cámara de Cultura alemana y otras instituciones vease: Lionel Richard, Le nazisme & la culture, París, Maspero, 1978 y Hildegard Brenner, La politique artistique du national-socialisme, Paris, Maspero, 1980.

(46) El semanario «Mundo» dedicó un artículo relativamente extenso a la propaganda del régimen alemán: Mundo, nº v, 9-VI-1940, p. 27-29.

(47) «El Alcazar»: 16-VII-1939, p. 11; «Arriba»: 19-VII-1939, p. 3. El discurso integro puede leerse en Berthold Hinz, L'arte del nazismo, p. 360-367 que lo recoge del «Völkischer Beobachter» del 17-VII-1939, en su edición de Berlín.

(48) Una copia del proyecto del convenio se conserva en el Archivo del Ministerio de Educación en el AGA (Legajo 20.050). Otra copia, la del Archivo de Predro Sainz Rodriguez es la que ha utilizado Alicia Alted, en su libro ya citado, p. 120-122)

(49) Vease lo escrito en el apartado de la literatura artística del capítulo de la crítica de arte.

(50) Orden de 27 de abril de 1939 sobre uso de emblemas, insignias, etc. BOE 28-IV-1939. Texto completo en apéndice de legislación.

Los estudios sobre censura que hemos manejado son: ABELLAN, Manuel L., "Análisis cuantitativo de la censura bajo el franquismo (1955-1976), en Sistema, nº 28 (I-1979), Censura y creación literaria en España 1939-1976, Barcelona, Ed. Península, 1980, BENEYTO, Antonio, Censura y política en los escritores españoles, Barcelona, Euros, 1975, DELIBES, Miguel, La censura de prensa en los años 40 (y otros ensayos), Valladolid, Ambito, 1985, GONZALEZ BALLESTEROS, Teodoro, Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España, Madrid, Universidad Complutense, 1981, GUBERN, Román, Op. cit. . Justino Sinova, Op. cit.

(51) O. de 27 de abril de 1939. Loc cit.

(52). De dos días antes de esa orden (aparecida en el BOE de 30-VII-1939) es un oficio del Subsecretario de Prensa y Propaganda que contestaba a otro anterior del Jefe de Servicio Nacional de Propaganda, en el que se pedía a éste "se sirva preparar una Orden sobre censura de carteles, pasquines, proyectos y hojas sueltas teniendo en cuenta los siguientes extremos:

1/.- Los que hayan de ser fijados o repartidos en más de una provincia, se someterán a la censura central

2/.- Deberán darse facilidades para los simples comerciales o técnicos y para aquellos que se reproducen en su estilo y estructura (espectáculos, etc,)

3/.- Deberán armonizarse al espíritu de iniciativa con la disciplina política y social»

(Burgos, 13-VII-1939. AGA Cultura, Caja 1364).

Con toda probabilidad medidas como éstas ya habían sido tenidas en cuenta para la creación de la Sección de Censura. Ver apéndice de legislación

(53) Apenas hemos encontrado documentos de su labor. De entre ellos hemos seleccionado como ilustrativo la carta que le envió Juan Ramón Masoliver, Jefe territorial de Propaganda de Cataluña recomendándole la idea del editor Antonio Muntañola de publicar "una serie de volúmenes ilustra-

dos que constituirían una magna iconografía del Imperio. La carta, que llevó personalmente el editor citado tiene la fecha de 13 de noviembre de 1939. (AGA Cultura, Caja 42)

(54) Oficio del Director General de Propaganda al Jefe del Departamento de Plástica. AGA Cultura, Caja 1364.

(55) Las normas aparecieron en Arriba, 5-V-1939. Las recogen D. Sueiro y B. Díaz Nosty, Historia del franquismo (I), Madrid, Sarpe, 1986, p. 13. Sobre este desfile y los que se celebrarían en provincias Arriba publicó informaciones los días 11, 12, 13, 14, 15, 17, 19, 20 y 21. Vidi el comentario del mismo en D. Sueiro, op, cit. p. 13-23).

(56) Como Negociado de Plástica aparece denominado en un oficio de censura (de 5 de octubre de 1939) enviado por el informante P. de la Puente al Jefe de la Sección en el que se rechazó el cartel anunciador de la película "Hacia la Nueva España" de la empresa CIFESA. (AGA Cultura, Caja 1359).

(57) Según carta del escultor fechada en Madrid el 27 de noviembre de 1940 y con registro de entrada en "Plástica" nº 370. En el oficio del Director General de Propaganda (que por orden firmó Pedro Laín) al Jefe de la Sección de Plástica respondiendo a la petición de Aladrén de recibir más dinero para continuar su trabajo, se le califica de funcionario y se pide que justifique previamente los gastos anteriores. AGA. Cultura. Caja 1364.

(58) Según oficio del Director General de Propaganda al Excmo Sr. Subsecretario de Prensa y Propaganda, solicitándole la concesión de gratificaciones a colaboradores que hasta entonces venían trabajando de forma gratuita. Las restantes personas que se relacionaron fueron Enrique Frax Arias, arquitecto, que trabajaba para la Dirección General de Propaganda desde 1 de noviembre de 1939, el también arquitecto Carlos de Miguel, desde el 1 de febrero de 1940; los delineantes Francisco Comps y Enrique Torija, desde la última fecha indicada; Juan José de Orta, jefe de taller, desde el 10 de diciembre de 1939, el aprendiz Vicente Román, que se incorporó en el mismo mes y año; las mecanógrafas Elisa Gandullo y María Juana García, desde enero de 1940. J. Cabanas insistió ante el Director General de Propaganda en la importancia de conceder gratificaciones a E., Frax Arias y E. Gandulo por su extrema necesidad. Las gratificaciones no fueron concedidas. (AGA Cultura 1364).

(59) Como vemos por un oficio de Dionisio Ridruejo a Juan Cabanas solicitándole los servicios de J. Caballero para la organización de las fiestas colombianas de Huelva, en agosto de 1940. AGA Cultura) El pintor y dibujante Pedro Bueno había nacido en Villa del Río (Córdoba) en 1910, José Romero Escassi en Marchena (Sevilla) en 1914, estaba estu-

diando el último curso de Medicina cuando se produjo la sublevación, José Caballero procedía de la vanguardia surrealista de preguerra y había sido discípulo de Daniel Vázquez Díaz. Los tres dibujaron en Vértice

(60) B.O.E. 30-IX-1939. Otros organismos oficiales fueron la Dirección General de Regiones Devastadas y de Reconstrucción, el Instituto Nacional de la Vivienda (Ley de 19 de abril de 1939), el Instituto de Colonización (18-X-1939)

(61) Los restantes artistas participantes fueron: Alberto Arrúe, Larroque, Gustavo de Maeztu, Julio Moisés, Jesús Olasagasti, Quintín de Torre, Julio Beovides, Lucio Ortiz de Urbina, Losada, Huertas, Marisa Roeset y otros menos conocidos. La relación completa aparece en La Vanguardia Española (14-V-1939) El Jefe Provincial de Vizcaya Julian del Valle envió en 10-IV-1939 una nota al Jefe del Departamento de Cinematografía, en Burgos, recomendándolo la importancia de la filmación de la inauguración (AGA, Cultura, Caja 272).

Sobre la exposición se escribió en Vértice, V-1939, Arriba, 13-V-1939 y La Vanguardia Española, 14-V-1939, p. 12.

(62) De esta exposición se escribió en varios periódicos. Nosotros nos hemos fijado especialmente en lo aparecido en El Alcazar, 22-VII-1939, y Vértice, VII-1939). Sobre esta exposición volveremos en otras ocasiones a lo largo de este trabajo.

(63) B.M.FET JONS, nº85, 1-IV-1940.

(64) Haz, nº 20, junio 1940, p.30-31.

(65) Sobre el Frente de Juventudes vease: Juan Sáez Marín, El Frente de Juventudes en la España de la postguerra (1937-1960), Madrid, Siglo XXI, 1988

(66) La relación de catedráticos de universidad pertenecientes a esta asociación en Ricardo Montoro Romero, La Universidad en la España de Franco (1939-1970), Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1982.

(67) Allí fueron además de D'Ors, Sert, Alvarez de Sotomayor y otros. Ver Alted Vigil, Op. cit., p. 105-6.

(68) Las restantes secciones eran: Enseñanzas artísticas, Tesoro artístico nacional, Comisaría de Excavaciones, Comisaría de Música, Escuelas de Bellas Artes, Conservatorios de Música y Declamación, Orquesta Nacional y Agrupación de Cámara. Hemos buscado infructuosamente el archivo. Lo más cercano que hemos localizado es una lista de artis-

tas plásticos españoles en la que figuran nombres y direcciones.

(69) Orden de 11 de julio de 1940, BOE 19-VII-1940.

(70) Esta fue la composición del Patronato de Cultura Popular: Presidente: Delegado nacional de FET y JONS. Vocales: Delegada nacional de la Sección Femenina, Director general de Propaganda, Director general de Primera enseñanza, Jefe nacional del SEU, Secretario nacional de la Delegación de Educación de FET y JONS, M.I. Sr. Canónigo D. C. Morcillo, en representación del Prelado diocesano, Directores de las Escuelas Normales de Madrid, Director y Vicedirector del Museo Pedagógico, Profesora de la Escuela Normal doña Dolores Naverán, Inspector de Primera enseñanza don José Lillo Rodelgo, Secretario. (BOE 30-VIII-1940)

(71) Sus integrantes fueron catorce personas, con predominio de miembros de la R.A.B.A.S.F.: Ministro de Educación Nacional, Jefe Nacional de Bellas Artes, y Director de la Real Academia de San Fernando, Fernando Labrada, de la Real Academia de San Fernando, que ejercerá la función de Presidente; don Ignacio Zuloaga, de la Real Academia de San Fernando; don José Joaquín Herrero, de la Real Academia de San Fernando; don Antonio Méndez Casal, de la Real Academia de San Fernando; don Eduardo de Figueroa y Alonso Martínez, Arquitecto; don Jesús Suevos, Escritor; don Manuel Valdés, Arquitecto; don José María Alfaro, Escritor; Marqués de Riscal; don Luis Plandiura y don Eduardo Lloset y Marañón, este último a título de Secretario. (BOE 11-VI-1939). Poco después se nombró como miembro del patronato a Gutierrez Torrero (BOE 2-VIII-1939).

(72) Orden de 22 de agosto de 1939 creando el Consejo Nacional de Museos. BOE 27-VIII-1939.

(73) Ibidem.

(74) Ilmo. Sr.: Creada la Dirección General de Archivos y Bibliotecas, por Ley de 25 del pasado agosto, como organismo central, rector y propulsor del renacimiento de nuestros valiosos Archivos y de las cada vez más numerosas y concurridas Bibliotecas, se impone, ante la vuelta a la normalidad española, el resurgimiento de aquel tradicional Cuerpo Consultivo que la cultura nacional encontró siempre en la Junta facultativa de Archivos, Bibliotecas y Museos.

Imperiales anhelos mueven hoy a nuestra juventud en busca de las glorias de a verdadera historia patria; seguir los cauces y reglamentos anteriores sería tanto como una falta de colaboración en el resurgir intelectual y educador de la nación; es, pues, necesario que la Dirección General de Archivos y Bibliotecas aumente en lo posible estos Centros culturales y los organice en consonancia con las exigencias de la nueva vida española, aconsejada y guiada por

una reunión de personas peritas que, impuestas en su técnico cometido, sientan profundamente las normas del Glorioso Movimiento Nacional, en el que han de colaborar fervorosamente desde sus puestos. Para lograrlo se ha buscado más homogeneidad en su composición, reduciendo a la vez el número de los Vocales, con el fin de facilitar su actuación. (BOE 22-IX-1939).

(75) «El Museo de la Revolución», La Gaceta Regional (Salamanca), 17-VI-1939, p.1.

(76) BOE 28-XI-1939.

(77) José María Albareda, «Las tareas del Consejo Superior de Investigaciones Científicas», Arriba, 1-X-1943, ,p. 2)

(78) Los representantes de las Reales Academias fueron Miguel Asín Palacios, Eloy Bullón Fernández, Manuel Gómez Moreno, José María Torroja, Eijo Garay y Enrique Suñer. Por la Escuela Superior de Arquitectura Pedro Muguruza. (B.O.E. 17-II-1040)

(79) El ceremonial aprobado para el juramento de los miembros CSIC consistió en el siguiente ritual:

"Abierta la sesión, el Presidente, en esta primera plenaria y el Secretario en las posteriores, llamará por sus nombres a cada uno de los Consejeros. Llegados éstos ante la Mesa presidencial, en la cual se encontrará un ejemplar de los Santos Evangelios, serán interrogados con la siguiente fórmula: 'Señor, ¿juráis en Dios servir leal y perpetuamente a España, representada en su Caudillo, y consagrar vuestros esfuerzos por la investigación científica al engrandecimiento nacional y a la defensa del patrimonio espiritual de la Patria y su fe cristiana?' El que presta juramento contestará 'Si juro'. El Presidente o el Secretario dirá entonces: 'Si así lo hiciérais, Dios os lo premie y si no, os lo demande'.

En la misma orden se designo el 4 de abril,, festividad de San Isidoro, (santo elegido como Patrono) para la fiesta del Consejo. "Esta fiesta -se escribió- se celebrará en todos los lugares donde exista un Centro dependiente del Consejo y consistirá en un acto religioso y otro de carácter cultural. Todos los Centros cuya residencia radique fuera de la capital, darán cuenta a la Secretaría General del Consejo de la celebración de estos actos." (B.O.E. 12-IX-1939).

(80) Vease la nota del apartado dedicado a la Falange y las artes plásticas.

(81) R. Chueca, Op. cit., p. 291.

(82) Decreto de 10 de octubre de 1941, BOE 10-X-1941. En el campo de las publicaciones la Vicesecretaría no se limitó a tareas de control, sino que ella misma editó libros. Uno de los primeros fue el de Antonio Pinzón Toscano, Defensa española de la cultura europea (1941). Editó también recopilaciones de leyes, bajo el título de Fundamentos del Nuevo Estado, en 1941 y 1943. Otros libros fueron el que recogió la visita de Franco a Cataluña (1942), el de Francisco Javier Conde, Contribución a la doctrina del caudillaje (1942) y el de Ernesto Giménez Caballero Madrid nuestro (1944).

(83) Payne, Op. cit., p. 211

(84) (Oficio del Consejero Nacional en Funciones de Delegado Nacional de Propaganda al camarada Vicesecretario de Educación Popular, de 16-III-1942. AGA Cultura, Caja 102).

(85) Ibidem.

(86) El personal resultante sería: Jefe de Sección. Auxiliar Mecanógrafo encargado del Archivo y Registro. Jefe del Negociado de Organización de actos públicos y exposiciones. Dos oficiales de ese negociado. Auxiliar Taquígrafo. Jefe del Negociado de Intervención en actos plásticos. Oficial del Negociado anterior. Auxiliar Mecanógrafo. Jefe del Servicio de Arquitectura, Decoración y Fotografía. Ayudante de Arquitecto. Delineante. Decorador. Fotógrafo. Auxiliar de fotógrafo y encargado del Archivo fotográfico. Auxiliar Taquígrafo. Técnico restaurador del Material de Plástica.

En la misma propuesta se daba la relación de los cargos, que estando cubiertos o bien siendo vacantes, se consideraban innecesarios, pudiéndose organizar con ellos la Jefatura de Ceremonial. Eran esos: Cargos Administrativos: 2 Jefes de Negociado (Chena y Seseña), 2 Oficiales (Carmen Buj y Ansuátegui), 2 Taquígrafos (Elisa Gandullo y Amelis Vera Garcia), 1 Mecanógrafo (Vacante). Cargos Técnicos: 1 Ayudante de Arquitecto (Bernardino Gonzaleu), 4 Artistas Pintores (Caballero, Escassi, Morales, Viladomat), 1 Auxiliar de Pintor (Vacante) y 1 Rotulista (Vacante). (Oficio del Consejero Nacional en Funciones de Delegado Nacional de Propaganda al camarada Vicesecretario de Educación Popular, de 16-III-1942. AGA Cultura, Caja 102).

(87) La plantilla de la S.O.A.P.P. quedó compuesta por un Jefe de Sección, dos Jefes de Negociado, tres Oficiales, dos Auxiliares Taquígrafos y dos Auxiliares Mecanógrafos. A esta plantilla se adscribió el siguiente personal técnico: un Arquitecto Jefe del Servicio de Arquitectura, Decoración y Fotografía, un Ayudante de Arquitecto, un Delineante, un Decorador, un Fotógrafo, un Auxiliar fotógrafo encargado

del archivo fotográfico, un Técnico restaurador del material de Plástica. (Ibidem).

(88) Gregorio Toledo fue nombrado "Técnico Plástico Pintor" de la Sección de Organización de Actos Públicos y Plástica en octubre de 1942. (Así figura en una nota de Servicio Interior del Jefe Superior de la Sección Central al Camarada Jefe de la Sección de Asuntos Generales de Propaganda, fechada el 17 de octubre de 1942. El "recibí" lleva la fecha de dos días después. (AGA, Cultura, caja 145).

(89) Los informes frecuentemente aparecen bajo el título: "Informes sobre censura de monumentos".

(90) En la nota del Jefe encargado de la Sección de Asuntos Generales al Jefe de la Sección de Censura comunicándole esa medida leemos:

"todos los asuntos que se refieran a censura plástica pasarán a tu sección que ha de ser la encargada de hacer la censura correspondiente a ellos y dar la oportuna autorización o disponer la denegación de su publicación.

El archivo de censura de representaciones plásticas anteriores a esta fecha, quedará bajo la custodia de la Sección de Censura que antes intervenía en esta materia. Debemos proponer a nuestro camarada Delegado Nacional las medidas que creas necesarias en orden a la organización.

En caso de que la publicación a que se ha de referir la censura plástica sea mixta, es decir, se trate de un libro con algunos grabados en los que se deba dar más importancia a la parte literaria que a la Plástica, la Sección de Censura pedirá informe a la de Plástica antes de emitir la hoja de censura.

En caso contrario, es decir, cuando la parte plástica sea más importante que el texto, esa Sección pedirá sobre el texto informe a la Sección de Censura" Firmado: M.G. Vallina. fecha: 30-I-1942. La nota lleva el "enterado" de J. Cabanas de fecha 5-II-1942.

J. Cabanas contestó que la falta de un local adecuado le hacía imposible aceptar el encargo (Según nota con fecha de entrada 7-II-1942 a la Delegación Nacional de Propaganda) (Ambas en AGA, Cultura, Caja 102).

(91) Oficio de 4 de abril de 1941 de Arias Salgado al Director General de Administración Local del Ministerio de la Gobernación. Vease nota 86 del epígrafe dedicado a los monumentos a los Caidos.

(92) En el Archivo del Ministerio de Cultura se conservan algunos documentos de la Vicesecretaría relacionados con la celebración de actos de masas y conmemoración de fechas señaladas como el 20 de noviembre para el aniversario de la muerte de Primo de Ribera, 18 de julio, "Fiesta de Exaltación del trabajo", etc. (cajas 126, 130, 803, 804, 5374)

(93) La Circular nº 108 de 31-X-1942 decía: "a) (...) toda clase de actos públicos celebrados en la provincia -reseña esquemática si fue objeto de informe especial- con especificación de los Organismos que los realicen, personalidades asistentes, de cursos pronunciados, efectos producidos, etc. b) Censura Plástica. Relación de obras de caracter plástico presentadas en la Delegación Provincial de censura y remitidas a la Delegación Nacional para su tramitación. c) Producción Plástica: 1º carteles, pinturas, pancartas, etc. realizados por la Delegación Provincial. 2º carteles, pinturas, pancartas, etc. realizados por otros organismos y dirigidos o autorizados por la Delegación Provincial, d) Visitas de inspección giradas a establecimientos comerciales e industriales para vigilar el cumplimiento de las disposiciones dictadas sobre censura de plástica. e) Comunicados sobre Organización de Actos Públicos y Plástica" (AGA Cultura, Caja 145).

(94) Circular nº 138 de 23 de abril de 1943. (AGA Cultura, Caja 145).

(95) Entre los asistentes, que según la prensa escucharon la conferencia pronunciada por el Secretario perpetuo de la R.A.B.A.S.F., José Francés, estaba una persona apellidada Llorca por el "Departamento Nacional de Plástica". desconocemos de quién puede tratarse. (Informaciones, 9-VI-1943).

(96) En el escrito del Delegado Nacional de Prensa al Secretario Nacional de Propaganda leemos: "Para tu debido conocimiento y efectos oportunos cumplé trasladarte carta recibida, con firma ilegible, de Lubrín, (sic) en relación con determinada propaganda que allí se realiza: "Distinguido camarada:- Encuentro nuestra campaña periodística, relativa a defender la neutralidad española, muy acertada y, desde luego, justa.- Claro está, que, para que nuestra postura, sin oportunismos, sea del todo consecuente, es necesario que se subsanen algunos errores que se cometieron en un principio, consecuencia natural de una reacción justa ante las posturas que con nosotros adoptaron algunas naciones europeas en nuestra Cruzada. Creo que se debe dar la sensación de que nuestra campaña de prensa responde a una realidad tangible. Es decir, ha de estar de acuerdo la literatura y la práctica.-De aquellos tiempos de santa emoción por el triunfo de nuestra causa, hay algunos vestigios que en nada nos favorecen. Por ejemplo: En esta provincia

hay expuestos en centros oficiales y de recreo unas litografías que representa un rombo formado por las banderas de ESPAÑA, Alemania, Italia y Portugal, y, sobre estas banderas coincidiendo con los ángulos del cuadrado, los retratos de nuestro Caudillo, Mussolini, Hitler y Oliveira Salazar. Yo creo que en las circunstancias actuales, esa estampa resulta anacrónica y convendría que no se exhibiera más. ¿Por qué no se ordena a las autoridades de esta provincia que retiren con la máxima discreción, esas litografías ya que, actualmente, en nada nos favorecen y, en cambio, podrían ser un obstáculo para conseguir nuestras aspiraciones?.-A mi modesto sentir, poco podrán conseguir los nobles empeños de nuestros diplomáticos y los magníficos escritos de nuestros periodistas si no se apta todo nuestro ser nacional al loable fin que perseguimos" (subrayados nuestros) El escrito está fechado en Madrid, el 12 de abril de 1945. Escrito a mano sobre él y con la firma de Patricio García de Canales, se lee: "Pásese a la Delegación Nacional de Falange Exterior y al Ministerio de Asuntos Exteriores para que no aparezcan en centros españoles emblemas oficiales junto a los de otros países" (AGA Cultura, Caja 2355).

(97) De este boletín solo hemos encontrado dos números, los correspondientes a junio de 1942 y noviembre del año siguiente. En ambos figuran como componentes del comité de redacción: Antonio Tovar, Pedro Laín y Juan Beneyto. Los ejemplares que hemos visto se encuentran en la Hemeroteca Nacional y en la Hemeroteca Municipal de Madrid. Según el «Anuario de la Prensa Española» (Año I; 1943-1944) está revista tiraba 2.000 ejemplares, cifra que nos parece excesiva. Desconozco si esta asociación es la Sociedad Hispano-Germana que fue fundada en España por el nazi Ribbentrop en colaboración con el Departamento de Cultura de la Embajada Alemana en España y que comenzó su actividad a finales de 1941 siendo su presidente el general Moscardó. (Véase Klaus-Jörg Ruhl, Op. cit. p. 52). Una muestra de la influencia alemana en la prensa española nos la da la reunión celebrada el 3 de agosto de 1942 entre el Consejero de Prensa de la Embajada de Alemania en Madrid y periodistas españoles. De esta reunión tenemos constancia por un "Saluda" del Jefe del Gabinete de Información Técnica del Ministro de Asuntos Exteriores (fechado el 1 de agosto de 1942) al Jefe de Prensa de la Vicesecretaría de Educación Popular en la que le informaba de esa reunión, dándole una lista de 43 asistentes españoles (periodistas y personalidades), entre los que se encontraban los directores de las revistas y periódicos más importantes del momento.

(98) En la Iª Exposición Nacional de Educación y Descanso celebrada en julio de 1941 el jurado estuvo formado por los artistas y críticos: Fernando Alvarez de Sotomayor, Luis Pérez Bueno, Marceliano Santamaria, José Francés, Manuel Abril y Salvador J. Díaz.

(99) El nombramiento de Fortuny y los miembros del Comité organizador de la participación española en Venecia aparecieron en el BOE de 15-I-1942. berlín en 9-II-1942

(100) La orden fue rectificada poco después (BOE, 18-XI-1941).

(101) BOE de 2-X-1942. El Reglamento de Régimen Interior que la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia elevó a la Dirección General de Bellas Artes apareció en el BOE del 27 de septiembre de 1943. La Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando de Madrid envió su proyecto de reglamento a la D.G.BB.AA. al año siguiente. El reglamento, aprobado, de la Escuela de Barcelona apareció en el BOE de 11 de diciembre de 1944.

(102) La Secretaría General del Movimiento que estaba dirigida por Arrese quedó sin cubrir, no reintegrándose al gobierno hasta el nuevo de julio de 1951, que fue entregada a Raimundo Fernández Cuesta.

(103) Vidi R. Chueca,. op. cit., p. 293 y R. Gubern, Op.cit., p. 82. Las Direcciones Generales con las que contaba la Subsecretaría eran: D.G. de Enseñanza Universitaria, D. G. de Enseñanza Media, D.G. de Enseñanza Profesional y Técnica, D.G. de Enseñanza Primaria, D.G. de Bellas Artes, D.G. de Archivos y Bibliotecas, D.G. de Prensa, D. G. de Radiodifusión-Subdirección General de Radiodifusión, D. G. de Propaganda, D.G. de Cine y Teatro. Las Dirección General de Prensa, Propaganda y Bellas Artes estaban también en manos de propagandistas. La primera la ocupaba Tomás Cerro Corrochano, la segunda Pedro Rocamora y Valls. El Marqués de Lozoya continuaba en la de Bellas Artes.

Con competencias sobre las artes plásticas y aspectos relacionados (organización de enseñanzas, exposiciones, monumentos, etc.) -excluyendo lo relativo al Patrimonio- funcionaban dentro de la D.G. de Bellas Artes: Fomento de Bellas Artes, Enseñanzas artísticas, Consejo Nacional de Museos, y Escuelas de Bellas Artes. En la D. G. de Archivos y Bibliotecas, la Junta Técnica de Archivos, Bibliotecas y Museos. En la D.G. de Propaganda: Arquitectura y Actos Públicos, Actos Culturales: Exposiciones, Asesoría Artística (desde 1946).

(104) Orden de 13 de mayo de 1946 disponiendo que la dirección e inspección del teatro maría Guerreño sea compartida por la Dirección General de Bellas Artes y la de Cinematografía y Teatro. Ordenes de 28 de junio de 1946 por la que se creó la Junta Superior de Ordenación Cinematográfica, refundiendo la Junta Superior de Censura Cinematográfica y la Comisión Nacional de Censura Cinematográfica, otra por la que se dictaron normas referentes al funcionamiento de la Junta Superior de Ordenación Cinematográfica. Por

orden de 15 de julio se designaron los integrantes de la Junta. En 1947 se creó el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas.

(105) B.O.E. de 3-III-1946 y B.O.M.E.N. 11-III-1946.

(106) Oficio de la Sección de Secretaría de la Jefatura Superior de Servicio de la V.E.P. al Secretario Nacional de Propaganda en funciones de Delegado, Madrid, 25 de abril de 1945. Este oficio lleva una nota manuscrita cuyo texto reproducimos a continuación: "Conforme. En principio estoy de acuerdo con esto como reiteradamente vengo participando desde el año pasado. Desde que se construyó la sección de Arquitectura doy por no existente la de Actos Públicos. La situación de esta Delegación con respecto a este Servicio se debe situar exclusivamente en el campo político para lo cual basta con: 1º Los planes generales deben hacerse por la Delegación de Propaganda o de acuerdo con ella, salvo cuando se trate de órdenes directas del Vicesecretario en cuyo caso basta con participarlo a esta Delegación. / 2º Todos los actos, cuya iniciativa no parta de esta Delegación, deben contar con el "conforme" previo de la misma. / 3º Esta Delegación podrá ordenar libremente el empleo del material de almacén siempre que ello no implique un gasto ya que no podemos reducirnos a los actos de interés nacional exclusivamente hasta tanto las provinciales no tengan material. En estos casos debe participarlo a esa Jefatura y contar con su Vº Bº / 4º El Departamento de Plástica hará cuantos encargos (carteles, etc.) le ordene esta Delegación 5º Dos veces por semana debe despachar con esta Delegación el Jefe de la Sección de Arquitectura, o quien en ese delegue, para darle cuenta de la marcha de los asuntos que afectan a esta Delegación".

(107) Formaban la Junta: Un Presidente: el Ministro de Asuntos Exteriores, dos Vicepresidentes: uno 1º: el Subsecretario de Asuntos Exteriores y otro 2º: el Subsecretario de Educación Nacional, 21 vocales: el Director General de Bellas Artes, el Vicesecretario de Educación Popular, un representante de los Patronatos "Raimundo Lulio" y "Marcelino Menéndez Pelayo", otro representante de los Patronatos "Alfonso X el Sabio" y "Juan de la Cierva", otro de los Patronatos "Santiago Ramón y Cajal" y "Alonso de Herrera", el Secretario General del C.S.I.C., el Rector de la Universidad de Madrid, un Académico por cada una de las Reales Academias, el Director del Instituto de Estudios Políticos, el Director del Instituto Nacional del Libro Español, el Presidente de la Junta de Intercambio y Adquisición de Libros para Bibliotecas Públicas, el Presidente de la Comisión Permanente del Consejo Superior de Misiones, el Secretario del Consejo de la Hispanidad, un miembro de la Junta de Patronato de la Obra Pía de los Santos Lugares de Jerusalén y el Jefe de la Sección de Relaciones Culturales del Ministe-

rio de Asuntos Exteriores, en su calidad de Secretario de la Junta. (B.O.E. de 7-VI-1945).

(108) El escrito está fechado en Madrid el 10-I-1946. (Archivo de la R.A.B.A.S.F. 122-1/5).

(109) Vidi Ramón Borrás, "La política cultural", en el vol. col. El nuevo Estado español. Veinticinco años de Movimiento Nacional, 1936-1961, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1961, p. 755-7.

(110) Fue Argentina el país con el que por su cercanía totalitaria mantuvo más relaciones España que se concretaron en un acuerdo comercial en octubre de 1946 en el que se incluyó el intercambio de libros, publicaciones y películas cinematográficas. La muestra de Egipto es la que en el libro El nuevo Estado español. Veinticinco años de Movimiento Nacional, se considera como "la primera exposición de importancia que celebró España en el extranjero" (p. 768).

(111) En el escrito que sobre esa proyectada exposición escribió el director del Instituto de Cultura Hispánica al Director General de Bellas Artes leemos:

"Como consecuencia de este viaje, (el del Sr. Macarrón) se podría aprovechar de manera inmejorable una de las más adecuadas posibilidades para iniciar nuevamente un acto de presencia de España en Méjico. Ello se podría llevar a cabo si, aprovechando el viaje mencionado y con la ayuda económica que con todo detalle se precisa a continuación, se consiguiera la ampliación de la exposición mencionada, hasta darle caracter de acontecimiento de trascendental importancia y que podría repercutir para el futuro de las relaciones hispanoamericanas, de una manera tan favorable como la Exposición de Arte Español Contemporáneo en Buenos Aires ha contribuido a prestigiar en dicha ciudad la labor artística y cultural de la España actual. Evidentemente, que por el estado actual de las relaciones políticas hispanomejicanas, tan diferente de las relaciones políticas hispanoargentinas, no puede ser el mismo el planteamiento de una y otra exposición, pues todo asomo de organización oficial en Mejico parece a todas luces prematuro y podría bastar, por sí solo, para arruinar el éxito de dicha Exposición. En cambio, organizada por un conocido promotor de Exposiciones de este tipo con caracter total y absolutamente comercial, podría verse libre de todas las malas intencines y sin duda constituiría un resonante éxito y contribuiría a fomentar en el pueblo mejicano el deseo, repetidamente manifestado, de que sus órganos de Gobierno lleguen a una rápida normalización de las relaciones con España (...)" (AGA. Educación, Legajo 29.822).

(112) De una lista de personal afecto a esa Sección enviada por el Arquitecto Jefe (J. Valverde) al Secretario

General de la Dirección General de Propaganda. (AGA Cultura, Caja 2386)

I.2. Censura plástica

Por censura plástica no debemos entender la aplicada a las obras de arte, pues, aunque también la hubo (1), se trató de la censura de una gran variedad de objetos con la característica común de poseer alguna representación gráfica.

Las primeras actuaciones censoras sobre "objetos icónicos" fueron -como vimos en el epígrafe de legislación- las hechas por la Delegación del estado para Prensa y Propaganda y por el Servicio Nacional de Prensa y Propaganda, según las ordenes de 29 de abril de 1938, que fue ampliada por la disposición complementaria del 15 de octubre del mismo año, y la orden del 27 de abril de 1939.

Ambas ordenes fueron la base sobre la que se apoyó la actividad censora realizada por el régimen en lo tocante a la producción de imágenes destinadas a las masas y al aparato del propio Estado.

Esta censura plástica, tras la guerra, fue uno de los resultados de la distribución de las tareas censoras de la Sección de Censura de la Dirección General de Propaganda entre los distintos departamentos hecha en junio de 1940. Por ello los hasta entonces encargados del Departamento de Plástica lo serían de la censura de la parte gráfica de publicaciones y de los objetos en los que la imagen fuese

fundamental. Pero en realidad aquella medida lo que hizo fue organizar lo que ya estaba haciéndose, en parte, en la práctica. No obstante siguió habiendo confusiones de competencias entre Plástica y Censura que comenzaron a resolverse a partir de febrero de 1942, cuando se comunicó al Jefe de Plástica que se encargase de la censura plástica (2). Cuando bajo Arias Salgado el Departamento de Plástica desapareció, creándose la Sección de Organización de Actos Públicos y Plástica pasaron a ésta las tareas censoras.

Tanto para lo que ya hemos escrito en la parte dedicada a la legislación como en lo que sigue, hemos trabajado sobre el material consultado en el Archivo General de la Administración procedente de la extinta Delegación Nacional de Prensa y Propaganda y de la Vicesecretaría de Educación Popular (3). Sin duda a este material podría agregarse otros que no hemos visto. Advertimos que no tratamos de hacer un análisis cuantitativo de la acción y los efectos de esa censura y menos aún de los objetos, libros, etc. producidos tras haber sido autorizados. Tampoco pretendemos hacer un estudio monográfico que requeriría además de un espacio mayor del que en nuestro trabajo podemos dedicar, investigar en archivos de la Iglesia para conocer la actuación censora de esta institución que tanta influencia ejerció en el franquismo.

Pretendemos, en cambio, recordar que la acción censora sobre el amplio mundo de la iconografía destinada al con-

sumo (4) es una medida a la que acudió el franquismo -como también lo hicieron otros regímenes- para su implantación ideológica en la población.

Dentro de lo que fue la política cultural del franquismo en la postguerra la censura plástica de obras artísticas no tuvo un papel muy importante, en comparación con la ejercida sobre la prensa, la radio y el cine. Pero no por ello debe olvidarse, pues aunque no se tratase de la labor censora de obras de arte es importante tenerla en cuenta en un trabajo como éste sobre arte contemporáneo y franquismo, ya que, como explica Lionel Richard, «los gobiernos, por medio de la censura, privilegian ciertos valores para establecer una pretendida concepción de belleza» (5) y como este mismo amplía, «esta noción no revela entonces más que elementos pseudoartísticos. Se trata de satisfacer las necesidades culturales del público, salvaguardando o imponiendo una concepción general del mundo. Al extremo, se desemboca en un arte de propaganda.» (6).

La censura se convierte en un instrumento de educación del gusto de las masas, -en realidad: deformación- ya que se valora una estética y se ocultan otras: las más innovadoras, las polisémicas, ...

Contribuye a la formación o reafirmación de un arte de consumo masivo y por lo tanto de una ideología -en cuanto intercambio de sistemas de significados y símbolos- alienante (7) y una cultura artística conservadora. Esta bási-

camente viene definida por el **naturalismo más ramplón**, en el que la fidelidad en el **parecido** a un supuesto original es muy valorado; la altísima estimación de la dificultad y el **virtuosismo** técnico como principales valores de una obra; la apreciación de obras del presente por su referencia a las consagradas del **pasado** que estén en la línea de los dos caracteres antes dichos; los **asuntos agradables**, y la belleza entendida como lo bonito y lo decorativo.

La censura es, entonces, parte de la lucha ideológica en cuanto sirve doble y simultáneamente a la limitación de la libertad y a la propagación de las obras que penetran más fácilmente en la población -evidentemente se trata de las obras más comprensibles-. No hay ninguna duda de que tras una finalidad plástica se encuentra una **intencionalidad política**.

Los efectos de la censura sobre el arte van más allá de la prohibición de la exhibición de obras que no sean del gusto de los censores o que sean consideradas ofensivas. Los efectos más graves surgen por la oposición a la innovación que es implícita a la censura. El mayor éxito de toda censura se produce cuando consigue que el mismo individuo creador ponga límites a su creación, al interiorizar esa censura y hacerla suya.

En los **expedientes de censura plástica** que hemos examinado figuran tanto los membretes: "Ministerio de la Gober-

nación. Subsecretaría de Prensa y Propaganda. Dirección General de Propaganda. Censura", como Vicesecretaría de Educación Popular de F.E.T. y de las J.O.N.S. Delegación Nacional de Propaganda. Censura. Sección: Organización de Actos Públicos y Plástica". En ambos casos aparece como firmante, por autorización del Jefe de la Sección, Ignacio de Casso que en los expedientes correspondientes a la Subsecretaría de Prensa y Propaganda firma como "Jefe de Censura". Las firmas de los Jefes de la Sección de Censura de la Dirección General de Propaganda y de la Sección de Organización de Actos Públicos y Plástica de la Vicesecretaría de Educación Popular son la de Carlos Nuñez y otra ilegible. Ignacio de Casso aparece como informante para las hechas desde la sección de censura de la D.G.P. Para las de la Vicesecretaría los firmantes son sobre todo Escassi (el pintor y dibujante José Romero Escassi), Viladomat (dibujante ilustrador), Caballero -este pintor e ilustrador de revistas, sobre todo falangistas, y de libros político-propagandísticos del nuevo régimen, es el que más aparece- y Morales (el pintor Juan Antonio Morales). En menor medida otros que no hemos identificado: Luis López Sánchez, Miguel Angel Rojo y otras dos personas con firma ilegible, una de ellas de nombre Alvaro.

Al dejar en manos de informantes individuales, y no de una comisión, la decisión de proponer la autorización de la obra en cuestión y por el hecho de que generalmente los je-

fes de las secciones se limitaban a repetir lo dicho por los primeros, que a su vez había recibido el visto bueno del Delegado de Propaganda, nos encontramos con que el gusto estético de unas pocas personas era el poder decisorio por encima de otras consideraciones. Un ejemplo el de José Caballero quien prohibía "por falta de estética" caricaturas, dibujos satíricos, etc. que precisamente basaban su gracia en esa falta de estética.

La censura se refiere a objetos y publicaciones de carácter comercial no oficiales (etiquetas para bebidas, calendarios de pared, portadas de libros (sobre todo novelas policiacas y otros géneros de literatura de evasión, dibujadas, las más, por E. Freixas; carteleras de cine (siendo las más abundantes las de Archilla) (8) cuadernos de dibujos, cubiertas de revistas, cromos y álbumes, recortables, dibujos para reproducir como láminas, mapas murales, ilustraciones para libros, orlas fotográficas, escudos y banderas nacionales de diversos materiales, etc., etc.) como de organismos oficiales y del ejército (carteles, emblemas de la C.N.S., de la Falange, del ejército -para reproducir en metal-; insignias, de la "Defensa pasiva", del SEU, Frente de Juventudes; botones y escudos de "armas de España" para el ejército, policía armada, guardia civil, escudos nacionales hechos en materiales variados y, en menor medida, monumentos a los caídos (9).

Creemos interesante y curioso indicar, aunque sea brevemente, algunos expedientes relacionados más directamente con emblemas y distintivos similares relativos al nuevo régimen y a la guerra. En marzo de 1942 se presentó un "pasquín conmemorativo de la Liberación de Levante" cuyo autor y productor comercial era W. Gustau Peters, que no fue autorizado (10); en el mismo mes la misma persona presentó a censura un dibujo, obra de J. Cabanas -que como sabemos era el Jefe del Departamento de Plástica- para el Escudo oficial de España, también denegado (11); del mes siguiente es un "pergamino con el último parte oficial de guerra" que tampoco recibió autorización (12). En Noviembre del mismo año el productor Pelegrin Fex presentó, obteniendo autorización para su reproducción y comercialización, una insignia de solapa para la «Defensa Pasiva», consistente en la imagen del aguila con aureola y las siglas DPN enlazadas sobrepuestas a tres ruedas dentadas engranadas que ocupan el centro del ave (13). Otras solicitudes del mismo año que no recibieron autorización fueron una "placa formando escudo y corona de laurel, fundida en bronce y fijadas en alabastro, marmol o granito" para los caídos de la División Azul (14), un "Escudo Nacional, emblema de FET y JONS y Cruz de Borgoña" para ilustración en color (15), un dibujo sobre cristal del emblema de la División Azul, hecho por Alfonso Sainz López (16), un "Bordado mecánico del Escudo Nacional" que fue prohibido por "interpretación errónea del emblema y falta de dignidad artística en la confección"

(17), otro de la Falange, que no se autorizó por no ajustarse al modelo oficial (18). Si se autorizó, en cambio, una extravagante pulsera con una foto en miniatura de José Antonio Primo de Rivera, digna de ocupar un lugar preferente en una colección de objetos kitsch (19). Del año 1943 hay bastantes expedientes y objetos sueltos del tipo de los presentados el año anterior.

Si la mayor parte de los objetos censurados tenían una finalidad comercial -de la que no se libró ni la figura del dictador, cuya cabeza se reprodujo en distintos soportes y tamaños- y habían sido pensados por sus creadores de forma que la vinculación entre ellos y el régimen fuese bien patente o se estableciese mediante alusiones, metáforas, etc., también hubo otros que eran totalmente propaganda política pura y dura. Sin duda sobre éstos los censores tendrían más cuidado. De entre los encontrados, hemos seleccionado como ejemplo dos, por ser portadores de un carácter y finalidad artísticos: la foto de la tumba de José Antonio Primo de Rivera custodiada por falangistas y la lámina de la "Gesta de Santa María de la cabeza". La primera fue el motivo del cartel editado por la Delegación Nacional de Excautivos para la venta, con el lema ¡¡¡Presente!!! en 1943, según foto original de Vallmitjana (20); la segunda, cuyo autor fue un tal Ochoa no podía ser más tópica en la presentación de la batalla, de más simple composición y falta de habilidad di-

bujística (21).

Es evidente que la labor censora era una labor política aunque apareciese argumentada desde el Departamento de Plástica (y su sucesora la Sección de O.A.P. y P.) con razones de belleza plástica. Los casos más claros que hemos encontrado se refieren a la propaganda y a los objetos que tenían algo que ver con la monarquía, ya fuese la carlista o la destronada con la segunda república. Un ejemplo fue la prohibición del cartel carlista "Volveré" del dibujante y pintor D. Hernandorena, después de una inicial aprobación y cuando ya habían sido impresos 5.000 ejemplares. Al no recibir la autorización de "Censura Plástica" se procedió a la incautación de la tirada. La razón dada por el censor fue la falta de calidad estética (lo que por otra parte era cierto). Pero para una correcta interpretación de esta actuación debemos recordar que cuando el proyecto del cartel fue aprobado (abril de 1941) aún no se había formado el Comité Monárquico de agosto de 1941 que pretendió una restauración monárquica y que la desautorización de Plástica fue posterior a la formación de ese comité.

Otros ejemplos son las prohibiciones de una pulsera metálica con diez escudos de España de la época de la monarquía (22), la de la cruz de Borgoña que se presentó para ser editada como ilustración en color, conjuntamente con el escudo nacional y un emblema de FET y de las JONS, que sí fueron autorizados (23), o las modificaciones pedidas para

la edición de un cartel con el rostro de José Calvo Sotelo hecho para colocar en los escaparates de establecimientos. En él (obra de Gabriel Valero y editado por E. Berdejo) se mandó suprimir la frase "Vicepresidente de la minoría monárquica parlamentaria de Renovación Española", dejando sólo su nombre, con el tratamiento de "Excmo. Sr. D.", la frase: "fué asesinado por la República el 13 de julio de 1936, por defender a España.", y las fechas de su nacimiento y muerte (24).

Notas

(1) No hemos encontrado expedientes de censura de obras de arte, excepto en escasas ocasiones en que se expuso al público algún retrato de Franco (p. ej. el hecho por el escultor J. Gener para la feria de muestras de Reus en 1942).

Seguramente la explicación de esa falta de expedientes esté en que al no ser las obras de arte de producción masiva y no estar destinadas a la venta a la población en general, fuese innecesario, pues la censura afecta especialmente a los mensajes que tienen un destinatario colectivo (el público, más o menos extenso, que lee un periódico, ve una película, escucha la radio, etc.).

En los informes periódicos que las Secciones de Organización de Actos Públicos y Plástica de las Delegaciones Provinciales de Propaganda debían enviar a la Sección Central que hemos consultado en el AGA no había nada en el apartado de información pictórica.

(2) Ver nota 90 del epígrafe de legislación.

(3) En ese archivo hemos visto los expedientes de censura conservados en las cajas 55 a 65 del Archivo del Ministerio de Cultura (antes Información y Turismo) clasificados bajo el título «Dirección Nacional de Prensa y Propaganda. Subd. de Propaganda. Sección de Plástica». El contenido de las cajas es según se indica en la ficha archivística: «1) Instancia cursada por el autor, editorial, razón social, etc., solicitando autorización para la reproducción plástica del dibujo, boceto, objeto, etc. presentado; 2) dibujo, boceto, objeto original; 3) orden de que pase a censura; 4) informe emitido por la Sección de Censura. En líneas generales son dibujos publicitarios para portadas de libros, carteleras de cine, ilustraciones de tebeos y cromos. Dibujos de escudos de ordenes militares. Recortables de banderas de España y soldados de la Cruzada, escudos de España con inscripciones, pasquin conmemorativo de la liberación de Levante. Objetos como botones e insignias de distintos uniformes, polvera de bolsillo con escudo de España, emblema de la División Azul, Frente de Juventudes. FET y JONS. Año 1942». Una vez vistas las cajas debemos advertir que faltan muchos dibujos y objetos originales y que los expedientes contenidos son también del año 1943 y que

la caja 65 conserva algunos expedientes de monumentos a los caídos de distintos lugares de la península.

Hemos visto, además, otras 15 cajas en las que a veces aparecen solicitudes para fabricar objetos, utilizar emblemas políticos con finalidad comercial, expedientes de censura y también informes enviados por las Delegaciones Provinciales de Propaganda a la Delegación Nacional en los que se daba cuenta de las tareas censoras realizadas. En muchas de ellas faltan los objetos y las fotografías presentadas para conseguir la autorización solicitada.

(4) Todavía no existe, -que nosotros sepamos-, ningún estudio global de esta iconografía y su relación con el franquismo. Los trabajos publicados son de aspectos parciales, especialmente sobre los "comics", los carteles y la publicidad. También se ha trabajado sobre los libros ilustrados, fotografías, estampas, revistas ilustradas, etc. pero no sobre la multitud de objetos de variados usos que en relación con la ideología de los vencedores aparecieron desde los comienzos de la guerra civil.

(5) Lionel Richard, Le nazisme & la culture, Paris, Maspero, 1978, p. 14.

(6) L. R., op. cit., p. 16.

(7) «L'objet de camelote est surtout un support idéologique, soit qu'il n'ait d'autre fonction que de symboliser des idées, soit qu'il cristallise sur lui, comme les portraits et statues, des sentiments complexes d'identification. Cette relation peut être évidemment de jeu ou d'ironie, comme chez certains amateurs ou collectionneurs. Mais le plus souvent, ainsi que le montre une consommation massive, elle est de fascination et de soumission, ou plus généralement d'aliénation. C'est en ce sens que la camelote, par sa vertu de perversion d'aspirations vraies à un monde artificiellement idéal, fut un auxiliaire idéologique de tous les fascismes» (L. Richard, op. cit., pp. 39-40).

(8) En la cartelera hecha para la película "Rojo y Negro" el censor permitió su autorización pero: «suprimiendo del pie del cartel los colores rojo y negro de la Bandera del movimiento» (Expte. nº R-15/-03834-. AGA Cultura, caja 55).

(9) AGA Cultura, cajas 55 a 65. La número 65 contiene también expedientes de proyectos de monumentos a los caídos.

(10) Expediente nº R-9/-03066-. AGA Cultura, caja 55.

(11) Expediente R-8/-03065-. AGA Ibidem.

- (12) Expediente nº R-14/0631. AGA, ibidem.
- (13) AGA Cultura, caja 57.
- (14) AGA Cultura, cajas 56 y 60.
- (15) AGA Cultura, caja 58.
- (16) Expediente 146/10503. AGA Cultura, caja 58.
- (17) AGA Cultura, caja 59.
- (18) Ibidem.
- (19) AGA Cultura, caja 59.
- (20) A.G.A. Cultura, expediente 298, Caja 56.
- (21) Expediente nº 316 de 1943, AGA, Cultura, caja 65.

Esta lámina había tenido al menos un precedente el año anterior en el juego de tres «estampas alegóricas de la defensa de Oviedo, Santuario y Alcazar», dibujadas por Máximo Ramos y que fueron autorizadas (en julio de 1942) para su venta con objeto de obtener fondos para el Colegio de Huérfanos de la Guardia Civil, pero sólo si en lugar de reproducirse según las acuarelas originales se hacía transformándolas en grabados sin colorear. Las razones de ese cambio fueron que:

1º.- Los hechos de armas de más prestigio de nuestra Cruzada, deben ser tratado en todos los casos con la mayor austeridad, y reproducidos con la dignidad editorail que su alto significado requiere.

2º.- Las tres estampas acuareladas en cuestión están tratadas con un criterio, blando en forma, desafortunado en el color, y abigarrado en la composición, recordando excesivamente carteles de tipo comercial.

(...)

4º.- Siendo una de las causas de los anteriores defectos la reproducción en color y lo impropio del empleo de acuarelas para reproducción de temas de este vigor, recomendamos el grabado de tres planchas sobre los mismos motivos dejando exentas las leyendas exentas de los temas principales.»

En el expediente archivado en el AGA (Expte. nº 55, caja 56) no se conservan los dibujos. El catálogo del Museo del Ejército de Madrid hecho por Bermudez de Castro incluye las alegorías del Alcazar y de la Defensa de Oviedo pero indica que se desconoce su paradero (tomo V, p. 251 y 252).

(22) AGA Cultura, caja 56.

(23) AGA Cultura, caja 58.

(24) Según leemos en la instancia presentada el 20 de octubre de 1942 por Industrias Gráficas Seix Barral solicitando permiso para la entrega de los carteles a su cliente, el permiso se había autorizado el 21 de abril de 1941. En la misma instancia hay una resolución de censura plástica que dice: «Considero que el cartel titulado "Volveré", desde el punto de vista estético y artístico es completamente inadmisibile y de un acusado mal gusto en su composición, no podría tan siquiera competir con culaquier cromo de estilo comercial lanzado con fines de propaganda, por cuyas razones no debe ser autorizado.». Los carteles fueron incautados por la Sección de Inspección del Departamento de Propaganda de la Delegación Provincial de Barcelona de la Vicesecretaría de Educación Popular el 10 de noviembre de 1942. la instancia y el acta de incautación se encuentran en AGA Cultura, caja 56. El cartel de Calvo Sotelo lleva el expediente nº 234 del año 1934 (sic).

I.3. Arte Ceremonial y Arquitectura Efímera

«Llega un momento en que el fondo resulta tan inseparable de la forma que sin ritual no habría fascismo, pues el espíritu crítico se filtraría sin una liturgia que como signo externo asegurara la fe.»

(Rafael del Aguila Tejerina, Ideología y fascismo)

Entendemos por **arte ceremonial** los actos (celebraciones, desfiles, procesiones, paradas, etc.) realizados con una finalidad que va más allá de lo puramente político, para entrar en el terreno de la estética. Aunque este tipo de "arte" no es privativo de los regímenes totalitarios y fascistas, es en éstos en los que posiblemente haya alcanzado un desarrollo mayor.

Aunque esos actos no puedan considerarse obras de arte franquista, debemos detenernos en ellos ya que sí fueron una manera de "crear una imagen" del régimen y, aunque no fuesen hechos exclusivamente con esa intención -pues su finalidad era política-, existió una innegable consideración **estética** de los mismos que se concretó en organizaciones y tuvo su reflejo literario y teórico (1).

Por **arquitectura efímera** se entiende aquella realizada para acontecimientos puntuales, tales como celebraciones de actos, fiestas, conmemoraciones, etc. y que frecuentemente

va unida al arte ceremonial.

Como se sabe este tipo de construcción no era, ni mucho menos, creación de los fascismos. Su época de mayor apogeo fue durante el barroco.

No hay ninguna duda del mimetismo del franquismo respecto de los regímenes nacionalsocialista y fascista, especialmente al primero por lo relativo a los organismos y a las puestas en escena.

Las dos modalidades de actos a las que pueden reducirse todos son las de conmemoraciones y las necrológicas. Aunque ambas se dieron separadamente en nuestro país, el franquismo las unió frecuentemente. Con ello se recordaba continuamente a la población no únicamente los sufrimientos pasados, sino la evidencia de la existencia de unos vencedores y unos vencidos (2). Igualmente se unieron las celebraciones civiles con las religiosas y las militares hasta convertirse en un todo, continuando con la tradición española de unir lo sagrado y lo profano (3).

A pesar de los cambios habidos en los organismos competentes (fueron sucesivamente el Departamento de Plástica, el Departamento de Ceremonial y Plástica, la Jefatura de Ceremonial y la Sección de Organización de Actos Públicos y

Plástica (desde marzo de 1942) y la Sección de Arquitectura y Actos Públicos, desde abril de 1945) en el fondo fueron los mismos, tanto en las actuaciones como en las personas que los integraron.

A medida que fueron pasando los años y a pesar de que apenas se recortaron las competencias de esos organismos, en la práctica fueron reduciéndose cada vez más. Así, mientras que en 1940 nos encontramos actividades variadas, años después se han reducido hasta ser casi únicamente al engalanamiento de actos.

Considerando conjuntamente todos esos organismos bajo la denominación genérica de Plástica, vemos que las actividades más habituales fueron la decoración de actos celebrados al aire libre y en recintos cerrados. Para los primeros, salvo los importantes, como los dedicados a los aniversarios de la muerte de Primo de Rivera o los del Día de la Victoria (4), recibimientos a Franco y otras personalidades, en los que se construyeron arquitecturas efímeras, predominó la ornamentación hecha a base de banderas, estandartes, gallardetes, colgaduras, etc. etc. (5), alternando con los escudos. También, como ya hemos visto en epígrafes anteriores, "Plástica" tuvo competencias en otras tareas como la elaboración de normas sobre la confección de carteles (6), así como censoras e informativas, siendo estas últimas de las que más constancia ha quedado en los archivos

consultados (7).

Otra manifestación plástica fue la constituida por carrozas para desfiles como el del 18 de julio de 1944, en el que se vieron 34 alegorías «de las distintas manifestaciones del trabajo nacional, por medio de provincias, regiones y comarcas españolas» (8). El uso político de carrozas había tenido un precedente en las fallas de Valencia de 1937.

Las arquitecturas levantadas pueden reducirse básicamente a arcos, altares, catafalcos, tribunas, púlpitos y estrados. Aderezadas todas por banderas, etc.(9). Aunque sin ser propiamente arquitectura provisional también debemos recordar las cruces de madera erigidas para algunas conmemoraciones.

Un elemento imprescindible en todos estos actos es el formado por las propias personas reunidas que con su presencia pasan a constituirse en parte de la ornamentación e incluso de la arquitectura -en cuanto limitación y distribución de espacios-. Frecuentemente la "arquitectura humana" se convertía en la protagonista durante parte de la celebración.

No deja de resultar chocante a primera vista que algunas de las construcciones erigidas para la ocasión fuesen

imitaciones, en materiales sencillos y recuperables, de monumentos. Pero es que aunque la arquitectura efímera suponga provisionalidad y los monumentos perdurabilidad, no por ello se contraponen. La pervivencia de la primera no era de orden físico, sino mental. Se mantendría en el recuerdo de los asistentes al acto, de modo que serían eternizadas en la memoria y su recuerdo reactualizado en sucesivas celebraciones.

En las normas y recomendaciones dadas desde "Plástica" se repitió que debía procurarse la sencillez, la severidad, la rigurosidad y la austeridad (10). En la misma línea se destacó la claridad, la simetría y el ritmo (11), el orden y la proporción (12) como los componentes fundamentales de los actos políticos.

La gravedad de los actos fue buscada siempre intencionadamente para manifestar una política que predicaba la austeridad. De igual forma, el orden y la disciplina impuestos en la vida social, el corporativismo y la unión entre las clases, se materializaba en las ceremonias por medio de la disposición de las "jerarquías" y de la masa, agrupada por secciones sindicales (13), el perfecto desarrollo del acto en el que nada se dejaba a la improvisación. Otros valores transmitidos fueron la fuerza física, la virilidad, la salud, el patriotismo, la obediencia, etc.

La estética se ponía al servicio de la propaganda (14) y en último extremo de la alienación de la población. El individuo como persona deja de contar. El sólo, por sí mismo, no sería nada. Es la masa la única importante que acaba identificándose con el Estado que se manifiesta en la solemnidad del acto (15).

La identificación con las ceremonias religiosas es innegable. La elevada formalización del acto (16), convertido en verdadero ritual, lleva a los asistentes a una comunión mística en la que la sugestión, la emoción, el arrebató; en suma, la pérdida de la identidad personal es la característica fundamental. Y en esa pérdida de la identidad radica el efecto catártico de los actos, mayor aún en los dedicados a los muertos.

La función litúrgica -de liturgia política- que Catherine Brice (17) explica como uno de los tres cometidos de la arquitectura en los regímenes totalitarios, en España la tuvo esta arquitectura efímera, mientras que en Alemania hubo una importante construida.

Acabada la guerra, tras el "Desfile de la Victoria" (18) el principal acontecimiento de relevancia nacional fue

el traslado de los restos de José Antonio Primo de Rivera desde la cárcel de Alicante hasta el Escorial. Para su organización la Junta Política creó una delegación formada por Miguel Primo de Rivera, Dionisio Rodruejo y José Finat. Esta a su vez, y por medio de otros delegados, nombró colaboradores entre los que hubo artistas (19).

La lectura de la "Guía del trayecto y ceremonial" que se incluyó en el libro que sobre ese acontecimiento se publicó (20) nos permite conocer cuál era la "estética política" del régimen en aquellos momentos y la finalidad buscada con ella. De lo que se trataba era de **sobrecoger**. Para ello se recurrió repetidamente a las llamas y a la penumbra (21).

Notas

(1) Un breve pero sugerente ensayo sobre las ceremonias de los fascismos alemán e italiano es el de Stuart Woolf : «Les cérémonies du fascisme» (en P. Milza et F. Roche-Pé- zard, Art et fascisme, Bruxelles, Complexe, 1989, pp. 239-250). De él no hemos permitido copiar estas conclusiones: «Las ceremonias no estaban únicamente consideradas (para) afirmar o consolidar el poder político del fascismo italiano o el nacionalsocialismo alemán, ellas contribuyeron igualmente a definir la representación de los regímenes y

no pudieron de hecho ser disociadas de la discusión y del análisis sobre las artes plásticas y los regímenes en los años veinte y treinta.» (p. 240)

La relación entre actos de masas y teoría fascista del arte la exponemos en el capítulo dedicado a la teoría del arte del fascismo español.

(2) Las fechas señaladas fueron el Día de la Victoria (1 de abril), el del "estudiante caído", el de la Unificación (de FET y de las JONS), el del Caudillo (1 de octubre), el del "Alzamiento" (18 de julio), el de "Los Caídos" (29 de octubre), el de la Hispanidad (12 de octubre), el de "José Antonio" o "Día del Dolor" (20 de noviembre), el de "la Canción del Frente de Juventudes" (1 de abril), el de "la Madre" (8 de septiembre), el de la "Exaltación del Trabajo" (1 de mayo), ...

(3) Vidi Bonet, «El crepúsculo de los Dioses» en AA. VV., Arte del franquismo, Madrid, Cátedra, p. 40).

(4) En Toledo.... «PLASTICA Y RADIODIFUSION (...) Nuestro servicio de Plástica ornamentó, en cooperación con el de Cultura y Arte del Frente de Juventudes, las avenidas del paseo con banderas y gallardetes, nacionales y del Movimiento, y, en una glorieta central, visible desde todos los puntos, se levantó una tribuna y sobre ella un altar, para la celebración de la Santa Misa. Flanqueando el altar, se levantaron grandes pilastras cuadradas, pintadas de blanco rematadas con sendos yugos y fechas en rojo, ostentando en sus caras fronteras estas consignas: la del lado del Evangelio, el emblema del Ejército y la inscripción "DÍA DE LA VICTORIA" "¡VIVA FRANCO! y la del de la Epístola, el del Frente de Juventudes, y la inscripción "DÍA DE LA VICTORIA" "¡ARRIBA ESPAÑA !

El fondo del conjunto, altar y pilastras, lo formaba un bloque de banderas nacionales y del Movimiento.

El espacio de la glorieta se limitaba con seis altos mástiles en que se enarbolaban banderas.

Frente a esta glorieta, en el otro lado del paseo, se levantó una amplia tribuna, en la que se celebró luego la fiesta de la Canción, y desde la que las autoridades y jerarquías presenciaron el desfile militar.

Nuestro servicio de Radiodifusión instaló un equipo amplificador con micrófono y altavoces para la radiación de consignas.» (Informe de la Celebración en Toledo del "Día de la Victoria" en 1º de abril del 1943.» (Del Delegado Provincial de Educación Popular al Jefe Provincial del Movimiento. AGA Cultura, caja 803.)

(5) Una lista completa de elementos incluiría además de los citados en el texto mástiles, paños, bambalinones, es-carapelas, reposteros, pilastras, tempanos y, por supuesto, esloganes y consignas en grandes letras.

(6) A veces las normas llegaron a extremos muy minuciosos, como por ejemplo en las directrices que acompañaron al telegrama circular de 8 de julio de 1939 referente a la conmemoración del 18 de julio. AGA Cultura, caja 804).

(7) La documentación de "Plástica" a la que hemos tenido acceso se encuentra depositada en el Archivo General de la Administración (Sección Cultura) en catorce cajas. Lamentablemente, apenas hay dibujos o bocetos preparatorios de actos y son muy pocas las fotografías conservadas de la ornamentación de esos actos. Tampoco hay apenas documentos en los que se describan. En los informes enviados por las delegaciones provinciales de Propaganda a la Nacional lo que menos hay es la "producción plástica", que es precisamente lo que más nos interesa.

(8) Informaciones, 18-VII-1944, p. 4.

(9) Para la gran celebración del aniversario de José Antonio en 1942 la Sección de Organización de Actos Públicos y Plástica, dependiente de la Delegación Nacional de Propaganda presupuestó un gasto de 198.983,77 pts. Incluimos documento en antología.

(10) Estas recomendaciones también se aplicaron a los textos que se difundían por medio de la radio. Valga este ejemplo: «c.- Los textos literarios en que se desarrollen los temas anteriores, lo harán con un estilo claro, sencillo y directo y en tono oratorio, ya que están dedicados a ser leídos, procurando, también, que por las condiciones mencionadas resulten de fácil comprensión sumamente asequibles a todos los oyentes.» (Circular nº 114 de la Delegación Nacional de Propaganda. Sección de Radiodifusión a las Delegaciones Provinciales, comunicando instrucciones para la celebración del día 20 de noviembre de 1942. AGA Cultura, caja 126).

(11) Sección de Actos Públicos de Propaganda, «La dialéctica de la forma en el acto político», Sí, nº 61, 28-II-1943, p. 12.

(12) Buenaventura Bassegoda, «Arquitectura de quita y pon», Arriba, 18-VIII-1939, p.5.

(13) Uno de los aspectos más cuidados fue siempre la colocación de las autoridades y de los participantes y asistentes a los actos y celebraciones. Para ello, en algunas ocasiones se hicieron planos de situación, como el dibujado para la preparación de la inauguración de las obras de la "ciudad del aprendiz" en el "Asilo de la Paloma" de Madrid, en el 18 de julio de 1942. (AGA Cultura, caja 130).

(14) M. A. Macciocchi refiriéndose al fascismo italiano hace ya tiempo hizo hincapie en el uso propagandístico de las formas de comunicación, entre las que estarían los actos de masas («L'art, les intellectuels et le fascisme, en Elements pour une analyse du fascisme / 2, Paris, Union Generale d'Editions, 1976, p. 37).

(15) En un dibujo que acompaña al artículo citado de la Sección de Actos Públicos, los individuos desaparecen encerrados -y convertidos- en los volúmenes de la distribución de las masas. (Sí, loc. cit.).

(16) Aunque podía variar el orden de las ceremonias y éstas mismas solía ser muy similar. El desarrollo de los actos celebrados con motivo de la conmemoración del IX aniversario de la Fundación de Falange Española y Día de los Caídos en Cádiz (28 y 29 de octubre de 1942) -que hemos elegido como ejemplo- fue el siguiente: a) Formación de jóvenes del Frente de Juventudes, b) Guardia de Honor en el monumento a los Caídos, c) Discurso del Delegado Provincial de Falange, d) "Deposición" de corona de laurel en el monumento, e) Alocución a los jóvenes del Frente de Juventudes por el Jefe de la Vieja Guardia y f) Ofrenda de la corona y relevo de los camaradas de la guardia de honor. (Informe especial del Delegado Provincial de la Vicesecretaría de Educación Popular al Delegado Nacional de Propaganda, 8-XI-1942. AGA Cultura, caja 804).

(17) G. Pagano, M. Piacenti: Un architecte "fasciste" et un "architecte du totalitarisme", en AA. VV., Art et fascisme, p. 103.

(18) Sobre la preparación del desfile y los actos que lo acompañaron es interesante la consulta de las notas aparecidas en la prensa. Especialmente Arriba, de los días 10 a 13 y los 17 y 19 de mayo de 1939.

(19) Sabemos que al menos participaron Joaquín Valverde, Juan Cabanas y Emilio Aladrén. Al primero, en fecha 27 de noviembre de 1939 Samuel Ros, Jefe de los Servicios de Prensa para todo lo concerniente al traslado, nombró a éste "pintor de Historia" (Ese nombramiento está en el expediente de catedrático de ese artista. AGA Educ., caja 7.470). Emilio Aladrén se encargó de elegir la losa sepulcral. Juan Cabanas fue quien fijó el itinerario para el traslado, pero fue modificado. también le correspondió la disposición y creación de "temas ornamentales" y el emplazamiento para los diversos organismos y corporaciones que participaron en el acto y en el ritual. (Vidi nota siguiente).

(20) Samuel Ros y Antonio Bouthlier, A hombros de la Falange. Historia del traslado de los restos de José Antonio, Barcelona-Madrid, Ediciones Patria, s.a. (1940).

(21) «Núm. 4º. La capilla ardiente estará ornamentada con paño negro y la mayor cantidad posible de cirios. Toda su grandeza debe fiarse al extraordinario número de cirios y a su justa distribución». «Núm 6º. Depositados los restos de José Antonio en la iglesia, se prenderán dos grandes hogueras en los castillos de Santa Bárbara y San Fernando, que deberán arder toda la noche.». (...) «Núm. 26. Desde la puerta del Monasterio hasta la entrada de la Lonja, la carrera estará cubierta por milicias, alternando el arma con el cirio». Núm. 29. En el Cerro de Abandos, Las Matichas y Cerro de San Benito se prenderán inmensas hogueras». etc.. (S. Ros y A. Bouhlier, op. cit.).

I.4. Monumentos franquistas

I.4.1. Política de monumentos

Como ya indicamos en la parte dedicada a la legislación, desde antes de acabar la guerra el nuevo régimen se ocupó de encauzar -y controlar- las iniciativas que surgieron sobre monumentos, a la vez que incluyó en su política de propaganda para los territorios dominados y en los que fue dominando, una "política monumental". Para ello se formó por iniciativa de Eugenio D'Ors la Comisión de Estilo en las Conmemoraciones de la Patria, que en verdad tuvo muy poca eficacia y que desapareció al cesar D'Ors en su cargo de Jefe Nacional de Bellas Artes.

El preámbulo de la orden dejaba claro la voluntad que la inspiró:

«La experiencia de otros países visitados por la guerra, y la que ya entre nosotros nos ha empezado a aleccionar, muestra los peligros, a veces irreparables, siempre de largos y difíciles cura y alivio, que para el decoro estético y hasta para la dignidad civil de las grandes urbes como de las modestas aldeas, significa el dejar abandonado a la iniciativa particular o a la espontánea y frecuentemente poco avisada de las corporaciones locales, cuanto se refiere al estilo y realización de monumentos patriótico, memoriales a los caídos, inscripciones lapidarias y otras formas materiales de homenaje, destinadas a multiplicarse, sin duda, y a través de las cuales aparece muchas veces retrospectivamente trocada la epopeya en caricatura.»(1).

Acabada la contienda, la política sobre la construcción

de monumentos tuvo una plasmación legal y constructiva. De nuevo con objeto de controlar los monumentos que se estuviesen haciendo y los proyectados, el Ministerio de la Gobernación sacó una orden por la que se reservaba la aprobación previa de todo tipos de monumentos como requisito imprescindible para su construcción.

En esta ocasión se adujeron las siguientes razones:

«dar unidad de estilo y de sentido a la perpetuación por monumentos de los hechos y personas de la Historia de España, y en especial a los conmemorativos de la guerra y en honor a los caídos y para evitar que el entusiasmo, justificado en muchas ocasiones, pueda regir caprichosamente esta clase de iniciativas, sembrando desilusiones cuando se trata de proyectos no viables» (2).

La construcción de monumentos sería presentada numerosas veces a lo largo de los años cuarenta como una muestra de la vitalidad política del régimen. Ello era una forma más de la equiparación entre política y arquitectura tan cara a los fascismos (3).

Aunque la mayoría de los monumentos se hicieron por encargo directo de las instituciones a arquitectos y escultores, también hubo tempranas convocatorias de concursos, como la hecha por el periódico mallorquín «La Última Hora», para erigir un monumento en honor al crucero «Baleares» (4).

El entusiasmo de algunos les llevó a soñar grandes proyectos imposibles de realizar y que se quedaron sobre el papel. Algunos de ellos como el «Sueño arquitectónico para

una exaltación nacional» y el «Monumento a la Contrarreforma» son suficientemente conocidos más que por su interés intrínseco por la importancia de sus autores, pero sobre todo por ser excepcionales dentro de la que podemos denominar monumentalidad utópica del franquismo (5).

Aunque la mayor parte de los monumentos fueron concebidos únicamente como tales, hubo algunos proyectos de una arquitectura monumental (nos referimos a la concebida en términos emblemático-simbólicos) que sólo en casos contados se hizo realidad (6). La pretensión de hacer una arquitectura monumental prevaleció en los años cuarenta, pero hacia 1948 ya se deshechó, abandonándose en los cincuenta.

Resultó entonces que los monumentos se dedicaron de forma mayoritaria a la "Victoria" y a los "Caidos". Esto es, monumentos conmemorativos y funerarios (7).

Unidos a los dedicados a la victoria, y practicamente confundiendo con ellos, fueron los consagrados al "Alzamiento" y a la "Liberación". Frecuentemente éstos fueron a la vez monumentos a Franco. Esta doble dedicación que cumplía una finalidad político-ideológica -la identificación de la victoria con el caudillo-, se dio sobre todo en los primeros monumentos como el levantado en el territorio africano del Llano Amarillo (8). Otros fueron sólo proyectos. Entre los importantes y primeros en el tiempo estuvie-

ron el que se pensó levantar en el cerro de Garabitas de la Casa de Campo de Madrid y el proyectado para la plaza del Castillo de Pamplona. El del Madrid, promovido por la Diputación, se planteó conjuntamente con una fuente monumental dedicada a Franco. Ni ésta ni aquél se llegaron a proyectar (9). El segundo consistió en un gran obelisco, de 25 metros de altura, que se pensó levantar en el centro de la plaza sobre una base con los escudos de la ciudad, de Navarra y de España (10).

Sobre un monumento a la victoria, para la ciudad de Barcelona, escribió Eugenio D'Ors, dejándose llevar de su manía por los ángeles:

«El mayor monumento a la Liberación, yo creo verlo en una columna que tuviera en lo más alto un Angel aéreo, situado allí donde sube, y se ensancha, y se abre a la ciudad nueva y a la montaña azul, la que no en vano -más todavía por implícita vocación, sin duda que por persistente memoria- sigue llamándose Puerta del Angel. Esta, al menos, no sería una estatua de levita. Este, al menos, no sería un monumento advenedizo. Y en su altura y en su resplandor todos ibamos a encontrar como una materialización de la garantía de que Barcelona no puede morir» (11).

Aunque no hubo una tipología oficial para estos monumentos -que numéricamente fueron muchos menos que los otros- lo que más se realizó fueron monolitos y obeliscos, y en menor cantidad arcos de triunfo. Los obeliscos fueron rechazados para los consagrados a los caídos por conside-

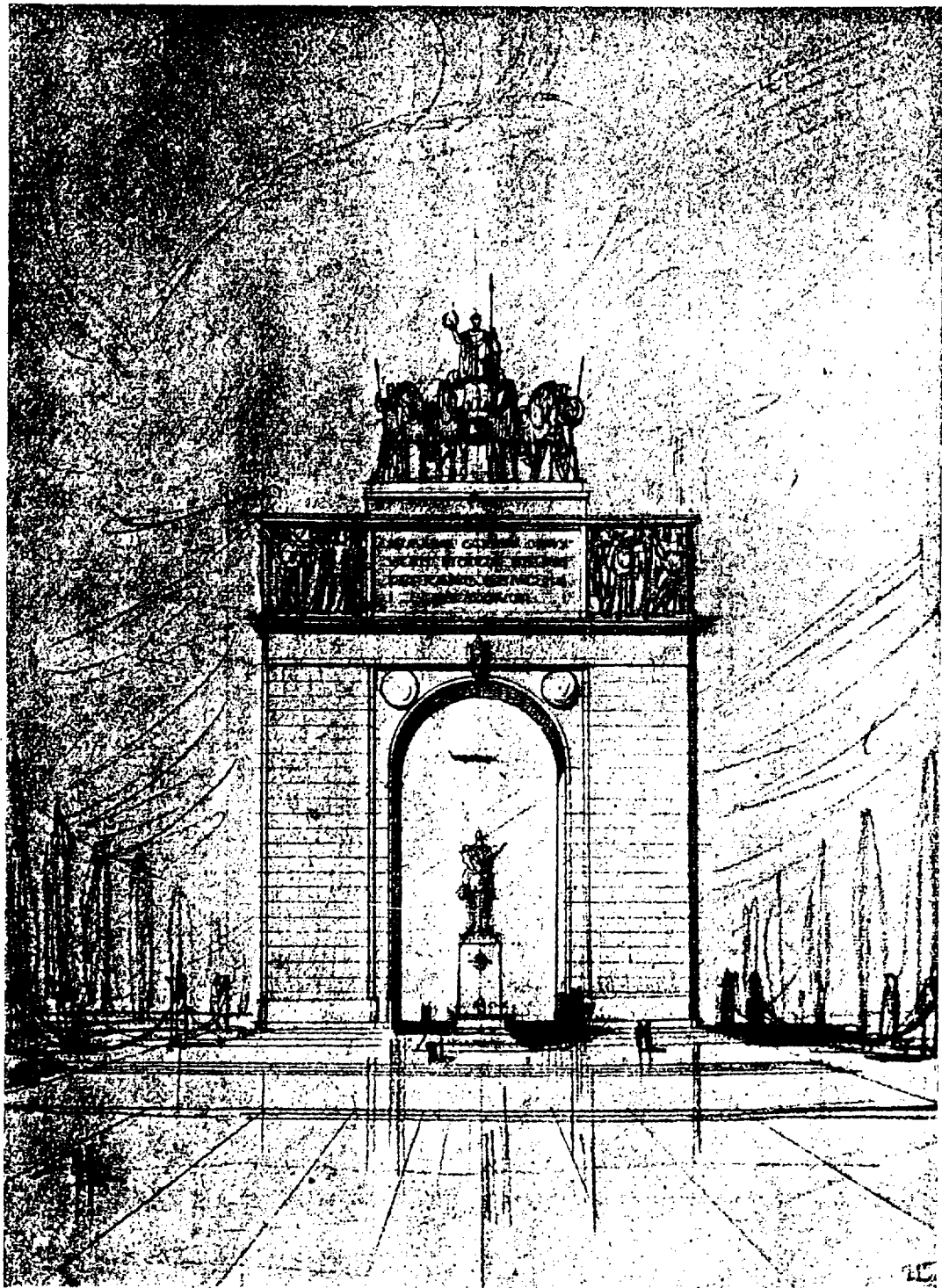
rarseles paganos (vidi infra).

Si el arco de triunfo fue el preferido para la arquitectura efímera, -como el erigido para celebrar la visita del conde Ciano-, es frecuente encontrar también arcos formando parte de monumentos construidos o cumpliendo una función de encuadramiento, pero son escasos los monumentos erigidos que sean arcos de triunfo. El recurso al arco era, evidentemente, una forma de aludir al clasicismo (12).

Si al arco le añadimos la cruz, ya tenemos los dos elementos fundamentales de los monumentos franquistas. Y especialmente para el periodo que estudiamos, pues en los años cincuenta y en otros posteriores se harían monumentos con otras tipologías (13).

Los monumentos a los "caídos" fueron los más abundantes. Podemos clasificarlos en dos grandes grupos: los dedicados a "caídos" nominados y los que demagógicamente se dedicó a desconocidos. Los primeros fueron en comparación con los segundos, escasos (14). Básicamente los dedicados al general Mola y a los fundadores de la Falange y de las Juntas de Ofensiva Nacional Catolicista (15). Los segundos fueron tantos que se convirtieron en los monumentos franquistas por antonomasia, por lo que nos ha parecido interesante dedicarles un apartado.

Mereca la pena que nos detengamos en el monumento al



Croquis del Arco Triunfal al Caudillo y Ejército liberador.
(Entrada a la Ciudad Universitaria de Madrid.)

general Mola, ya que junto a ser uno de los primeros, en él y en los actos realizados para su inauguración encontramos varios elementos que aparecieran con mucha frecuencia en la monumentalidad franquista. Tenemos, primero, el lugar elegido: un altozano para destacarlo y hacerlo visible desde lejos; segundo, la concepción formal: una sucesión de arcos, que recortaba el paisaje, amplias escalinatas, un monolito -de 22 metros de alto- con el nombre del general y el escudo nacional; tercero, ya en un plano ideológico, la sacralización del lugar, enfatizada en las palabras del dictador y el fuerte contenido ritual de la inauguración (16).

Es obvio decir que una buena parte de los monumentos fueron los elevados al dictador -"salvador de España"- con una intencionada finalidad de elevarle a la categoría de máximo héroe. Vinculada a este tipo de monumentos estaría la estatuaria dedicada a dirigentes políticos y a militares de aquellos momentos que fue sobre todo bustos para establecimientos oficiales. Precisamente en contra de los monumentos a personas individuales, concretas: políticos, concejales, etc. se pronunciaron algunos miembros de la Falange, sin que sus razones fuesen tenidas en cuenta.

También se hicieron otros monumentos como los dedicados a los países amigos (que al final fue únicamente Argentina) y mediada la década de los cuarenta comenzaron a realizarse monumentos a los campesinos, a la madre, etc. pero fueron

destinados sobre todo a edificios oficiales.

Los monumentos elevados a **personalidades** del pasado no pueden incluirse sin más en la monumentalidad fascista, pues en todo régimen son algo normal. En lo que sí podríamos encontrar alguna diferencia con los de otros regímenes es en las personas conmemoradas y en las razones de las mismas (ideología, actuaciones, etc.). Pero esto se sale del terreno del arte, en el que nos encontramos.

Dejando entonces los monumentos dedicados a individualidades, la característica más importante de todos los demás es la unión del poder civil y del eclesiástico. Dicha unión fue buscada intencionalmente en casi todos los proyectos (17).

Si bien no puede establecerse una tajante diferencia entre monumentos civiles y religiosos, sí podemos separar los religiosos avant la lettre. Mayoritariamente se consagraron al Sagrado Corazón de Jesús y, en mucha menor medida, a santos y a la virgen. Los primeros se hicieron de proporciones gigantescas (18).

Los conjuntos monumentales fueron excepciones. Los principales fueron, salvo el caso del Valle de los Caídos, únicamente proyectos: La Ciudad Universitaria, el de Paracuellos, y pocos más.

La propia ciudad se quiso convertir, de forma similar a lo que hacía el nazismo, en un gran monumento-emblema. Y así se concibieron las "avenidas imperiales", las "plazas de la victoria", etc.. Pero a diferencia del régimen alemán en el que la construcción ocupó un importantísimo lugar en la política y economía, nuestro país no estaba en condiciones -ni por disponibilidad de capitales, ni por técnica- de realizar obras de ese tipo (19).

Los monumentos se dedicaron sobre todo a la guerra (caídos relevantes, caídos sin nombre, monumentos a la victoria), esto es, al pasado, y no hacia la nueva situación y el porvenir que se pretendía crear. En esta orientación hacia el pasado radica una importante diferencia conceptual entre los monumentos españoles y los de la Rusia revolucionaria e incluso los de los regímenes nazi y fascista, en los que hubo monumentos protectados hacia la nueva sociedad. La otra gran diferencia es la tipológico-formal, pues mientras que aquí predominaron los monumentos carentes de estilo -a lo más que se llegó fue a apoyarse en los lenguajes clasicistas, utilizándolos de forma harto confusa- y no hubo ninguna creación importante; en Rusia y en Italia hubo buenos ejemplos racionalistas y destacables ejemplos vanguardistas. Mientras, en Alemania el estilo predominante fue el clasicismo, pero la intensidad constructiva, el colosalismo de los proyectos y de algunas de las reali-



Monumento a los Caídos
Chamartin de la Rosa (Madrid)

zaciones lo apartan de los otros.

Gabriel Ureña encuentra en los monumentos públicos urbanos erigidos en la postguerra la finalidad de «mostrar las bases "nuevas y eternas" del Estado de Franco», por lo que, continua este investigador: «De ahí que los monumentos tuvieran que ser colosales e inexpugnables, reflejo de las instituciones políticas y militares que apuntalaban el Nuevo Estado y a la vez sugerentes para la meditación y la contemplación moralizante» (20). En nuestra opinión esta interpretación de Ureña, sin ser errónea no es del todo exacta, ya que, como antes hemos escrito, los monumentos se referían más al pasado que al presente -y menos aún al futuro-. Además la mayor parte de los monumentos fueron -como veremos más adelante de dimensiones medias e incluso abundaron los de reducidas. Sí hubo algunos colosales, pero fueron numéricamente la excepción. El colosalismo fue, en cambio, frecuente en los arcos, tribunas, etc. levantados con ocasión de la celebración de días señalados, convertidos en recordatorios de epopeyas del Régimen (21).

El supergigantismo de las esculturas de los monumentos y edificios del régimen nazi no se dio apenas en España, excepto en casos aislados como el Valle de los Caídos, o en otros como el de la Vega Baja del Segura en Alicante, o en los Sagrados Corazones.

Precisamente, la **escasez**, e incluso la falta de **escul-**

turas, es una de las características de gran parte de los monumentos españoles hechos bajo y por el franquismo. Pero esa carencia, a la que se añade la de elementos ornamentales, no fue resultado de un intencionado deseo de manifestar la intemporalidad del régimen -como ha explicado Berthold Hinz para la arquitectura y los monumentos construidos por el nacionalsocialismo (22), sino mas bien a las dificultades económicas por las que atravesaba el país.

El arte monumental del franquismo contribuyó -como sucedió con el ceremonial- a la alienación de las masas: El pueblo nos aparece como un sujeto que secunda los actos que otros (los dirigentes) organizan. No es el pueblo el que hace, sino que se lo dan hecho. Le señalan qué debe decir, que debe pensar. Las consignas, los gritos, los cantos, etc.. No obstante se le presenta como protagonista y a ello contribuyen las suscripciones populares y las campañas de donativos (23).

Antonio Bonet Correa, lo ha explicado claramente a propósito del Cerro de los Angeles: «No cabe duda que su efectividad sería la de obnubilar las mentes y aportar a las masas el sentido de resignación necesarios en un momento de carestía de lo fundamental, tanto en lo ideológico como en lo material» (24). Los monumentos forman entonces parte del escenario en el que se desarrolla la acción en la que las masas son a la vez espectadores y falsos protago-

nistas.

Notas

(1) Orden de 18 de febrero de 1938. BOE 22-II-1938. Copiamos la orden completa en la antología de legislación.

(2) MINISTERIO DE LA GOBERNACION. Orden de 7 de agosto de 1939 disponiendo queden supeditados a la aprobación de este Ministerio toda iniciativa de monumentos en general. (B.O.E., 22 de agosto de 1939). Incluimos la orden integra en la antología de legislación.

(3) Sobre esa equiparación volveremos repetidas veces en nuestro trabajo. Como ejemplo significativo de lo que decimos hemos elegido un párrafo de un artículo aparecido sin firma en «Mundo» (nº 196, 6-II-1944), en el que bajo el título "La nueva época y la nueva arquitectura" se ensalzaba al régimen nacionalsocialista: «Estas largas referencias al pasado nos sirven para ilustrar el pensamiento de que todas las grandes épocas han tenido en la Historia una expresión monumental, cuando no se erigen monumentos, se quiere decir que las ideas o las aspiraciones del momento pueden vivir en régimen de inquilinato porque no tienen más ambiciosos derechos ni capacidad creadora».

(4) La convocatoria se publicó en algunos periódicos de ámbito extramallorquín. Así la encontramos, por ejemplo, en El Alcazar (17-I-1939, p.2).

(5) Para el estudio e interpretación de ambos monumentos remitimos a Antonio Bonet Correa, «Espacios arquitectónicos para un nuevo orden», en AA. VV. Arte del franquismo, Madrid, Cátedra, 1981, p. 32-33, Gabriel Ureña, Arquitectura y Urbanística Civil y Militar en el Periodo de la Autarquía (1936-1945), Madrid, Istmo, 1979, p. 287-293). Luis Moya, uno de los autores del "Sueño" ha negado al proyecto cualquier significado ideológico o político. Según él fue solo "un ejercicio puramente arquitectónico" (Vidi Juan M. Otxotorena, «Una entrevista a Luis Moya», BAU, nº 2/3, IV-1990, p. 162.

(6) Entre los edificios y conjuntos proyectados que no se llegaron a construir destacan el palacio de Deportes de invierno de Barcelona, el palacio de las Artes de Antonio Palacios -el que más se relaciona con el nazismo (Casa del Arte Alemán), la Casa del Partido en Madrid, la catedral de Madrid. Entre los construidos destacaron la Universidad Laboral de Gijón, el Ministerio del Aire y los edificios del Consejo Superior de Investigaciones Científicas en Madrid.

(7) Estas son las dos modalidades arquitectónicas que el arquitecto Adolf Loos considera pertenecientes al arte. Vidi B. Hinz, L'arte del nazismo, Milano, Mazzotta, 1975, p. 207-208 y nota 42 de la pág. 218.

(8) En ese monumento destacan como elementos constituyentes las escaleras que ascienden entre fuertes muros, las palabras de piedra: "17 de julio 1936", "Franco", el monolito hecho de forma que recuerda un casco militar y alas, y los emblemas del yugo y las flechas y el escudo nacional.

(9) Las referencias que hemos encontrado en la prensa únicamente tratan de la aprobación de la idea de erigir ambos monumentos. (Arriba, 3-V-1939, p.2 e Informaciones, 27-IV-1939, p.4). La Diputación solicitó autorización para su construcción el 18 de febrero de 1939 (AGA Cultura, caja 2.386). Desconocemos la respuesta de Gobernación.

(10) El proyecto fue obra del arquitecto municipal. El expediente del proyecto es de finales de 1941 y comienzos de 1942 (memoria, informe de la Dirección General de Arquitectura y de la Vicesecretaría de Educación Popular de FET y JONS). AGA Cultura, caja 5.373.

(11) Eugenio D'Ors, «Estilo y cifra. Liberación, resurrección.», La Vanguardia Española, 26-I-1945, p.3. Este articulito fue escrito con ocasión del 6º aniversario de la toma de Barcelona. No fue ese el que se levantó sino otro formado por un monolito y la escultura de una mujer con el torso descubierto, coronada de laurel, que levanta su brazo derecho en el saludo fascista portando en su mano una antorcha, mientras que con la otra presenta una figurita de una victoria.

(12) Vidi A. Bonet, Op. cit., p. 39.

(13) Por ejemplo el dedicado a Onesimo Redondo en el Cerro de San Cristobal, próximo a Valladolid, el erigido a Calvo Sotelo en Madrid (Plaza de Castilla).

(14) Al doctor Albiñana obra de Ortells, a Garcia Morato, etc. etc.

(15) El principal monumento a Onésimo Redondo fue el erigido en el Cerro de San Cristobal de Valladolid en 1961, obra del escultor canario Manuel Ramos González. Pero el principal para los años de nuestro estudio fue el del pueblo de Labajos (Valladolid), hecho según un proyecto del político Arrese y el arquitecto Bringas. Consistió, siguiendo una forma de otros monumentos a los "caídos" construidos antes, en un muro curvo y liso, rematado por una cornisa y una sencilla cruz.

(16) En la prensa que dio "triunfal cabida" a los preparativos del monumento y a su inauguración se recogieron los discursos de Francoi y de otras autoridades. En el del dictador leemos: Este no es el monumento que merece la grandeza de nuestro héroe. Esta es la urbanización del

solar en que plantamos la cruz a la grandez de un hombre que en aquellos primeros días, en los momentos duros de España, rompió en Navarra la inercia del Movimiento nacional.» La inauguración contó con vuelo de aviones que con su estela formaron una cruz en el cielo, salvas, etc. (Arriba España, 4-VI-1939, La Vanguardia Española, 4-VI-1939).

(17) Entre los muchos ejemplos que podríamos señalar hemos elegido el del proyecto para un Sagrado Corzaón de Jesús para el límite de las provincias de Burgos, Santander y Palencia, proyecto que procedía de años antes. En la petición de autorización que hizo el cronista de la provincia de Burgos, indicó claramente que «es proposito de la Junta (la creada para su consecución) dar al nuevo proyecto un caracter religioso y conmemorativo patriótico, que recuerde el heroismo demostrado por los defensores de la posición, a las generaciones venideras.» (Escrito de Luciano Huidobro Serna, conservador de los monumentos de la provincia de Burgos, fechado el 19 de diciembre de 1942. AGA, Cultura, Caja 5.371).

(18) Como los de San Sebastián, según proyecto del Director General de Arquitectura, el de Tenerife, etc.

(19) No son muchos los estudios que se han dedicado al urbanismo franquista. En todo ellos, se ha puesto de manifiesto la incapacidad del régimen franquista para llevar a la realidad los grandes proyectos concebidos en los comienzos de la década de los cuarenta.

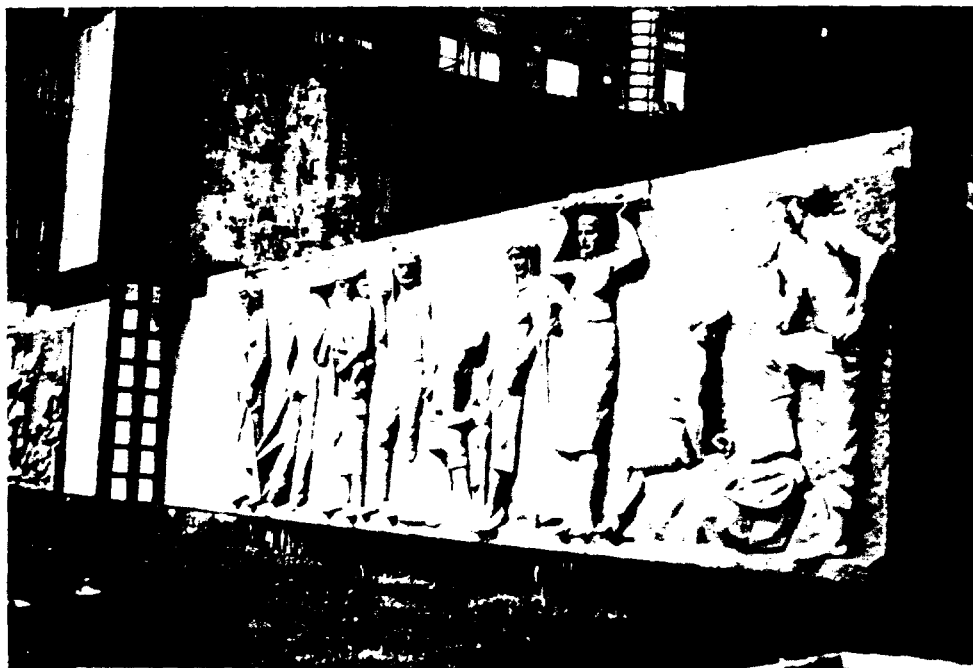
(20) Gabriel Ureña, «La escultura franquista: espejo del poder», en Bonet Correa (Coord), Arte del franquismo, p. 94.

(21) El altar erigido en Castellón para la celebración del "Día de la Victoria" en 1943 tenía una altura de 198 metros (AGA Cultura, Caja 803)

(22) Berthold Hinz, Op. cit., p. 209.

(23) Fue habitual que la prensa publicase las relaciones nominales de personas que hacían donativos. En ocasiones, la utilización de parte de lo recogido a través de los impuestos se presentó como contribución popular.

(24) Antonio Bonet Correa, «El crepúsculo de los Dioses», en AA. VV., Arte del franquismo, p. 321.



Friso en el Monumento a Jose Antonio Primo de Rivera. Barcelona

I.4.2. Monumentos a los caídos

«El respeto y la fidelidad a los muertos, abusando del temor reverente a profanarlos, es usado como instrumento de chantaje para imponer silencio sobre la Causa por la que murieron y obligar al respeto hacia la clase empresas de que se trate.»

(Rafael Sánchez Ferlosio, Mientras no cambien los dioses, nada ha cambiado)

Preliminar

Con este estudio sobre los monumentos a los caídos pretendemos profundizar en la política artística del régimen y comprobar la existencia de un estilo franquista en ese campo de las artes.

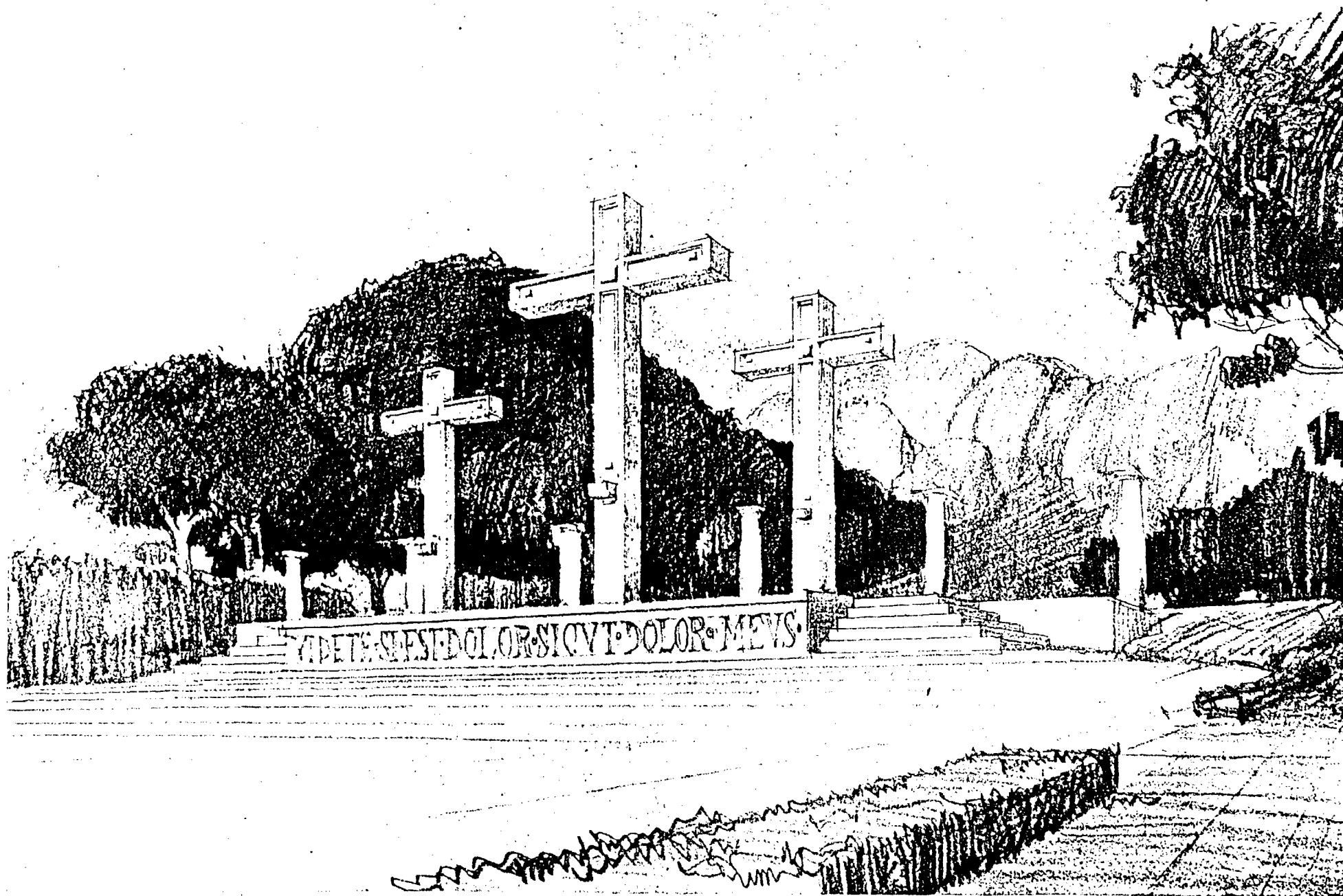
Nuestro trabajo, aun no cerrado, y por fuerza incompleto, se apoya sobre todo en los fondos del Archivo de la Administración de Alcalá de Henares, Sección Cultura (1). Intencionadamente dejamos sin estudiar el Valle de los Caídos debido a que ya se han ocupado de ello otros investigadores (2). Para hacerlo tendremos en cuenta no sólo los proyectos que en el citado archivo se conservan, sino también las noticias más significativas que en la prensa de la postguerra se publicaron referentes a esos y a otros monumentos relacionados con nuestro tema. Lógicamente también utilizamos las normas, directrices, etc. oficiales que so-



Perspectiva del Monumento Nacional a los Caidos.

Dibajo de Pedro Muguruza para el Valle de
los Caidos.





Dibujo de Pedro Muguruma para el Valle de los Caídos

bre ese tipo de monumentos se elaboraron y decretaron.

No nos ha parecido necesario constatar caso por caso si los proyectos se llevaron a cabo, pues nuestro estudio versa no sobre lo construido, sino sobre las ideas que en este terreno del arte nacían en la inicial etapa del nuevo estado surgido de la dramática guerra civil.

Dividimos nuestro estudio en tres grandes apartados:

1º Normas

2º Proyectos hasta 1951

3º Conclusiones sobre tipología y características

I.4.2.1. Normas

El 18 de febrero de 1938 se creaba la Comisión de Estilo en las Conmemoraciones de la Patria (3). La integraban Eugenio d'Ors, de las Reales Academias Española y de Bellas Artes, Jefe Nacional del Servicio de Bellas Artes; José Antonio de Sangroniz, de la Real Academia de la Historia; Leopoldo de Eijo y Garay, de la Real Academia Española, Obispo de Madrid-Alcalá; Vicente Castañeda, de la Real Academia de la Historia, y Pedro Muguruza, de la Real Academia de Bellas Artes. A los que se añadía en calidad honorífica y activa el General José Moscardó y doña Pilar Primo de Rivera, estos últimos, "en homenaje a su calidad

de representación viva del heroísmo que esos monumentos han de perpetuar." Como vemos desde el principio aparecen unidos el poder civil, militar y eclesiástico.

Esta Comisión se encargaba de establecer las normas y de «emitir en cada caso el dictamen necesario, al planteamiento y realización de cada una de las iniciativas" referentes a "cuanto concierna a la construcción de edificios o edículos, erección de monumentos, fijación de lápidas y sus inscripciones y hasta atribución de nombres a lugares o cambio de los que tuvieran, así como cualquier otra forma de conmemoración artística del sentido, acontecimientos, figuras, glorias y duelos de la actual lucha nacional de España, así como las de su glorioso pasado histórico.» (4)

La referencia oficial más cercana a la creación de la Comisión que hemos encontrado es un oficio del 29 de marzo de 1938 enviado por el Gobernador de Pontevedra en su calidad de Presidente de la Junta Provincial de Beneficiencia al Jefe del Servicio Nacional de Beneficiencia y Obras Sociales, referente a la erección de un monumento en la isla de San Bartolomé en Villagarcía de Arosa con el fin "de perpetuar la memoria de la gesta gloriosa de los heroicos marinos de la Armada Nacional". La respuesta del Servicio Nacional de Propaganda consistió en señalar que no se erigiese pues, leemos: "es criterio de esta Jefatura quede en

suspenso todo proyecto, en tanto no se ordene el plan general de conmemoración y de Monumentos a los Caídos, que como V.E. conoce, se halla en proyecto y en vías de realización" (5). En otro oficio algo posterior, de 12 de junio de 1938, de la Secretaría Política del Ministerio del Interior al Jefe del Servicio Nacional de Propaganda se escribió: "Se remite proyecto sobre el Monumento a los caídos que envía a S.E. el Generalísimo, D. Juan Gandara Andrés con el ruego de que una vez tomada nota se devuelva a esta Secretaría"(6).

Le siguió, seis días más tarde otro oficio con membrete del Ministerio del Interior. Servicio Nacional de Propaganda. Plásticas, del Jefe del Departamento de Plástica: Juan Cabanas, al camarada Jefe del Servicio Nacional de Propaganda, en el que el primero dice del proyecto anterior, que "es rechazable artísticamente"(7).

Esas normas que debía elaborar la Comisión no se hicieron hasta bastante tiempo después. Al menos no estaban elaboradas a finales de 1938, pues en 30 de diciembre de ese año Francisco Saban Gil, cuyo cargo en el régimen desconocemos, envió una carta al Presidente de la Junta Política de FET y de las JONS haciendole varias preguntas relativas a las cruces de caídos para, a su vez, poder responder a las dudas sobre la erección de monumentos que le llegaban de las jefaturas locales. Esas preguntas eran sobre el estilo y las proporciones de la cruz así como si debía ir o

no adosada a fachada y dónde grabar el texto "Caídos por la patria". Preguntaba también si existía un modelo oficial y lo pedía en caso de ser así.

En su respuesta el Jefe del Servicio Nacional de Propaganda le decía "que existe un acuerdo de la Comisión nombrada para la conmemoración de los caídos, aún no hecho público, según el cual no se elevarán monumentos especiales en las diferentes localidades en memoria de los caídos, sino unicamente un tipo general sencillo, consistente en una cruz." Añadiendo que "Por lo tanto es acuerdo de esta Jefatura no conceder autorización de tipo particular, sino esperar a que aquella Comisión se reúna y tome acuerdos que nos serán transmitidos y a cuyo tenor se resolverán los diferentes casos que se planteen" (8).

Al mes siguiente volvemos a leer ese acuerdo a propósito del proyecto para Santurce (9).

Esas normas tardarían en aparecer año y medio desde la creación de la Comisión (10).

No sería hasta el mes de agosto cuando se sacase a la luz una orden (de 7 de agosto de 1939) del Ministerio de la Gobernación sobre construcción de monumentos., En ella, a través de tres breves artículos se supeditaba todo lo relativo a monumentos de cualquier tipo a la aprobación del Ministerio citado quién daría respuesta a través de la Jefatura del Servicio Nacional de Propaganda. Además se prohi-

bía la publicación de cuanto tuviese que ver con los monumentos pendientes de aprobación (11).

Siguiendo con nuestro recorrido por la legislación vemos que a pesar de esa tarea de homogeneización hubo dudas incluso en aspectos tan nimios como la forma en que debían ir colocados nombres de caídos y emblemas (12).

El 30 de octubre de 1940 una nueva orden del Ministerio de la Gobernación relativa a la tramitación de los expedientes sobre conmemoraciones señalaba el camino que debían seguirse en la erección de monumentos, siendo ese la presentación de las solicitudes en los Gobiernos Civiles, los cuales las enviarían al Ministerio, previo informe de la Jefatura Provincial de Propaganda. Una vez en poder de la Dirección General de Propaganda, ésta supeditaría su resolución al informe técnico y artístico de la Dirección General de Arquitectura. Por regla general las solicitudes, que se acompañaban de la memoria descriptiva y los planos, no se detenían en consideraciones sobre el significado del monumento, aunque hay casos en que sí se hacía.

Primeramente -por lo que llevamos visto-, se debió pensar en crear un modelo de monumento. Idea que encontramos de nuevo en el oficio de 3 de mayo de 1939 enviado desde la Jefatura Provincial de Falange de Ciudad Real a Manuel García Viñolas, entonces Delegado Nacional de Propaganda. En ese texto se escribe:

«Del Servicio Nacional de Plástica tengo interesados modelos o proyectos para elevar provisionalmente una cruz a los caídos, hasta tanto se levante por estas autoridades la definitiva en la que ya piensan pero que, naturalmente, pasarán meses antes de su ejecución.

Como la iniciativa de todo esto será nuestra yo te agradecería interpusieras tu Jerarquía para que, primero y con la mayor rapidez posible se nos envíen los proyectos para la provisional, y después proyectos para la definitiva. Aquí no hay que pensar en nadie que pueda hacernos un proyecto serio; desconocen en absoluto nuestro estilo y no son capaces de acomodar un proyecto a las ideas que se le dan. Esto te demostrará la necesidad de vuestro asesoramiento» (13).

En la instancia que el alcalde de la localidad salmantina de Hinojosa del Duero elaboró para la autorización de erección del monumento se hacía alusión a la existencia de un modelo oficial, al escribir que se construiría «con arreglo al proyecto remitido por las Autoridades provinciales del Movimiento que tiende a dar uniformidad entre los que se construyan en la provincia con el mismo fin» (14). Desconocemos sí realmente existió ese proyecto o modelo.

Finalmente, la idea de un modelo oficial se desecharía. Pero, todavía en marzo de 1941 Pedro Muguruza pensaba en la posibilidad de crear unos modelos donde inspirarse:

«La constante presentación de proyectos de monumentos de conmemoración a los Caídos por Dios y por España en la guerra de liberación y la muy frecuente desorientación de la mayoría de los presentados, hace pensar si no sería conveniente redactar a algunos tipos de monumentos donde se definan perfectamente los elementos que han de integrarlos, la proporción que corresponda a cada uno de ellos y la sencillez debida al conjunto, y pueda servir al conocimiento general de las gentes interesadas en este tema, no para su reproducción exacta, sino para su interpretación,

matizándolo con elementos circunstanciales que correspondan al lugar en que ha de ir situado y a las características propias y de los elementos que lo rodean.

La redacción de estos elementos pudiera hacerse por un concurso público o bien mediante recurso a algunos arquitectos verdaderamente acreditados a quienes pudiera invitarse a la redacción de estas ideas que, por su sencillez y simplicidad, solo requeriría una leve retribución" (15).

A su escrito le responderían que

«es criterio de esta Subsecretaría el rehuir la formación de un monumento que daría lugar a la erección en serie de los que cada población pensase erigir, por lo cual sería preferible que por esa Dirección se dictasen unas normas generales de tipo amplio, dejando a la iniciativa privada no solamente los detalles, sino la contextura general del monumento.» (16)

Esa recomendación de Muguruza no se llevó a cabo y si bien algunos monumentos sí se sacaron a concurso público, fueron los menos.

Apenas dos meses mas tarde se transferían los servicios de Prensa y Propaganda del Ministerio de la Gobernación a la Vicesecretaría de Educación Popular, que formaba parte de la Secretaría General de F.E.T. y de las J.O.N.S., por lo que el organismo competente para la resolución de todos los monumentos en general y especialmente de los relativos al Alzamiento y a la guerra sería esa Vicesecretaría, encargandose de la tramitación las Delegaciones Provinciales, siguiendo los tramites establecidos en 30 de octubre de 1940 (17).

Con la creación por Arias salgado, en marzo de 1942, la Jefatura de Ceremonial y la Sección de Organización de Ac-

tios Públicos y Plástica, dependientes de la Vicesecretaría de Educación Popular, serían los Servicios Técnicos de esa Sección los encargados de elaborar informes relativos a la conveniencia de autorizar o no la erección de los nuevos monumentos proyectados. En dichos informes aparece frecuentemente la frase "Informes sobre censura de monumentos"

El modelo que se consagró tras la publicación de las normativas que hemos comentado fue -obvio es decirlo- el de una cruz como elemento principal y más destacado, pudiendo ir aislada o unida a otros elementos complementarios, generalmente de tipo "clasicista", siendo lo más frecuente que se levantase sobre un podium o escalinatas. También se utilizaría la cruz en los monumentos dedicados a la victoria en la guerra.

Una cruz fue lo que defendió el crítico de arte Manuel Abril, quien había jugado un papel relevante en la cultura artística de preguerra. Proponía en su artículo construir dos monumentos, uno según un cuadro del pintor inglés Byam Shaw, trasponiéndolo a un grupo escultórico de forma que en manos de un buen escultor "en esas figuras vivas, tal y como yo las concibo, se verá la encarnación del sacrificio, de la abnegación y la amargura, pero ungidas, redimidas por estar al servicio de noblezas: la emulación de lo heroico, en el niño; el severo imperativo del deber, en el hombre recto y fuerte; el sentimiento de ofrenda en la viuda, en

la madre, en la hermana; la humildad devota, en el pueblo; la consciente dignidad, en el selecto... Los diversos matices de una misma, de una común religión de patria fuerte, patria una, patria libre, en criaturas capaces de ofrecer su libertad para servir a favor de lo más grande". Para el otro, se basaba en un monumento funerario alemán en el que una cruz "signo plástico más puro y equilibrado de la tierra" era el elemento definitorio (18).

Son numerosas las veces en que en los diferentes proyectos se da por hecho el simbolismo cristiano de la cruz. No obstante en otras ocasiones los autores creyeron necesario extenderse en explicaciones. Es el caso, por ejemplo de Benicarló (Castellón) en cuya memoria leemos:

«Caídos por Dios y por España. Presentes ! Esta exclamación que está a flor de labios españoles en todo momento, requiere una expresión material; porque en todo tiempo la Humanidad ha dedicado a sus héroes y mártires, monumentos que atestigüasen a las generaciones venideras su devoción por aquellos elegidos que ofrendasen su vida y su fé por nobles ideales que culminan en Dios y en la Patria.

Además la nueva formación moral y política que en la hora presente se empieza a bosquejar y que tiene por fundamento el sacrificio de los caídos, exige esa expresión material que tan acertadamente se llama CRUZ DE LOS CAIDOS; porque en la cruz padeció Cristo el mas innoble e injusto de los sacrificios; porque la cruz es el símbolo de la redención del hombre; y porque de la cruz emana la luz celestial que ilumina la conciencia de los hombres en su terrenal peregrinación» (19).

I.4.2.2. Proyectos de monumentos hasta 1939

Ya antes de finalizada la guerra se habían levantado en algunas localidades sencillos monumentos que en su mayoría eran cruces desnudas hechas en materiales perecederos. Estos monumentos (20) se adelantaban en su configuración a buena parte de las disposiciones que se elaborarían en esos y en posteriores momentos sobre este tipo de construcciones.

Deteniéndonos en algunos podemos apreciar que carecían de emblemas o escudos relativos al Nuevo Estado. Es el caso de la cruz erigida en Melilla (21) que, como también sucedería con otras provocó que desde instancias oficiales se obligase a añadir los escudos (22).

También antes de acabada la guerra se optó en algunas localidades por erigir obeliscos como monumento y homenaje. Estos y los que se proyectarían acabada la contienda, algunos de los cuales combinaban la cruz y el obelisco, serían rechazados por considerar este último como opuesto al catolicismo y de tradición pagana. No hemos encontrado argumentos convincentes del rechazo del obelisco -muchas veces consideraban como tal a lo que era un monolito- sino que se escriben frases como que el obelisco y la cruz son "expresión de conceptos muy diversos" (Logroño), o "de tan dis-

tinta significación espiritual". Uno de los textos más extensos en contra del obelisco es el referente a la desaprobación del proyecto de Sestao (Vizcaya). En él el Jefe del Departamento de Plástica escribe:

«Este proyecto no puede ser autorizado pues se trata en él de un simple Obelisco, forma arquitectónica que creemos poco oportuna para conmemorar el recuerdo de nuestros caídos. En efecto, el obelisco terminado en pirámide, lo mismo que ésta, es un símbolo de la llama del fuego que todo lo consume, y por ello un símbolo puramente pagano de la muerte, que no encierra en sí ninguna ideas de Redención, de Sacrificio, ni de vida Eterna.

Con esta significación se ha empleado en los monumentos fúnebres a partir del siglo XVIII, es decir, desde que se extiende por Europa el influjo de la Ilustración. A nuestros Caídos creemos que no se les debe conmemorar más que con la cruz, bien sola, bien acompañada de las formas arquitectónicas que el artista crea convenientes para realzar la honda significación espiritual de las muertes que conmemora».(23)

Curiosamente, en cambio, fueron bastantes los proyectos -como veremos- que partían del obelisco.

Asimismo, antes de finalizar la contienda en el pueblo riojano de Igea se había proyectado una pirámide (de metro y medio de altura), en cuyas caras irían las inscripciones, rematada por una cruz como "monumento en honor a los Caídos de la localidad". Este tipo de monumento, que se inspiraba en una dilatada tradición de construcciones funerarias, sólo lo hemos encontrado para esta localidad (24).

I.4.2.3 Proyectos y monumentos del periodo 1939-1951

La revisión de los expedientes de solicitudes de autorización de erección de estos monumentos nos revela que las recomendaciones de la Dirección General de Arquitectura y de la Sección de Organización de Actos Públicos y Plástica eran, en resumen éstas: sobriedad, que también aparece como austeridad, clasicismo, sencillez (de conjunto, de líneas, etc), y otras tales como severidad, decoro y elocuencia ascética y cristiana (25). Estas cualidades podemos relacionarlas con el "lenguaje" de los inicios del franquismo, que precisamente no fue, al contrario, sobrio sino ampuloso y retórico y por otra parte interrogarnos sobre las plasmaciones plásticas de esas recomendaciones.

Podemos comprobar que se trataba de que los valores propugnados por el Nuevo Estado, en el que ocupaba un papel muy importante la Iglesia, se manifestasen de forma patente en los monumentos. Se dirigían especialmente a aquellos que con su vida los habían hecho posible (y tal vez sin ninguna conciencia de ello al luchar junto a los rebeldes por el mero hecho de residir en el territorio que aquellos controlaban)

Estos monumentos adquirirían así un carácter simbólico que iba más allá del simple recordatorio, y que con toda seguridad estaba en la mente de los encargados de informar los proyectos y no tanto en quienes los habían proyectado o patrocinado. El summun del destino de los monumentos sería el que esos pasasen a ocupar un papel primordial en la vida de la comunidad, por ello se elegían (y se recomendaba en caso de que la petición no lo señalase) espacios abiertos: plazas, confluencias de calles, avenidas o paseos -preferentemente en uno de sus extremos-, aptos para celebraciones de masas, de forma que el monumento fuese fácilmente perceptible. El carácter religioso y de martirologio que se les dió se conseguía generalmente, además de por la cruz, por su emplazamiento cercano a la iglesia parroquial de la localidad en caso de ser ésta un núcleo de pocos habitantes o en las cercanías de otros templos. No faltan proyectos de adherir el monumento a uno de los muros del templo (26).

Pero no siempre se elegían lugares abiertos. Por ejemplo, en el proyecto de Figueras se dice que esos lugares "estarían en pugna con el recogimiento y respeto debido al monumento que en el sentido estricto ha de ser al propio tiempo el Altar a los caídos" (27).

En menor medida se emplazaron en lugares simbólicos por haber sido escenario de combates, como es el caso de Alca-

ñiz para la batalla del Ebro

La situación en cementerios fue menos utilizada pues entonces se alejaba el monumento de la cotidiana vida de la localidad quedando reservado para días especiales y para gran parte de la población solo lo serían el día de los Difuntos. Una solución excepcional fue erigir dos monumentos uno en la villa y otro como panteón en el camposanto, como fue el caso de Llodio.

La mayoría de los proyectos fueron hechos por los arquitectos municipales o provinciales, siendo los menos los convocados a concurso; estos últimos nos interesan especialmente, pues a través de las bases de los mismos, y sobre todo viendo cuales fueron los proyectos premiados y cuales no podemos conocer el "gusto oficial" respecto a este tipo de construcciones.

Son pocos los casos que hemos encontrado en que se reforme el lugar donde se asentaría el monumento de forma que ese protagonice una renovación urbana.

Entre estos tenemos como uno de los primeros el de Tarrasa (Barcelona), que el Ayuntamiento convocó a concurso exigiendo en una de las normas la urbanización de la plaza donde habría de situarse (28).

Pero pasemos a ver una selección de los monumentos más

representativos.

Finalizada la guerra el primer proyecto que se nos presenta, es el de Zarauz (si bien el informe de la Dirección General de Arquitectura y el comunicado de la Vicesecretaría al Gobernador Civil sobre la aprobación son de 1941), Irún, Antequera en Málaga (fechado en 4-IX-1939) (29). Siguen a estos proyectos hasta finales de 1939 los de Valencia de Don Juan, el del Alcazar de Toledo, Igea (en el que se hace referencia al proyecto de 17-X-1937), Aranjuez (30), Isla Cristina, Paracuellos del Jarama y La Zubia.

El monumento en Valencia de Don Juan (León) era un proyecto del escultor leonés Manuel Gutierrez por encargo directo del alcalde hecho antes de publicarse la orden del 7-8-39.

De entre ellos nos detendremos en los de Zarauz, Irún y Alcazar de Toledo -en éste por su gran significación simbólica- y en el de Paracuellos del Jarama (que más tarde se convertiría en todo un símbolo de las atrocidades republicanas). A todos se les dedicó amplios espacios en la prensa de la época.

Para la villa guipuzcoana de Zarauz se presentaron a la aprobación dos proyectos según leemos en el informe de la Dirección General de Arquitectura de fecha 5 de agosto de

1941,(31) pero sólo hemos localizado los planos de uno. El primero -siguiendo la fuente citada- era sencillo y fue el que se informaba favorablemente. El otro, cuyo autor era el arquitecto Estanislao Segurola, fue rechazado por ser complicado y estar la solicitud incompleta. Este proyecto, más complejo, es el que a nosotros nos interesa.

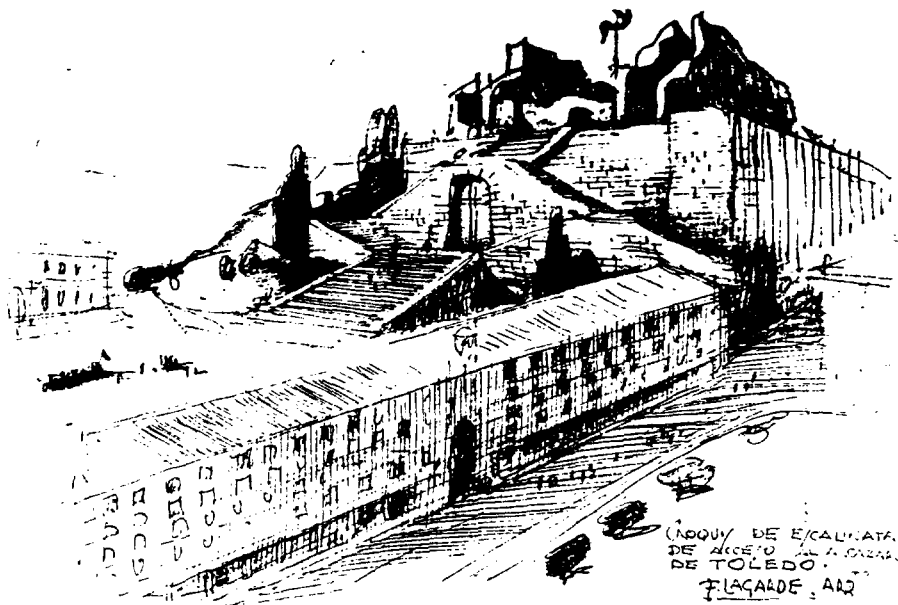
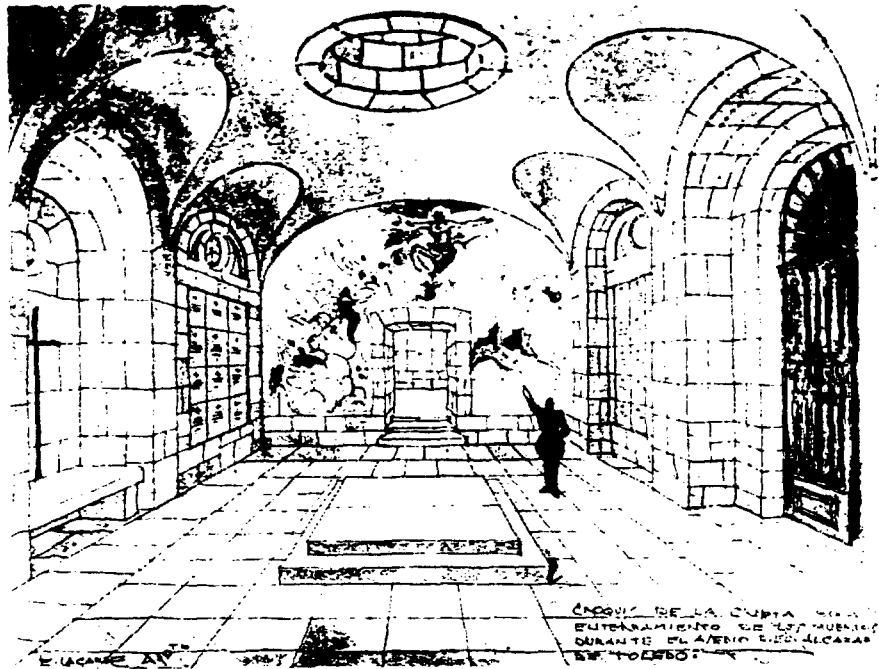
Consistía en un espacio circular dentro del cual se situaban unos arbustos y una logia. Esta era de finas columnas con arcos de medio punto y cubiertas interiores de arista, dividida en siete tramos dispuestos de forma que casi rodeaban una escultura de un hombre portando una cruz como mástil de la bandera. Bajo la logia, en el subsuelo, un panteón con nichos al que se llegaba por una empinada escalera (32).

Podemos calificar de extravagante el proyecto para el monumento a los caídos en el monte San Marcial de Irún (Guipuzcoa), pues aunque la cruz era sencilla, a su gran tamaño (8 metros) se unía estar levantada sobre una alta plataforma (7 m.) -con objeto de que se viese no sólo desde Irún, sino desde Fuenterrabia y Hendaya- Y además se pensaba iluminar desde su interior. Esta propuesta de iluminación fue rechazada por el departamento de Plástica, proponiendo en cambio hacerlo mediante reflectores (33). Otros proyectos extravagantes fueron, por ejemplo, los de la localidad zaragozana de Valderrobles en el que el yugo y las flechas parecerían emerger de la tierra (34) y el de

Casto Fernández Shaw para Cádiz, en el que nos detendremos más adelante.

Del proyecto del Alcazar de Toledo hemos visto un escrito del Presidente de la Diputación a Francisco Franco pidiendo la reconstrucción del edificio para lo cual proponía la apertura de nada menos que una suscripción internacional (35).

Ese texto repleto de tópicos sobre el pasado de Toledo no hace referencia a ningún proyecto de erigir en el edificio un monumento, si bien sabemos que se envió un proyecto de forma anónima al Departamento de Plástica del Servicio Nacional de Propaganda. El Jefe de este Departamento en un escrito sin fecha proponía dos soluciones para el Alcazar: reconstruirlo para darlo uso en cuyo caso se aceptaba que se hiciese una capilla en su interior y se rechazaba la erección de un gran corazón de Jesús, o bien mantener sus ruinas como un testimonio. En este caso se rechaza la capilla pues no se debería añadir nada (36). Un oficio del Secretario General de Propaganda, en funciones de Director General, fechado en Burgos en 3 de septiembre de 1939, insistía en las dos posibilidades indicadas y remarcaba que en caso de dejar las ruinas «deben quedar al exterior con toda brutalidad» y que la creación de una capilla debía disminuirse mediante un concurso (37). De los proyectos para el Alcazar conocemos un dibujo del arquitecto y militar Eduardo Lagarde de una cripta para enterramiento de los muertos



Proyecto de escalinata de acceso a las ruinas del Alcázar.

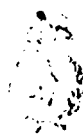
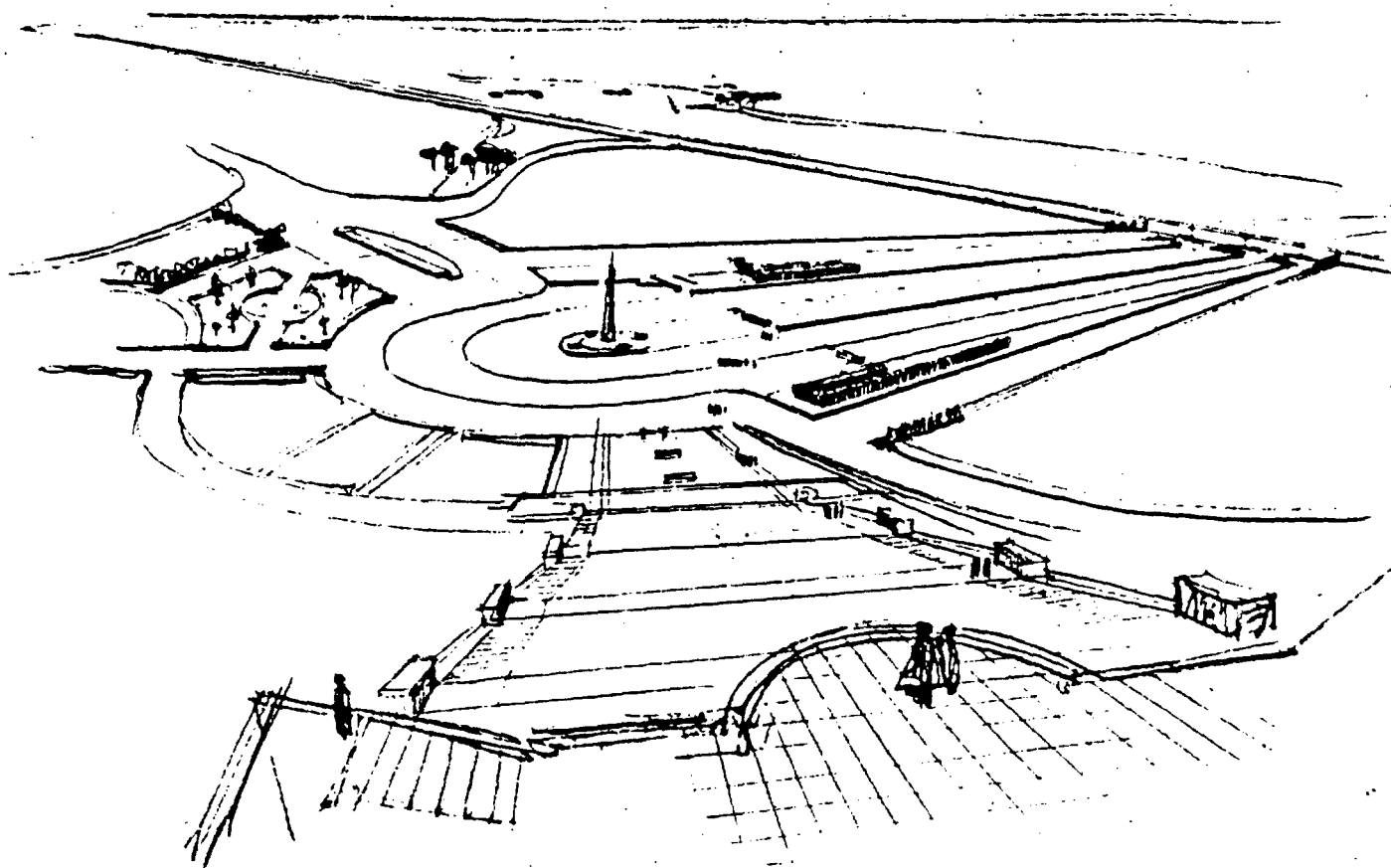
Alcazar de Toledo (Toledo)

y varios dibujos de Jose Luis Sert con los que se pretendía aumentar el dramatismo de las ruinas (38).

La primera referencia al monumento en Paracuellos del Jarama (Madrid) la tenemos en un escrito de la "Asociación de Familiares de los Martires de Paracuellos del Jarama y Torrejón de Ardoz", enviado en noviembre de 1939 al Director General de Propaganda para pedirle que, con objeto de sustituir el altar de madera, que ya se había levantado, fuese un arquitecto de la Sección de Plástica de la Dirección General quien elaborase un proyecto. Al mes siguiente ya había proyecto, consistente en un arco de triunfo que cobijaba el altar con una sencilla cruz de madera, que se levantaba sobre cuatro escalinatas. El aspecto no podía ser más simple y tosco (39). Más tarde, en 1941, ese proyecto se modificaría y mas que un simple monumento, en el caso de Paracuellos del Jarama (40) se pretendió hacer una amplia plaza que diese cabida a una gran multitud para la celebración de ceremonias religiosas y una Capilla-Monumento sobre una colina con un Vía Crucis-Calvario. Para su construcción se pensó en utilizar, simbólicamente, granito del Valle de los Caídos. De todo ello se encargó el Director General de Arquitectura Pedro Muguruza (41), pero sólo se hizo el estudio que nunca se materializó. Como ha señalado Antonio Bonet Correa, la capilla «un edículo cubierto con chapitel, muy filipense» si bien se diferenciaba de los otros dos magnos proyectos del mismo archi-



Esquemas del Monumento a los Mártires de Madrid y su provincia en Paracuellos de Jarama.



tecto, el Valle de los Caídos y el Cerro de los Angeles, se mantenía en un «sobrio clasicismo español» (42).

Del año 1940 destacamos los proyectos de Cuenca, León, LLodio (Alava). y el levantado a la memoria de los españoles muertos en la conocida por "División Azul"(43).

El Jefe Provincial del Servicio Nacional de Propaganda de Cuenca en su megalomanía imagina para uno de los cerros cercanos a la ciudad un soberbio Vía Crucis rematado por una gigantesca cruz con una capilla (44).

El proyecto de León era un monumento conjunto al Sagrado Corazón de Jesús y a los caídos, teniendo pensado erigirlo en una plaza del ensanche. Entre las razones que se daban para hacer un único monumento se decía que "tal unidad responde a los profundos sentimientos del pueblo de León que dirige hacia sus Santos y sus Mártires y responde además al Lema de nuestra sublime epopeya:"Por Dios y por España" (45). El proyecto elaborado por el arquitecto municipal en julio de 1939 consiste en un alto monolito dispuesto en el centro de una plataforma elevada con acceso mediante escalinata. En uno de las caras del monolito se adosa una cruz, de brazos casi iguales, con el Espíritu Santo en su interior. Bajo ella un altar. El monolito se estrecha en ascenso y presenta en sus caras molduras verticales y se remata por una imagen del Sagrado Corazón. El

proyecto fue rechazado por el Gobierno Civil y la Dirección General de Arquitectura recomendó abrir un concurso con lo que además señalaba se cumpliría la disposición de 18 de mayo de 1940 que indicaba que se debía recurrir a concursos públicos para realizar la mitad, al menos, de los proyectos de edificios oficiales del Estado, Provincia y Municipio (46).

En la localidad alavesa de LLodio se pensó levantar dos monumentos. Uno sería un panteón y se situaría en el cementerio, el otro consistiría en la cruz de los caídos ubicándose en el centro del pueblo. En el panteón, de sólidos volúmenes cúbicos, se tenía previsto situar una escultura de un soldado yacente lo que motivó recelos en el informante de la D.G.A. "pues -escribe- si se ejecuta tal como está previsto, sólo una obra escultórica de primera categoría podría evitar la falta de seriedad que es el vicio mínimo en que se suele caer generalmente al reproducir figuras que sólo deben dar lugar al máximo respeto de todos..."(47). El mismo informante escribía

el mismo año que el panteón carecía de composición arquitectónica en el tratamiento de los nichos y añadía que "no está de acuerdo con la idea de Panteón católico y sí más bien con la que practica la incineración"

Este proyecto finalmente no se llevaría a cabo, pues de abril de 1944 son otros planos que aunque obra del mismo arquitecto son diferentes. Ha desaparecido la escultura y

el juego de volúmenes se ha perdido y el panteón se transforma en un altar sobre seis gradas y cruz (48). Es más en junio de 1945 se volvía a escribir las memorias de ambos proyectos

En el número de marzo y abril de 1940 de la revista "Vértice" se publicaron tres fotografías de un monumento a los caídos de la 62 División proyectado por Eduardo Olasagasti y construido bajo la dirección del arquitecto Antonio Olano, quien ostentaba un cargo militar. Observando las fotografías apreciamos como ese monumento se alejaba de la normalidad. Consistía en una especie de proa con bandas laterales que semejaban las alas muy aerodinámicas de un ave pero con un alto componente no figurativo (49).

De entre los proyectos que hemos visto del año 1941 nos vamos a detener en los de San Miguel de Ezporiz, Colmenar de Oreja, Aranda de Moncayo, Benavente, Alfaro, Tolosa, Sigüenza, Pamplona y Gerona. A estos añadiremos el publicado en el número inaugural de la "Revista Nacional de Arquitectura".

En San Miguel de Ezporiz ya se había construido una cruz a la que se pretendía añadir cuatro imágenes, de Santiago, la Purísima, santa Bárbara y Santa Teresa, pero como sucedió en el caso de Llodio las estatuas no se autorizarían (50).

Cuatro cruces destacadas de un basamento que se unían por sus brazos horizontales como símbolo de "la unión en el sacrificio" fue el proyecto para Colmenar de Oreja (Madrid). De este modo cualquiera de sus lados podía servir de frente en los actos que allí se celebrasen. Si desde el Estado se había dispuesto el uso de la cruz, cuatro eran demasiado, por lo que podemos leer cómo desde la Dirección General de Arquitectura se rechazaba ese proyecto a pesar de que el Jefe Provincial de Propaganda, Federico de Urrutia, lo había defendido escribiendo que "está acorde con nuestro sentido falangista" (51).

Para la localidad aragonesa de Aranda de Moncayo la cruz consistió en un pilar de gran altura que descansando en una base rectangular para los escudos e inscripciones, se dividía en dos alturas separadas por una moldura. Ambas partes estaban a su vez molduradas. Sobre el extremo de la superior que adoptaba la forma de una especie de punta de diamante, se erguía la cruz de hierro forjado. Aislaba el monumento un cerramiento de cadenas (52).

El proyecto de Benavente en la provincia de Zamora elaborado por el arquitecto vallisoletano Miguel Baz García en mayo de 1941, consistía en un espacio semicircular cuya curva se cerraba casi en su totalidad por dos muros arquivitrabados en cuyo centro se disponían dos columnas. El cen-

tro del espacio creado lo ocupaba la mesa de altar que adquiriría también una forma curvada y tras ella la cruz. Visto frontalmente ese espacio elevado por medio de gradas se limitaba en sus laterales por dos pebeteros levantados sobre cubos de los que partían cadenas para el cerramiento del conjunto, que incluía un pequeño jardín. Esa disposición se explicaba en la memoria del arquitecto diciendo que "La idea que ha servido de base para la concepción del proyecto ha sido como fundamental, la simbólica cruz del cristianismo enlazada con una composición arquitectónica de líneas clásicas modernas en forma de semicírculo con objeto de conseguir un conjunto más recogido, como si se pretendieran cobijar en él a aquellos que perecieron en aras de un ideal, ..." (53).

A pesar de ser un proyecto en cierto modo original comparado con lo normal la Dirección General de Arquitectura propuso una modificación en la cruz con el fin de destacarla aún más (54). Pero finalmente solo se levantaría una cruz sobre tres gradas sencillísimas superpuestas y dentro de un espacio limitado por cadenas. Como este monumento fueron los de tantos pueblos españolas.

Para la localidad riojana de Alfaro el arquitecto Rafael Fontán dibujó un obelisco sobre una alta base. En una de sus caras se adelantaba una plataforma como altar sobre la que iría el escudo nacional; los frentes de las restan-

tes recogerían las inscripciones. Sobre éstas y sobre el escudo se colocaban bolas. El obelisco presentaba en la cara correspondiente al escudo y a plomo con éste, el yugo y las flechas sobrepuesto a una cruz adosada.

El autor del proyecto argumentaba que "es simbólico un Obelisco que descansando en la tierra que defendieron eleve su flecha de piedra hacia el Cielo, camino de luceros, ruta de ideales en la que los Caídos tuvieron puesta la mirada."

Como iremos viendo, en la mayoría de los proyectos el material previsto fue la piedra. Generalmente no se explicaron las razones de su elección, pero fundamentalmente fueron la dureza del material y sus posibilidades de interpretación simbólica (54 bis).

Paradójicamente a pesar de que normalmente los obeliscos fueron rechazados, la D.G.A. aprobó el proyecto pero pidiendo que se simplificase el basamento y se elevase la cruz, despegandola del yugo y las flechas (55).

Una disposición similar en cuanto al uso del obelisco y la cruz era la del proyecto de Arbeca (Lérida) que también utilizaba bolas y colocaba en la misma vertical los escudos inscripciones y la cruz (56).

El arquitecto Joaquín Labayen diseñó para Tolosa una asociación de cruz y obelisco justificándolo por tratarse

"de un recuerdo tan ligado al sentir religioso y al castrense". El obelisco era el soporte de la cruz pues ésta destacaba del primero al sobresalir sus brazos horizontales y por el material elegido, el mármol negro, frente a la piedra caliza de Deva del obelisco. La verticalidad tenía su contraste en un muro bajo en forma de 'c', destinado a las inscripciones (57).

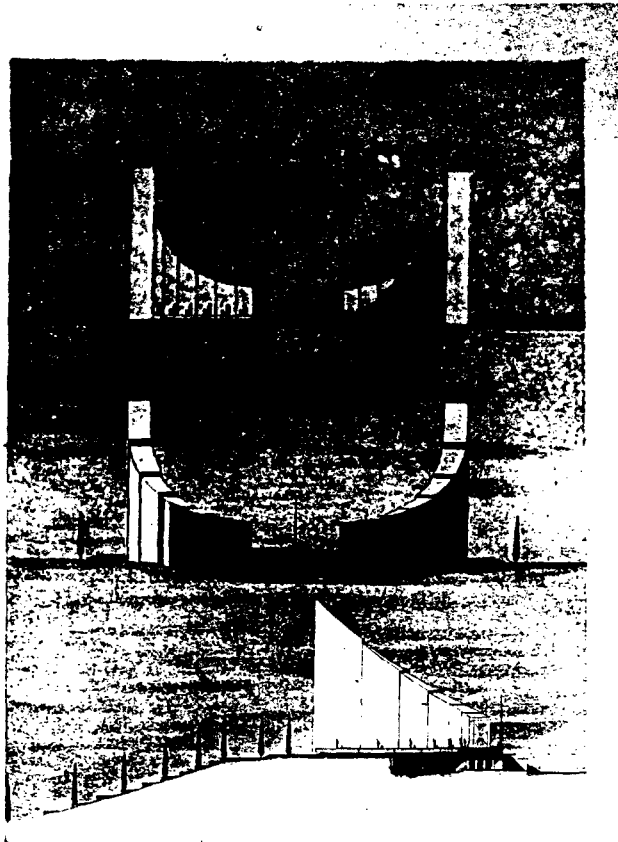
La cruz de **Sigüenza** (Guadalajara) era el destino al que conducía una explanada que se preveía construir más tarde. Siguiendo la memoria el monumento era un monolito de mampostería imitando sillares con el escudo nacional en el frente y la cruz pequeña y de brazos casi iguales sobre él. Como la inmensa mayoría no carecía de altar. Rodeaba el monumento una exedra con pequeños pedestales portacoronas (58).

De **Pamplona** nos interesa especialmente el proyecto de "Monumento conmemorativo del Alzamiento" por consistir en un obelisco, tipología que como sabemos era sistemáticamente rechazado para monumentos a los caídos, pero que para este fin fue informado favorablemente. Situándose en la Plaza del Castillo era un sencillo obelisco sobre una base prismática, con una altura total de 25 metros, tres grandes escudos de bronce, de España, Navarra y Pamplona eran su única decoración (55). También en esta ciudad se construiría un templo monumental en el que en seguida nos detendre-

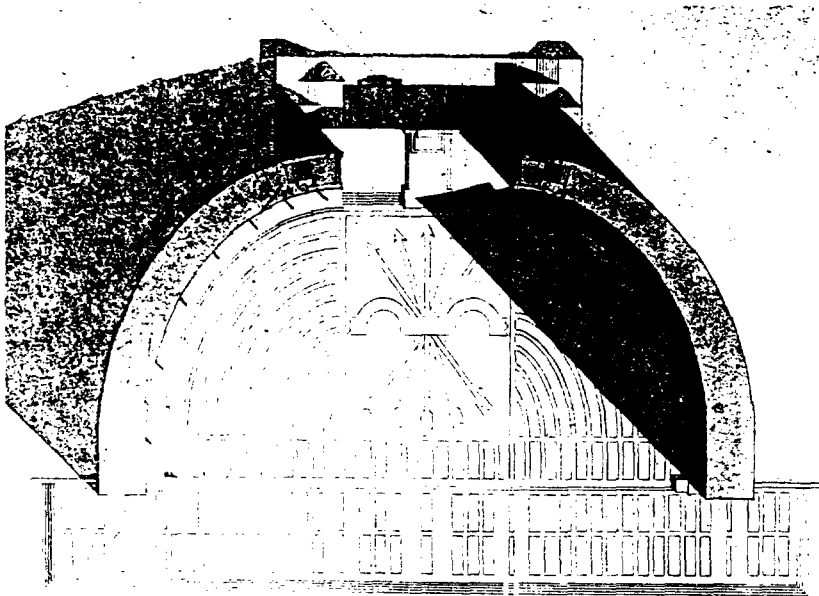
mos.

En la memoria del proyecto de cruz de los caídos para Gerona leemos que tras la "liberación" de esta ciudad se presentaron varios anteproyectos en los que "la fantasía y el deseo de superación de los proyectistas hicieron imposible que los proyectos concebidos sobrepasando en mucho las posibilidades económicas de los difíciles momentos en que se vive, se tradujesen en obra práctica"(60) por lo que los arquitectos proponen un monumento sencillo que consideran provisional. Y tras la justificación del emplazamiento elegido pasan a describirlo. Constaba el monumento de un obelisco con un altar y pilastras con las flechas de la Falange y las aspas de Borgoña, se completaba con el escudo y una dedicatoria los fallecidos. Rodeaban el monumento jardines. Por la foto que de ese proyecto se conserva en su expediente vemos que el obelisco no era sino un monolito y que la cruz eran en realidad tres adosadas al mismo y unidas por sus brazos horizontales (61).

En el número inicial de la "Revista Nacional de Arquitectura" se publicaron las fotos de la planta y alzado de un proyecto de monumento en homenaje a los caídos de la Falange de Valladolid, cuyo autor fue Pérez de los Cobos, un estudiante de arquitectura muerto en la guerra. Inspirado en un teatro romano, presentaba dos grandes muros, que serían el equivalente a la cavea, pero sin gradas, que gana-



*Alturas y Sección del proyecto de monumento en homenaje a los Caídos de la Falange de Valladolid,
por Enrique Pérez de los Cobos.*



*Planta de la parte principal del proyecto de monumento a los Caídos de la Falange de Valladolid,
por Enrique Pérez de los Cobos.*

Monumento a los Caídos de la Falange
de Valladolid.

ban altura a medida que se distanciaban. Una esbelta cruz se colocaba en el centro del espacio menor abierto entre ellos. En el pavimento del lugar que equiparamos a la orchaestra además de una fila de lo que parecen lápidas, se dibujaba el yugo y las flechas, motivo que se repetía en los costados de los muros frente a la cruz. La escena se sustituía por un enlosado que recordaba lápidas. Completaba el monumento una cripta (62).

A comienzos del año 1942 el escritor falangista Tomas Borrás escribía en las páginas de «ABC» un artículo que dedicaba a Serrano Suñer. al que por su cargo de Presidente de la Junta Política atribuía las tareas de "censor y vigilante del estilo de la España de Franco". En él defendía una **estética falangista** -que sin apenas precisar unía a lo clásico - y condenaba la "monumentalomanía" en que según su opinión se estaba cayendo. Frente a la erección de tanto monumento pedía fundaciones que para él debía ser la **nueva tarea falangista**:

«Volver a la Fundación y eliminar ese típico resabio de la decadencia es labor falangista. No sobra tampoco numerario para que se derroche en fealdades iconográficas y barrocas escarolas. Mucho tenemos que reconstruir y organizar levantándolo de la nada. Esta razón económica -aprovechamiento de la riqueza en sentido nacional- también es importante. ¡Fundar, fundar y no monumentar, en la España de Franco!» (63).

Pero sus palabras no fueron tenidas en consideración pues la fiebre por los monumentos siguió alta, como también

se mantuvo el mal gusto que este escritor atribuía a la mayoría de los monumentos públicos.

Sobre la conexión entre la Falange y el estilo más apropiado para este tipo de monumentos apenas se escribió (si se hizo en cambio respecto a temas arquitectónicos). Entre las escasas ocasiones en que sí se hizo destacamos el informe del Jefe Provincial de Propaganda sobre el proyecto para Santa María de Cayón en Santander en el que rechazaba el empleo de columnas románicas (neorrománicas) aduciendo que no era el estilo más apropiado para el momento presente pues, escribía "estilo que en su época tuvo una explicación racional, en la actualidad, cuando la Falange representa una juventud superada, habrá de buscarse un arte de líneas nuevas y claramente españolas" (64). Otro proyecto en el que hay referencia al estilo de la Falange es el de Alcantarilla (Murcia) en éste leemos: «Existe desde que el Nacional-sindicalismo surgió en nuestra Patria y sobre todo en los escritos y discursos de José Antonio, un estilo que se caracteriza ante todo por una sobriedad y sencillez sorprendentes, que ya llamó en una ocasión nuestro Jefe "laco-nismo militar"» (65).

De los proyectos de 1942 hemos seleccionado los de Escuer (Huesca), Valls (Tarragona) y Pamplona.

El de **Escuer** era bastante tosco, en forma de tronco de pirámide con un altar en una de sus caras y sobre él la cruz adosada. La disposición de ésta no fue del agrado del informante de la D.G.A., quien propuso elevarla para que destacase y dominase sobre el resto (66).

El proyecto de **Valls** -cuya memoria por otra parte es lo antagónico a lo dicho por T. Borrás- es muy diferente de la mayoría. Y como venía sucediendo, esa originalidad no fue aprobada. Consistía el proyecto en una plataforma cuadrada en cuyos lados se formaban mesas de altar con tableros curvilíneos. Sobre la plataforma se levantaba una especie de pedestal de base cuadrada con esferas, que descansaban en las mesas, en sus aristas y otras más pequeñas bajo los frentes ocupados por símbolos del movimiento y leyendas. Sobre los frentes se erguían unas curiosas torres (que según el arquitecto "simbolizarán la obra constructiva humana") de modo que en el centro el pedestal disminuía de grosor de forma escalonada para finalizar en una cruz de brazo inferior vertical exageradamente largo y el resto de los brazos apenas desarrollados, pero no por ello la cruz era irreconocible, como opinó en su informe la Sección de Edificios de la D.G.A., lo que le llevó a pedir una reforma que destacase la silueta de la cruz, así como una simplificación en el conjunto del monumento (67).

En el mes de agosto de 1942 «La Vanguardia Española»

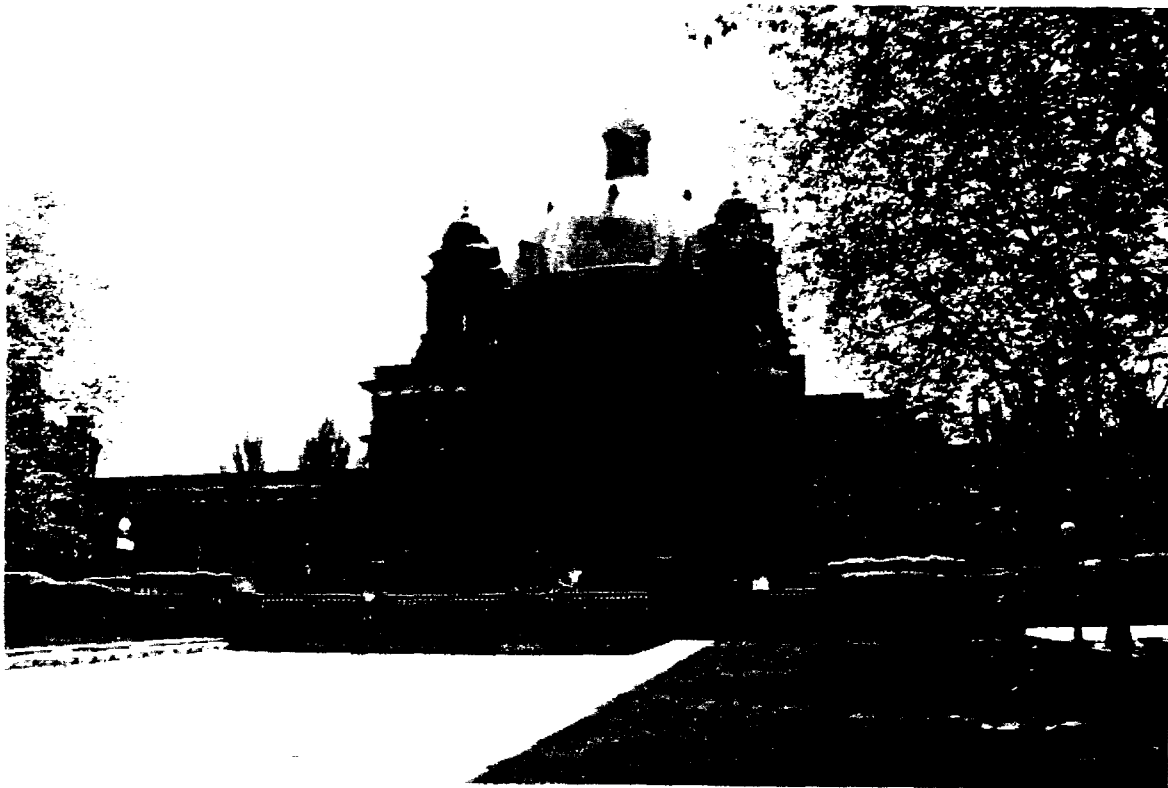
publicó un artículo de su corresponsal en Navarra sobre el proyecto de monumento a los caídos en Pamplona. Era un panteón (en el que se enterraría a los generales Mola y Sanjurjo y a otras personas) y una iglesia unidos en el mismo espacio. El proyecto surgió como un encargo de la Excelentísima Diputación Foral de Navarra en el año 1939 siendo aprobado en enero de 1942 por el Ministerio de Bellas Artes con un presupuesto calculado de diez millones de pesetas! que se obtendrían de un incremento en la fiscalidad provincial.

El monumento obra de Victor Eusa y José Yarnoz se construiría en estilo neoclásico en los años 1953 a 1959. Emplazado en la zona del ensanche, al final de la avenida de Carlos III consiste externamente en un templo en el que una gran cúpula con linterna, levantada sobre un alto tambor destaca como elemento principal. La fachada principal es un pórtico sobre pilares que cobija tres sencillos ingresos. Ocupa el friso una inscripción en grandes caracteres alusiva a la guerra. Dos torres de una altura inferior a la de la cúpula completan la fachada. En contacto con el templo, y con acceso desde su interior, dos galerías laterales con arcos llevan a dos edificios extremos que pensados como museos de guerra (según el artículo citado) son hoy un colegio y una iglesia.

Las edificaciones están dispuestas de forma que cierran una plaza a la que dan otros edificios de viviendas contruidos según el estilo de los comentados (68).



Monumento a los Mártires de la Cruzada.
Pamplona. (Navarra)



Monumento a los Mártires de la Cruzada
Pamplona (Navarra)

En este proyecto Carlos Sambricio ha encontrado un ainfkuencia monumentalista del arquitecto del Tercer Reich Adolf Troos (69).

La cúpula de la iglesia se decoró con frescos del pintor Ramón Stolz Viciano que eran alegorías de la historia de España y de Navarra, puestas al servicio de la instrumentalización de la historia para su uso según los intereses del presente. (70).

A la cruz de los caídos en Benicarló (Castellón) ya hicimos referencia (vidi supra). Bastenos ahora con explicar brevemente su forma. Levantándose en el centro de un pequeño jardín tenía planta alargada y era un murete con una cruz en relieve en la parte central, más alta. Sobre ella el escudo del nuevo estado en la parte frontal y el de la localidad en la posterior; remataba esta parte un pebetero. En los laterales del muro se reservaban espacios para los nombre bajo el emblema del yugo y las flechas (71).

De clara inspiración clasicista era el proyecto de Saldaña (Palencia) cuya memoria fechada en 25 de junio de 1942, y planos nos indican que situado en un alto facilmente visible era de grandes dimensiones. Se levantaba en el centro de una amplia plataforma algo elevada sobre el suelo. El monumento en sí era una construcción de planta cuadrada formado por un primer cuerpo cúbico, en uno de cuyos costados se situaba el altar, el cuerpo intermedio

-el de mayor tamaño- presentaba en cada uno de sus frentes columnas adosadas que soportaban un entablamento y frontón, lo que les daba la apariencia de un sencillo retablo. Sobre este cuerpo se erguía un plinto con columnas adosadas en las esquinas que soportaba la cruz. El arquitecto autor del proyecto, dibujó un pórtico semicircular con cubierta a dos aguas que, exento, rodeaba parte de la plataforma y presentando frontones en sus frentes. En el dibujo de la planta sólo aparece representada una columnata semicircular. El propio arquitecto proponía en la memoria que en caso de no construirse la columnata, se sustituyese por una cortina de árboles. Esta idea la consideró preferible el informante de la D.G.A., además de proponer la modificación de la base de la cruz y de la sección del monumento. Dos años más tarde el monumento aún no se había construido pues en 13 de octubre de 1944 el alcalde de Saldaña solicitaba a la Sección de Censura Plástica de la Delegación Nacional de Propaganda autorización para levantarlo (72).

Comenzamos nuestro comentario sobre los proyectos del año 1943, con el de San Pedro de Ribas (Barcelona), pues aunque la fecha del dibujo es diciembre de 1942 la de la memoria es de enero del 43.

De la cruz de esa localidad se encargó el arquitecto barcelonés Manuel Puig Janer, quien proyectó un monumento de pequeño tamaño consistente en un obelisco de piedra artificial al que se adosaban una cruz, de menor altura, en

cada cara y tres muretes con reborde de ladrillo en los laterales y en la parte posterior del monumento. Los de los lados servían para los emblemas que así quedaban a ambos lados del escudo nacional, situado en la base de la cruz del frente. Bajo él la inscripción.

A pesar de ser el elemento vertical un obelisco - si bien en gran parte desfigurado-, en un primer momento fue aceptado desde la Sección de Organización de Actos Públicos y Plástica(el 14 de mayo de 1943) (73) si bien proponiendo suprimir los muretes. Más tarde, la D.G.A. rechazó -como era de esperar- el proyecto (8 de julio de 1943).

De este año de 1943 tenemos referencia de un "Monumento a los Caídos de la División Azul" a través de un artículo (inflamado de patriotismo) firmado por E.B.V. aparecido en la revista «Cisneros» (74).

En él se nos informa de que el modelo del monumento, obra del escultor, hoy poco conocido, Victor de los Rios, era un grupo escultórico formado por las figuras de cuatro soldados enterrando a sus compañeros muertos. Este grupo estuvo expuesto en los salones de la Sociedad de Amigos del Arte en Madrid en el Palacio de la Biblioteca Nacional de Madrid.

En la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1943 el arquitecto Casto Fernández Shaw presentó un maqueta de un "monumento a los caídos de la Marina Española y a su pa-

trona la Virgen del Carmen" realmente curioso. El proyecto había surgido de un encargo del Ayuntamiento de Cádiz en el año 1938. Su aspecto era, simultáneamente, neogoticista y aerodinámico, en cierto modo conectado con otros proyectos más divulgados de este mismo arquitecto. De gigantescas dimensiones y construido en hormigón revestido de piedra, consistía en un basamento escalonado, en forma almendrada, -en forma de nave según C.F.S.- en el que se erguían siguiendo el eje longitudinal cinco arcos ojivales, ocupando el central una imagen de la Virgen, separados por pilares rematados por parejas de ángeles de la victoria. Bajo la arquería había una cripta que tenía una abertura al mar. En los extremos dos enormes pilares, concebidos como gigantescas proas, sostenían un inmenso arco ojival que alcanzaba una altura de 87 metros sobre el basamento. Del arco colgaba, mediante cables una cruz de acero inoxidable, de 40 metros de altura. Se completaba el monumento con el uso de la luz previsto de dos formas: iluminando la cruz de modo "que parecerá emerger por sí sobre la superficie del mar" y también, "verticalmente hacía el cielo o en forma radial, y formarán una aureola alrededor de la cruz" (75). En una entrevista a este arquitecto que se publicó en el periódico «Arriba» explicaba la finalidad de su proyecto en estos términos:

«Había que interpretar (...) dos ideas fundamentales: por una parte, el sacrificio de los muertos, el sacrificio de aquellos que no quisieron prestar su colaboración a unos hombres que iban contra el prestigio y la integridad de la Patria, y que prefirieron morir

(...) A esta idea habia que añadirle otra en la que, por el contrario, fuese todo esperanza, anhelo y realidad de victoria, algo de inmenso arco de triunfo de las armas del mar.» (76).

Para la ciudad de Valencia, se pensó en una cruz y un altar sobre una plataforma cuadrada elevada 3 metros sobre el nivel del suelo a la que se accedería por una escalera, que en su mitad se dividía en dos brazos en torno un grupo escultórico de una figura de un caído y el escudo nacional en volumen. En los otros costados de la plataforma se situarían relieves alusivos a la Falange. Una serie de pilares en los lados carentes de escalera cerraban la cruz metálica que tendría 13 metros de altura. La plataforma se inscribía en un círculo ajardinado. Fue el autor del proyecto, fechado en diciembre del 1942, el arquitecto Pecourt.

En el primer informe de la D.G.A. (de 25 de febrero de 1943) se criticó el jardín circular aduciendo que esa forma dificultaba " el trazado de un jardín español, que sería el más indicado en este caso." (77). Se propusieron medidas como variar las secciones de los pilares o modificar las proporciones de la cruz. Sobre ese informe, la Sección de Organización de Actos Públicos y Plástica de La Delegación Nacional de Propaganda propuso adosar el altar y la cruz al pilar posterior y reducir la altura de la plataforma, para así mediante ambas medidas mejorar la visibilidad de la cruz y el altar

La importancia que dio el franquismo a Zaragoza, llevó

a la corporación de esa ciudad a convocar en marzo de 1942 un concurso de anteproyectos para el monumento a los caídos en la Plaza del Pilar (no olvidemos que este templo sería consagrado Patria de la Raza) al que únicamente se presentaron tres anteproyectos y cuyo primer premio fue declarado desierto en septiembre del mismo año, otorgándose el segundo al anteproyecto de Enrique Huidobro Pardo, Luis Moya Blanco, Ramiro Moya Blanco y el escultor Manuel Alvarez Lavrada. Recibieron el tercero los señores Santiago Lagunas Mayandía y Manuel Martínez de Ubago. El Jurado propuso al Ayuntamiento conceder a los autores del otro anteproyecto presentado (el arquitecto José Paz Shaw y el escultor Félix Burriel) una mención honorífica y una recompensa numeraria (78).

No teniendo un primer premio se convocó otro concurso en enero de 1943 cuyo jurado estaba formado por los mismos miembros excepto el arquitecto presentado por los concursantes, que sería Mariano Nasarre (79). En esta segunda ocasión fueron seis los anteproyectos participantes, cuatro de forma individual por los arquitectos Agustín Loscertales Mercadal, Miguel Fisac Serna, Eduardo Lagunilla de Plandolit y José Romero Rivera; y dos por varios autores: uno correspondía al que recibió el segundo premio en el concurso anterior - una vez modificado- y el otro al de Federico Faci Iribarren y Juan del Corro Gutierrez.

Se acabaría concediendo el premio al proyecto de los arquitectos Ramiro y Luis Moya Blanco (80) y Enrique

Huidobro y al escultor Manuel Laviada, si bien proponiendo que se mejorase en tres aspectos. Recibieron el segundo y tercer premio, respectivamente los proyectos de Faci y Juan del Corro, y el de José Romero.

Pero pasemos a comentar este concurso. En la Base 3ª se señalaban las condiciones generales a que deberían atenerse los concursantes. Suponían éstas tener en cuenta el lugar de emplazamiento en la Plaza del Pilar y las características de los edificios circundantes, así como el que el monumento tendría un respaldo a la Plaza de San Juan de los Panetes en la que se dejarían al descubierto las murallas romanas y en la que se eruiría una estatua de Augusto. Otros aspectos que merecen destacarse de las condiciones eran la «doble finalidad de dar presencia a los Caídos y concretar la alegría por la Victoria», «responder al espíritu católico que ha presidido nuestra Historia y caracterizado nuestro Movimiento»; «presidirlo la cruz», servir «de encuadramiento y presencia de todos los actos patrióticos que se celebren en Zaragoza» y finalmente, que el monumento separaría ambas plazas sin aislarlas (81). Requisitos que eran mucho más ideológicos que artísticos y urbanísticos.

Isabel Yeste, investigadora que ha estudiado los sucesivos concursos y las vicisitudes por las que pasó el monumento hasta su realización definitiva, encuentra en el anteproyecto de 1942 una inspiración en construcciones con-

trarreformistas, concretamente en la Puerta de Zaragoza de la ciudad italiana de Bolonia (82).

En la memoria descriptiva -fecha en marzo de 1943- (83) del anteproyecto premiado en el segundo concurso sus autores indican que han querido enlazar con la «arquitectura clásica tradicional española» para lo cual remiten a la arquitectura efímera de arcos triunfales y tribunas de actos religiosos y profanos de los siglos XVI, XVII y XVIII. A estas referencias historicistas añaden «elementos modernos de tribunas, mástiles, etc., que se requieren en un Monumento que ha de servir de presidencia en los actos que se celebren.»

El monumento, de grandes dimensiones, presentaba una fachada a cada plaza comunicadas por arcos abiertos en los laterales de aquel junto a los edificios. Tanto su planta como su desarrollo en altura, con un predominio de las líneas curvas, le daban una **apariencia barroca**, acentuada en la fachada a la plaza del Pilar por el uso de un gran cortinaje con ángeles y bajo corona en el muro superior. Esa fachada era la más importante pues su centro lo ocupaba la cruz y el altar, bajo un gran arco de medio punto que sobrepasaba en altura los lados del monumento que se reservaban para las inscripciones y urnas funerarias. Sobre los muros laterales destacaban al aire esculturas de motivos heráldicos y ángeles trompeteros. Remataba esta fachada un

grupo escultórico. Sobre los arcos de enlace de las plazas había arcos triunfales. Como hemos indicado, esta fachada era la principal por lo que ante ella se levantarían varias terrazas -que servirían para las tribunas en las celebraciones- a distinto nivel unidas por escalinatas. Al espacio inferior resultante se le reservó su uso como cripta. La fachada a la Plaza de San Juan de los Panetes era menos aparatosa. Su centro lo ocupaba un conjunto que simulaba un arco triunfal con una gran hornacina con la estatua de Augusto. Sobre el arco dos ángeles portadores de coronas de flores y en la parte alta el escudo nacional.

La apariencia general era de grandilocuencia y barroquismo.

El carácter triunfal y de alegría por la victoria lo resolvieron, pues, recurriendo a los manidos carros triunfales, a una alegoría de la Virgen del Pilar y dignificando la estatua de Augusto "rodeandola de un marco completamente romano con su arco triunfal sobre columnas y dos fuentes laterales, como alusión al mar latino, centro del Imperio." Se mezclaban así elementos paganos y religiosos en una fácil y muy utilizada unión entre Imperio y Cristiandad.

El aspecto religioso se afirmaba mediante la creación de la cripta y la cruz como elemento central.

El carácter conmemorativo -escribían- "lo expresamos por medio de los trofeos, alegoría de la Virgen del Pilar y demás grupos escultóricos y finalmente la exaltación de la Santa Cruz motivo principal del Monumento.

Aprovechaban para atacar la influencia extranjera en la arquitectura española -haciéndolo tal vez únicamente para granjearse más las simpatías del jurado- cuando indicaban que el carácter de recuerdo perpetuo de la "Cruzada" lo conseguían por el rechazo de elementos efímeros en la construcción «de que tanto se ha abusado en estos últimos años sin que esto signifique un retroceso en la Historia de la Arquitectura, antes al contrario, juzgamos que es el mejor modo de dar un paso en ella, continuando así la línea de nuestra tradición que no debiera haberse interrumpido nunca con injertos extranjeros mal digeridos» (84).

Las mejoras que el jurado estimaba necesarias se referían a la modificación de los grupos escultóricos, sitios sobre los arcos de los pasos laterales; a las plataformas y juego de tribunas, y por último al baldaquino de la imagen de la Virgen que proponían eliminar.

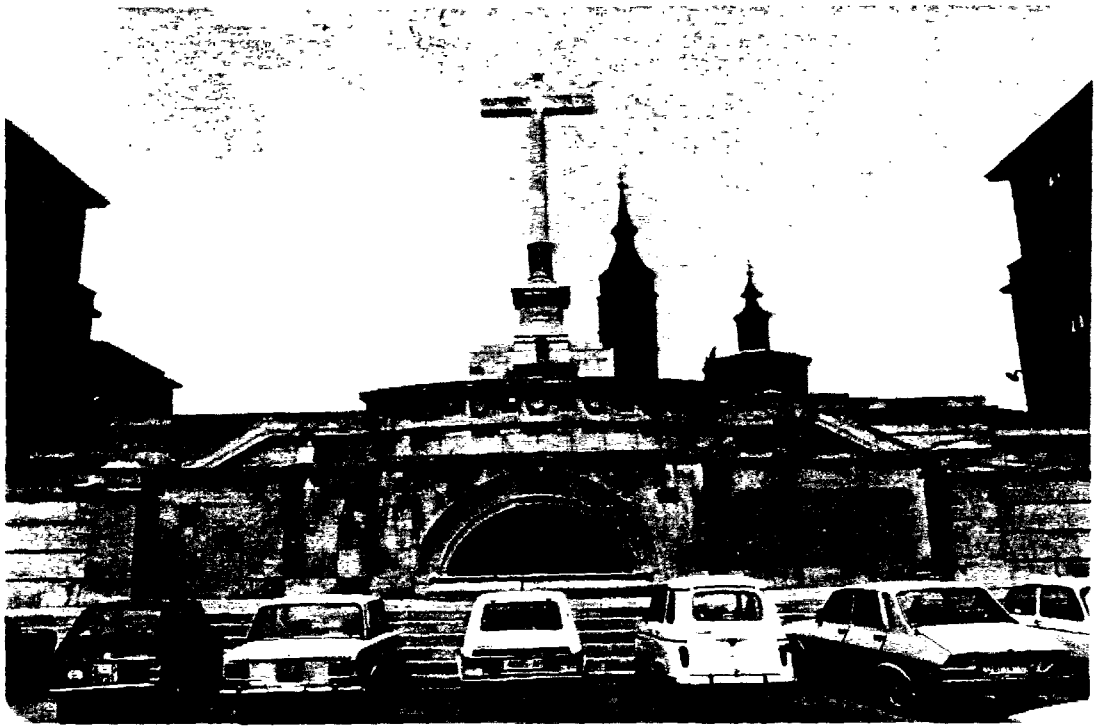
Más de dos años después aún no se habían iniciado las obras de la estructura de ese proyecto, como comprobamos por el escrito de solicitud de autorización enviado por el alcalde de Zaragoza el 29 de noviembre de 1945 al Subsecretario de Educación Popular. La Dirección General de Arquitectura informó en 6 de febrero de 1946 haciendo suyas las modificaciones propuestas por los arquitectos miembros del jurado.

Un último oficio de 5 de marzo de 1946 de la Sección de Arquitectura de la Subsecretaría de Educación Popular al

Jefe de la Sección de asuntos Generales de Propaganda daba por aprobado el proyecto si bien indicando que era "excesivamente complicado y (que) refleja demasiado los caracteres típicos de la arquitectura provisional" (85).

En enero de 1947 los arquitectos municipales Yarza y Beltrán hicieron un anteproyecto de reformas pero la construcción apenas avanzó. Finalmente, en diciembre de 1949 el Ayuntamiento encargó un nuevo proyecto a los premiados en 1943. Lo hizo el arquitecto Huidobro suprimiendo -como explica Isabel Yeste a quien ahora seguimos- «de nuevo la composición arquitectónica que enmarcaba la cruz aunque se respeta prácticamente sin modificaciones el resto» (86). Con todo, sólo se construyó la parte arquitectónica y no la escultórica.

Muy extensa era la memoria del monumento a los caídos de Vich (Barcelona). En ella se recogía desde el obelisco erigido con carácter provisional en el mes de julio de 1939 (tal vez fue un monolito y no un obelisco) hasta el proyecto de abril de 1943, no sin detenerse en comentar el incendio de la catedral y su reconstrucción y proyecto de decoración mural de José María Sert. El monumento se pensó construir con un remate en forma de templete con una imagen de la Virgen del Pilar, de manera que conectaban el monumento al pasado de la villa, pues los autores del proyecto se detienen en explicar un edículo que en el siglo XVIII



Monumento a los Héroes y Mártires
en Zaragoza.

albergaba una imagen de esa Virgen, y también lo relacionaban con el edículo destruido en 1936. En el A. G.A. no se conservan los planos por lo que nos veremos constreñidos a seguir esa memoria que aparece firmada por el arquitecto municipal y el informe de la Dirección General de Arquitectura (87).

Situado en la plaza principal cercano a la catedral ocuparía el centro de un octógono formado por pilares de los que pendían cadenas. Levantándose sobre un zócalo de varios planos superpuestos, constaba de cuatro paramentos, paralelos a los cuatro lados de la plaza, enlazados por cuartos de cilindro remetidos. Sobre este cuerpo apoyaba un templete para guardar una copia de la Virgen del Pilar con ocho columnas y cúpula "decorada por su extradós con nervios y escamas de forma de lanza". En el muro paralelo al ingreso principal de la iglesia se adosaba la cruz. Otro de los muros recogía relieves de "las virtudes de los caídos: HEROICIDAD en defensa de sus ideales (laurel) y MARTIRIO como víctimas escogidas, que fueron inmoladas para salvación de su Patria (palma), virtudes que se encuentran entrelazadas e íntimamente unidas". Otro muro recogía el escudo nacional. En el zócalo, el escudo de la ciudad y la consabida frase a los caídos.

La iluminación tenía gran importancia proyectándose para la cruz y el templete.

A modo de relicario el monumento contendría en su interior, si no los restos de los fallecidos sí un pergamino

con sus nombres.

En febrero de 1943 se informó desfavorablemente el proyecto de cruz para Plasencia (Badajoz) pues la D.G.A. consideró que se daba más importancia a los basamentos de la cruz que a ésta. Propuesto una nueva redacción del proyecto la haría el arquitecto A. Posada aprovechando la parte ya construida. Este proyecto que sí fue aceptado consistía en un recinto solado con piedra y limitado con un muro bajo abierto en los frentes y con bolas sobre pilastras. La novedad más interesante respecto al primer proyecto y a la mayoría de los de tantas localidades españolas estaba en el hecho de tallar las caras de la cruz en bisel (88).

Una transformación de la cruz en capilla era el proyecto, dibujado en diciembre de 1941 para el pueblo manchego de Villarrubia de los Ojos, si bien el resultado fue deplorable. Se levantaba a modo de torre -o más bien de chimenea-más ancho en la base y terminando en forma de cruz de cortos y anchos brazos. En el frente se abría la capilla y en la vertical los escudos, inscripción y contorneado de cruz (89).

Para acabar con los proyectos que hemos seleccionado del año 1943 vamos a detenernos en el del ovetense pueblo de Bellules del Condado. Se presentó para su aprobación la consabida cruz, que se levantaba sobre un plinto muy recar-

gado con volutas y pilastras que servían de marco al escudo nacional. El plinto apoyaba a u vez en una plataforma semicircular con dos niveles y rampa central. Este proyecto fue rechazado por el exceso de decoración y la riqueza de materiales además de por faltar la firma de un arquitecto (90).

Del año 1944 destacamos los proyectos de **Cervera de Pisuerga, Tarrasa, Carranza y Carcagente**

Un grupo escultórico de un tamaño superior al natural, formado por un soldado muerto sostenido por una mujer era el elemento principal pensado para el monumento a los caídos de **Cervera de Pisuerga** (Palencia). Tras el grupo la cruz, con lo que la apariencia para mucha gente sería la de una piedad, y por lo tanto adquiriría un carácter religioso.

A diferencia de lo visto en otras ocasiones ya comentadas, desde la D.G.A. no se vió mal la utilización de esculturas. La critica fue hacia la disposición de la cruz, de la que se decía quedaría desfigurada, por lo que se proponía destacarla respecto al conjunto (91).

En enero de 1944 se inauguró en **Tarrasa** (Barcelona) un monumento construido a modo de un alto podio sobre una plataforma. En el pilar central la cruz (formada rebajando los sillares) se alzaba sobre una imagen femenina portadora de la antorcha. En los pilares laterales estaban los escudos y sobre aquellos, dos figuras de soldados. Se completaba el

monumento con pebeteros (92).

Ciertamente original frente a tantas cruces de caídos como venimos comentando, era la del pueblo vizcaino de Carranza. Partiendo como otros casos del uso de un obelisco, colocaba la cruz en dos de sus lados de una forma muy peculiar pues en su inicio estaba rehundida respecto al plano del frente, para adelantarse en la parte superior, en la pirámide truncada del remate, y de modo que los brazos horizontales de las dos cruces se juntaban al prolongarse por los costados. En el frente, la cruz arrancaba de la mesa de altar, haciéndolo en la parte posterior desde el zócalo de la base. Con objeto de que las cruces destacasen estaban pulimentadas en negro. En la parte inferior de esos costados y sobre la alta base, destacaban de modo notable los emblemas del yugo unido a una corona en el lado derecho, y las flechas en posición horizontal en el izquierdo. Los escudos nacional y de la localidad eran relieves en la parte alta de los laterales. Remataba el obelisco un recipiente en forma de cuenco para el fuego simbólico.

El monumento incluida su base, se alzaba sobre una plataforma de tres gradas escalonadas de base casi cuadrada cerrada mediante tubo que apoyaba en pilares y cadenas móviles en la entrada.

A pesar del uso del obelisco el proyecto fue informado favorablemente desde la D.G.A., pero no por los Servicios de Arquitectura de la Vicesecretaría de Educación Popular, que, como tantas veces, pidieron destacar aun más la cruz y

eliminar el obelisco (93).

El ayuntamiento del valenciano pueblo de Carcagente eligió como lugar para el monumento la plaza del Caudillo, donde estaba la iglesia parroquial y el Ayuntamiento, con lo que el carácter oficial no podía ser mayor. Era un monolito de piedra caliza en cuyo frente se colocaban la inscripción y los escudos nacional y de la localidad, además de un grupo escultórico en piedra azul de Murcia, de la figura de un ángel sosteniendo, en posición vertical, a un cadáver (94).

En el año 1945, el crítico e historiador del arte José Camón Aznar, desde las páginas de "El Español" pedía un mayor control estatal de las esculturas públicas. Su artículo, escrito en un lenguaje amanerado propio de la época, quería ser una llamada de atención sobre la necesidad de que el Estado interviniese en la erección de monumentos, pues en su opinión, "con mucho cuidado debe de seleccionar un Estado cualquiera forma plástica que en el aire de la calle haya de representar alguna de sus conmemoraciones." El arte monumental portador de un carácter educativo no debía ser descuidado: "La vigilancia sobre las tareas urbanas de los escultores garantiza unas formas de noble plástica. Y garantiza también la plenitud y vigencia histórica del protagonista o suceso estatuido." (95). Estas palabras de Camón Aznar nos llevan a preguntarnos si desconocería el

profundo control estatal que sobre los monumentos que veníamos comentando ejercía el Estado, que, en contra de sus opiniones, tan escasos resultados daba. También debía desconocer el interés que desde la Vicesecretaría de Educación Popular se tenía por la vigilancia y la orientación estéticas en celebraciones locales (96).

La recomendación de tener en cuenta el entorno en que se debían emplazar los monumentos, llevó al autor del proyecto de Palencia a diseñar una cruz de aire renacentista con una base gótica, ya que iba a colocarse cerca de la catedral. Esa solución no la consideró correcta el arquitecto informante de la D.G.A., ya que, acertadamente, decía que la armonía con el entorno debía venir sobre todo de la masa y no de los detalles, aunque sin descuidar éstos (97).

A partir del año 1946 y durante los tres años sucesivos debieron disminuir los proyectos de monumentos, pues son escasas las notas aparecidas en la prensa y muy pocos los expedientes que se conservan en el Archivo del Ministerio de Cultura que hemos consultado, aunque no sería de descartar que los expedientes de esos años se hayan perdido. Con todo, en el mes de enero de 1947 se inauguró con gran solemnidad el monumento de Tenerife que ubicado en la plaza de España era una torre-cruz-faro. La obra que fue resultado de un concurso nacional, se adjudicó al arquitecto Tomás Machado y a los escultores Enrique Cejas y Alfonso Reyes.

La torre cuadrangular, de la que destacaba en cada lado la cruz, se levanta en el centro de un círculo, elevado por gradas sobre el suelo, cerrado parcialmente por dos columnatas con entablamento (98). La principal parte escultórica fue la de Cejas quien hizo las figuras del "Soldado", "Patria y caído" y los relieves de la "Contribución civil" y "Contribución militar". Alfonso Reyes fue el autor de la "Victoria" (99).

A iniciativa de Franco se erigió un "Monumento a los Caídos en Africa" para la localidad de El Ferrol. La idea procedía del año 1926, pero no fue hasta 1949 cuando se construiría por parte del escultor Asorey. Carecía de cruz y era una escalinata como paso a una columna, ambas construidas con granito. Remataba la columna un capitel bajo una victoria alada portando el escudo de las armas de El Ferrol y una corona de laurel. En su inauguración el dictador aludió -como era normal en este tipo de actos- a los muertos considerándolos mártires y héroes anónimos (100).

El monumento a los caídos de Barcelona (101) presentaba como principal novedad la ausencia de cruz. Para su realización hubo un concurso que fue declarado desierto, y que motivó que la comisión encargada del seguimiento del monumento cambiase el lugar de emplazamiento y elaborase un anteproyecto que también sufriría modificaciones. El anteproyecto obra de los arquitectos J. Vilaseca Rivera y A.

Florensa, consistía en un pórtico curvo, sostenido por pilares con basa y capiteles cúbicos, que limitaba en su concavidad un estanque circular. En los lados del pórtico se abrían ingresos adintelados con molduras y sobre ellos cartelas. Completaba el monumento un grupo escultórico alusivo, obra del escultor Josep Clarà. Una vez modificado el resultado adoptado conseguía en su nueva ubicación, -según leemos en la memoria-, cerrar y dar una perspectiva monumental a un eje transversal de composición procedente del ingreso al parque del Palacio de Pedralbes. Del nuevo proyecto, fechado en enero de 1950, se hicieron además de los planos una maqueta. El pórtico se eleva sobre una plataforma a la que se accede por dos escaleras laterales, el clasicista grupo escultórico pasa a levantarse sobre un pedestal situado delante del pórtico en la misma plataforma, que en su frente hacía las veces de muro elevado sobre dos estanques y desaparecen los ingresos y cartelas.

Antes de este monumento se había levantado otro en la plaza de Cataluña, consistente en un monolito con la cruz repetida y enlazada por los brazos horizontales en los cuatro lados de su base cúbica, que descansaba a su vez en un alto plinto rectangular (102). Se inauguraría en octubre de 1951.

De todos los proyectos que hemos visto es éste el que más se aleja de las archirrepetidas cruces y el que más se acerca a edificios monumentales contruidos por otros regí-



Josep Clarà
Grupo escultórico en
el Monumento a los
Caidos, Barcelona

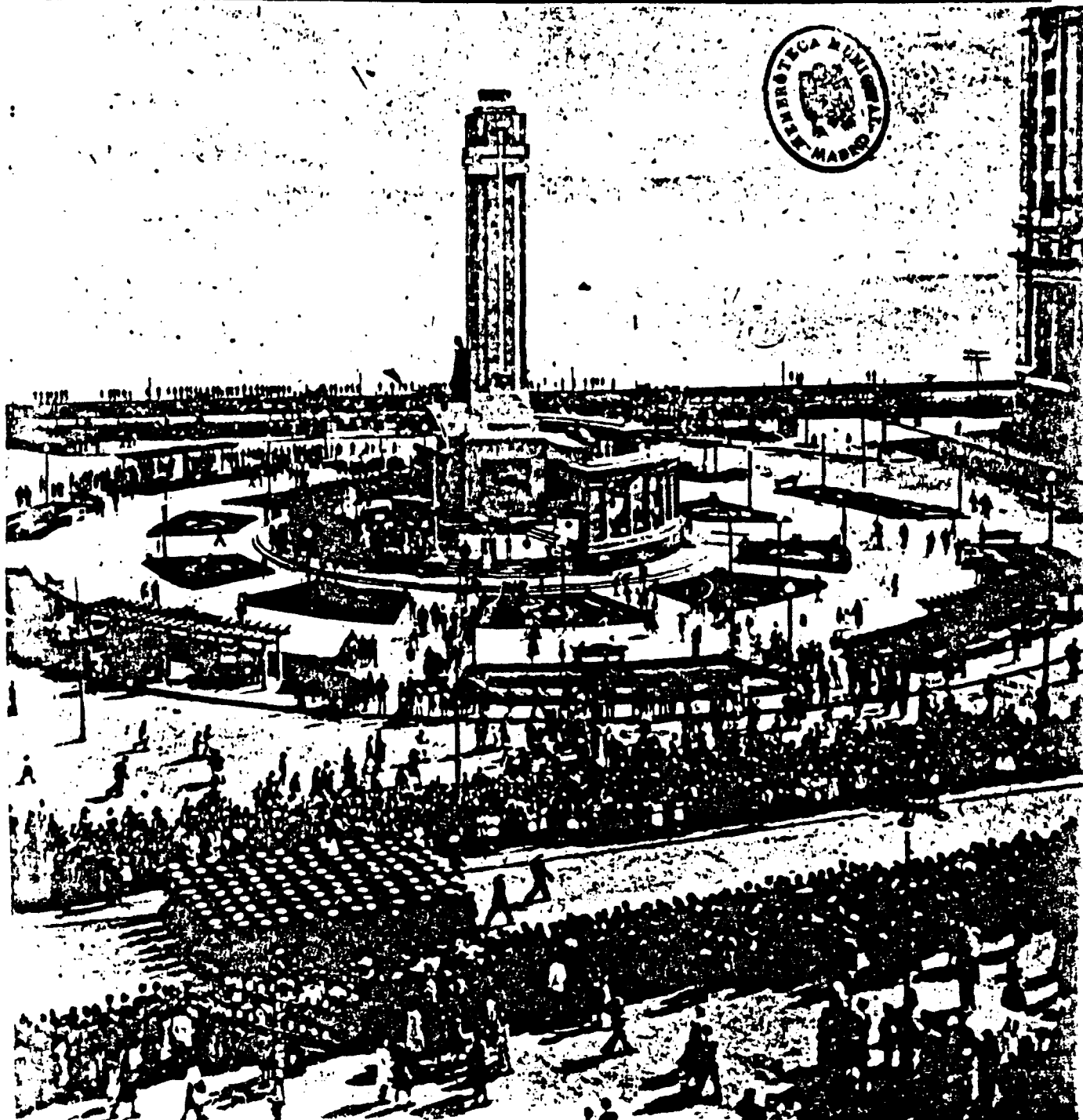
MADRID DIA 24 DE
ENERO DE 1947.
DIARIO ILUS.
TRADO DE IN.

ABC

DIARIO ILUS.
TRADO DE IN.
FORMACION
GENERAL

FUNDADO EN 1905 POR D. TORCUATO LUCA DE TENA

EL MONUMENTO A LOS CAIDOS EN TENERIFE

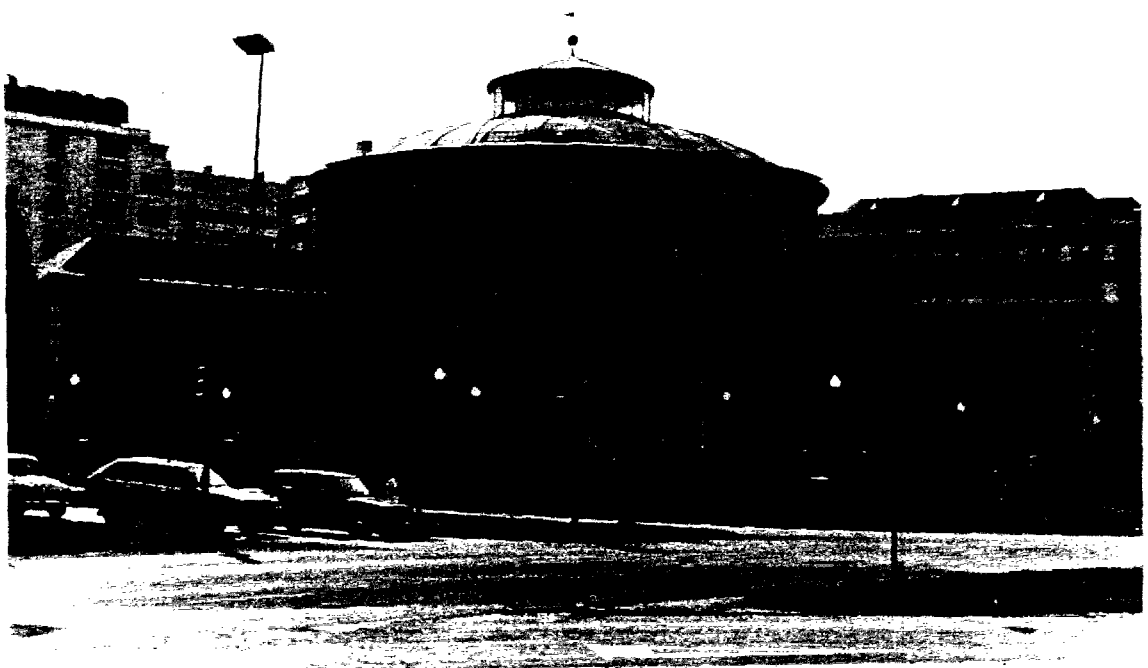
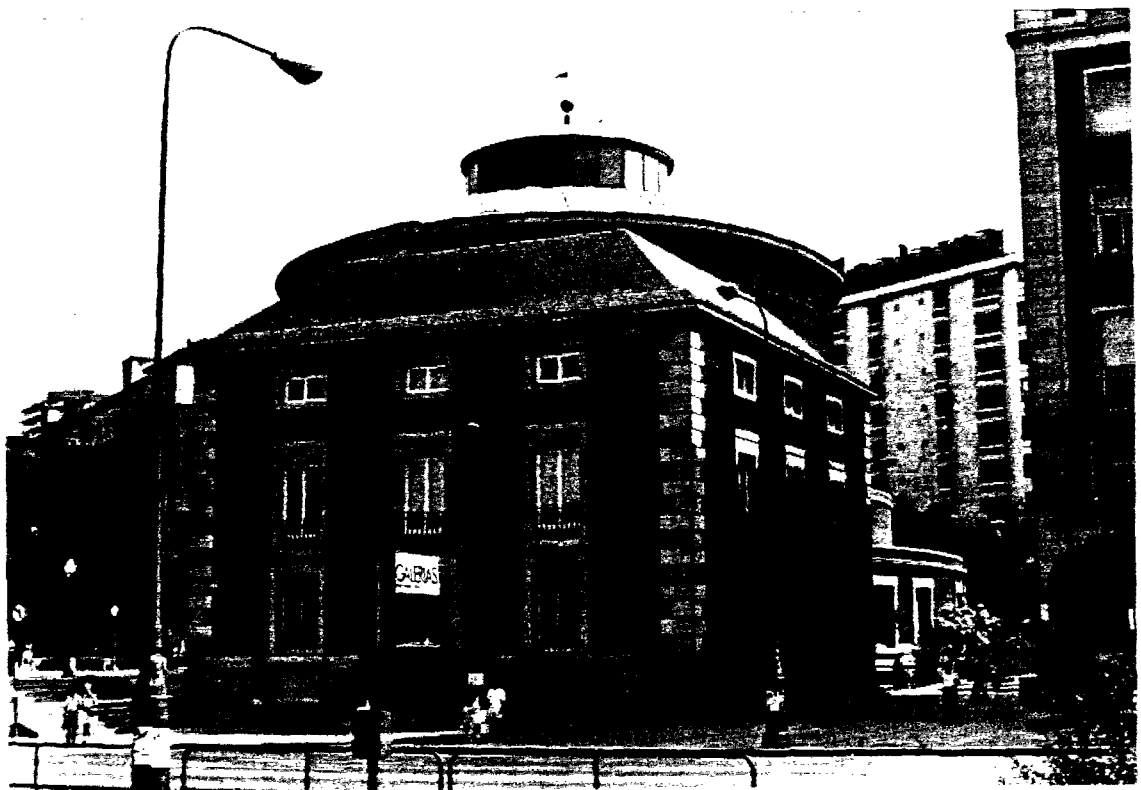


El pueblo tinerfeño ha rendido un solemne homenaje a los que cayeron gloriosamente en aquella isla defendiendo la libertad y la independencia de la Patria. Nota culminante del acto fue la inauguración, en la plaza de España, del monumento que perpetuará la memoria de aquellos héroes, monumento que aparece en esta fotografía en el momento en que las tropas inician su desfile ante el capitán general del archipiélago, general García Escámez. (Foto A. Benítez.)

menes totalitarios

En mayo de 1949 el Ayuntamiento de Madrid (La Sección de Cultura e Información) decidió convocar un concurso para erigir el monumento a los caídos en esa ciudad. El concurso constó de dos partes, una primera de ideas, entre las que se seleccionarían cinco, y la segunda que dirimiría entre los anteproyectos anteriores para elegir el definitivo. Para la primera fase la Corporación recomendó que se tuviese en cuenta el emplazamiento del monumento en uno de los costados de la Plaza de la Moncloa, en el arranque de la Avenida de la Ciudad Universitaria. Resultaron seleccionadas las ideas presentadas por los arquitectos Julio Cano, José A. Corrales, Rafael de Aburto, Victor D'Ors (hijo de Eugenio D'Ors y al que se considera como el arquitecto más ligado a la Falange) conjuntamente con Javier Oyarzabal, y Manuel Herrera Palacios (103). El proyecto de este último fue el que recibió el primer premio (dotado con la estimable cantidad de 100.000 pts.) en la segunda fase; siendo destacado el anteproyecto de Aburto (104) "por la originalidad y el acierto en la composición de la cruz y elementos con ella unidos", por lo que el jurado propuso aumentar el premio en metálico a este arquitecto y recomendar al Ayuntamiento aprovechar el motivo central de la cruz de éste en el trabajo de Herrera Palacios, entonces arquitecto jefe de Urbanismo Municipal (105). El monumento era un edificio de planta circular -lo que nos recuerda un panteón romano- a

la que se adherían dos alas rectangulares que eran cóncavas en la fachada. Cuatro grandes pilares cuadrados permitían que la rotonda fuese abierta a la plaza estando cubierta por cúpula con linterna rematada por una cruz laureada. Los muros posteriores estaban cubiertos por pequeñas cruces hechas por la disposición de los ladrillos. Este monumento no se iniciaría hasta el año 1954 para paralizarse tres años después, no habiéndose terminado aún en 1965 a falta de la cruz central. Después de haberse pensado en diferentes usos finalmente, estando aún inconcluso, se ha optado por convertirlo en sede de la Junta Municipal por lo que en estos momentos están acabandose las obras de remodelación.



Monumento a los Caídos de la ciudad
de Madrid.

Conclusiones

Como en otras facetas de la cultura de la postguerra en esta que hemos estudiado el nuevo régimen desarrolló un **excesivo celo** en el control de los proyectos, realizado fundamentalmente a través de los tramites necesarios para llevar a cabo los monumentos que suponían una elevada **centralización**. No olvidemos que tanto el Servicio Nacional de Prensa y Propaganda (creado en enero de 1938) como los organismos que le sucedieron, y la Dirección General de Arquitectura (creada en septiembre de 1939) formaban parte del Ministerio de la Gobernación.

Las restrictivas normas dictadas por las diferentes disposiciones estatales, que se acentuaban aún mas por parte de algunos de los informantes de la Sección de Edificios de la Dirección General de Arquitectura y de los Servicios Técnicos de la Sección de Organización de Actos Públicos y Plástica de la Delegación Nacional de Propaganda y otros organismos, supusieron un **empobrecimiento** -ún mayor si cabe- de los proyectos, al reducir la variedad que podría haberse dado, dentro de las limitaciones impuestas por las ordenes que ya hemos comentado. Y esto se produjo a pesar de algunas recomendaciones oficiales en contra de la repetición de modelos y de su fabricación en serie.

Revelador de esto es la minuciosidad a la que llegan en bastantes ocasiones los redactores de los informes, especialmente de la Dirección General de Arquitectura (y en menor medida de otros organismos). Sus recomendaciones para las modificaciones se detienen en detalles de escasa importancia como el volumen y forma de unas molduras, etc., si bien ese celo podría ser debido simplemente a la necesidad de justificar su actividad laboral.

Es tal la similitud de muchos monumentos que parecen obra de los mismos autores. Podemos reducir a tres los tipos principales: monolito, columna (o pilar), generalmente sobre un plinto rectangular o troncopiramidal y arco de triunfo. Todos ellos generalmente levantados sobre un plataforma y completados con un altar, sin faltar, por supuesto, la cruz y los escudos. Como elementos decorativos los más utilizados fueron las bolas y las pirámides escualenses.

El cerramiento mas corriente fue mediante cadenas. Cuando se proyectaron jardines, éstos solían preceder al monumento.

Hubo un uso simbólico de los materiales utilizados pues los responsables no se contentaban con conseguir una duración fisica del monumento gracias a la dureza y consistencia de esos materiales sino que se les elegiría por otros motivos que se explicitan en ocasiones. Tal es el caso de Paracuellos para el que se había previsto utilizar piedra del Valle de los Caídos.

Así la piedra -generalmente la local y el granito- adquiere el carácter de símbolo de la firmeza y perennidad del nuevo régimen y de la vida eterna de los fallecidos. Cuando no se disponía de piedra natural se acudía a la artificial, pero se rechazó la imitación de piedra. Lógicamente los monumentos no eran íntegramente de piedra siendo ésta por lo general utilizada como revestimiento. La piedra también se eligió por considerarla un material noble y adecuado a la severidad y austeridad requerida por ese tipo de monumentos.

Este uso de la piedra lo podemos relacionar con las palabras del arquitecto Diego de Reyna de la Muela quien en su libro "Ensayo sobre las directrices arquitectónicas de un estilo imperial", publicado en 1944 defiende la piedra como material noble y clásico para el nuevo estilo arquitectónico más acorde con la nueva realidad española.

Con objeto de resaltar la cruz, ésta se hacía en un material diferente al del resto, generalmente en piedra negra o mármol, o en cambio, se dejaba la base u otras paredes del monumento toscamente labradas.

Si todo monumento público es, por su propio carácter, instrumento ideológico -más o menos conseguido- de una política, principalmente en su función de ensalzamiento, recuerdo, celebración, etc. del hecho o persona que lo ha mo-

tivado y de quienes lo realizan y encargan, también lo es en cuanto enmascarador.

El uso de la cruz como elemento principal suponía un reforzamiento del carácter de guerra de religión (Cruzada) -y en otro nivel de la unión Iglesia Estado- dado a la contienda por parte de los vencedores. La cruz no cumplía

solo el cometido tradicional en las tumbas de los fallecidos, sino que contribuía a esa interpretación exclusivista de la guerra de forma que esos monumentos eran un elemento más del enmascaramiento de las causas materiales de la sublevación.

Añadamos que la unión del mundo religioso con el civil se consiguió también con la creación de capillas-monumento o bien mediante la utilización de iconografía religiosa especialmente del Sagrado Corazón de Jesús y de ángeles.

Con la constante presencia de los escudos, nacional y de la localidad correspondiente, así como el emblema de la Falange se transmitía también un mensaje didáctico: el compromiso ciudadano con los vencedores en la guerra era algo cercano (y por eso el escudo local) y a la vez de la nación, representada en su escudo (con lo que se seguía combatiendo desde la piedra de los monumentos los nacionalismos) bajo la dirección del partido de la Falange.

Tal vez el recurso a unas sencillas cruces fue debido además de a lo indicado a la falta de personal especializado en trabajos más difíciles y a la necesidad de conseguir monumentos baratos lo que también explica la escasez de representaciones escultóricas.

Ya hemos explicado con anterioridad las orientaciones dadas desde distintos organismos implicados en los monumentos. Las retomamos ahora para observar que pueden reducirse básicamente a tres: claridad, sencillez y simplificación. Lo que nos lleva a relacionarlas con la política artística del nazismo -y aún más con las opiniones sobre el arte de Adolfo Hitler- en la que la claridad se convirtió en una verdadera obsesión.

Para finalizar recordemos cómo salvo casos aislados (Barcelona, Pamplona y pocos más) los resultados fueron mediocres.

Notas

(1) El número total de expedientes de proyectos que hemos visto es de 291 conservados en los fondos del archivo indicado en la sección del Ministerio de Cultura, Cajas 2357, 2382, 2386, 2387 que corresponden a la desaparecida Delegación Nacional de Propaganda y en las 5370 a 5374, éstas de Plástica y Actos Públicos, y a la caja 65 relativa a expedientes de censura de la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda. Excepto 18 expedientes el resto se refieren a monumentos a los "caídos", muy pocos (menos de 5) a lápidas y menos de 8 son posteriores a 1951. No todas las provincias están representadas, ni de las que sí hay documentación, en igual medida. Faltan los expedientes de Valladolid, Albacete y Jaén. De las que se conservan expedientes las más completas son los de Toledo, Barcelona, Zaragoza, Madrid, Santander, Navarra, Palencia y Valencia.

Evidentemente no se recogen en estos fondos todos los proyectos de aquellos años y en algunos faltan los planos por lo que debemos contentarnos con la lectura de la documentación, muchas veces también incompleta.

(2) Sobre el Valle de los Caídos puede verse entre otros: D. Sueiro, La verdadera historia del Valle de los Caídos, Madrid, Sedmay, 1976. A. Bonet Correa, "El crepúsculo de los Dioses", en el vol. col. Arte del Franquismo, Madrid, Cátedra, pp. 315-330

G. Ureña, Arquitectura y Urbanística Civil y Militar en el Periodo de la Autarquía (1936-1945), Madrid, Istmo, 1979 pp.142-45

(3) La Comisión de Estilo se creó por orden de 18 de febrero de 1938, apareciendo publicada en el B.O. de 22 del mismo mes.

(4) Orden de 18 de febrero de 1938. BOE 22-II-1938. Vidi nota 20 del epígrafe de legislación. Reproducimos la orden en la antología de legislación.

(5) A.G.A., Cultura, Caja 2382.

(6) A.G.A., Cultura, Caja 2382.

(7) Ibidem. El pintor Juan Cabanas había sido jefe de publicaciones falangistas y autor de carteles propagandísticos del bando sublevado. Vidi nota 15 del epígrafe de legislación.

(8) A.G.A., Cultura, Caja 2382. Los subrayados son nuestros.

(9) Oficio del Subsecretario del Servicio Nacional de Propaganda al Gobernador Civil de Vizcaya. Antes de este oficio hubo otro de Plástica a Propaganda en el que se proponían no la paralización del proyecto sino introducir en él varias modificaciones. A.G.A., Cultura, Caja 2382.

(10) En 6 de marzo de 1939 el Jefe del Servicio Nacional de Propaganda comunicaba al Subsecretario de Prensa y Propaganda del Ministerio de Gobernación, con motivo de unos permisos para celebrar actos de recaudación de fondos para la erección de monumentos a los caídos en Saraguda (Pamplona) que "debe quedar suspendida la erección de monumentos y suspendida la aprobación de proyectos de los mismos, en tanto que la Comisión nombrada no determine las normas para la conmemoración de los Caídos por Dios y por España" (A.G.A., Cultura, Caja 2386).

(11) B.O.E. 22-VIII-1939.

(12) Escrito del Jefe de Propaganda de la Jefatura de Zaragoza al Director General de Propaganda, AGA Cultura caja 2386.

(13) A.G.A., Cultura, Caja 2386.

(14) La instancia está fechada en 4 de septiembre de 1939. A.G.A., Cultura, Caja 5373.

(15) A.G.A., Cultura, Caja 2382.

(16) Ibidem. La respuesta lleva la fecha 2 de abril de 1941.

(17) A.G.A., Cultura, Caja 5374.

(18) M. Abril, «Dos monumentos posibles», Vértice, nº 21, IV-1939. Este importante crítico estuvo unido a la Sociedad de Artistas Ibéricos de 1925 y fue miembro redactor de la revista "Arte", unida a esa sociedad, que se publicó en 1932. Jugó un papel primordial en la exposición "L'Art Espagnol contemporain" del Jeu de Paume de París, que organizada por la sociedad antes dicha se celebró en 1936. Según Carlos Fernández Cuenca, Manuel Abril se "camufló" durante la guerra trabajando en la Junta de Defensa del Tesoro Artístico (C.F.C., «Manuel Abrils», Arte Español, 1º y 2º trimestres de 1943, p. 30).

(19) La fecha del proyecto es mayo de 1942. AGA Cultura, Caja 5371.

(20) Entre otros en el A.G.A. hay expedientes de los de Melilla, Villagarcía de Arosa, Sestao, Santurce, Guareña y Saraguda.

(21) El monumento era una sencilla y desnuda cruz en el centro de unos pequeños jardines cerrados mediante cadenas. Al carecer de escudos se pensó colocar un bloque de piedra a ambos lados de la cruz que tendrían los escudos en relieve y sobre ellos pebeteros. Rechazado ese proyecto por el Departamento de Censura (Sección Plástica), se presentó otro, consistente en construir un muro tras la cruz en el que estarían los escudos, que sí sería aprobado en fecha 21 de julio de 1941 por la Vicesecretaría de Educación Popular. A.G.A., Cultura, Caja 2386.

(22) "El yugo y las cinco flechas a los monumentos de España. Un Mandato imperial, Arriba, 22-VIII-1939, p.3.

(23) A.G.A., Cultura, Caja 2386. Otra razón de rechazar el obelisco tal vez fue su relación con la masonería pero no lo hemos visto indicado en ningún expediente.

(24) A.G.A., Cultura, Caja 5372.

(25) No solo se recomendaban sino que como veremos se llevaron a cabo, con más o menos coherencia y conciencia. También, en varias ocasiones los jefes provinciales de Propaganda, como en el caso de Granada en 1940 respondieron al Director General de Propaganda que las cruces erigidas eran sencillas y carentes de adorno (A.G.A., Cultura, Caja 5371).

Pasados los primeros años del afianzamiento del nuevo régimen la inscripción "Caidos por Dios y por España Presentes" se extenderían de una forma tal en los muros de las iglesias que llegaría hasta el hastío. La colocación de la inscripción llevó a la Subsecretaría de prensa y Propaganda de Marruecos a preguntar en julio de 1940 por quién sufragaría los gastos al tener que cubrir de piedra o reforzar de otro modo el muro del templo, recibiendo la contestación de que fuese a cargo de los Municipios. (A.G.A., Cultura, Caja 2382.

(26) Podemos ver un claro contraste con la grandiosidad del nazismo y del fascismo italiano, con la apertura de grandes avenidas, creación de plazas, etc.

(27) AGA Cultura, Caja 5371.

(28) El concurso de Tarrasa se convocó con fecha 12 de enero de 1940, pero no se construyó hasta cuatro años después. También en los nuevos pueblos creados por el Instituto Nacional de Colonización se erigirían monumentos. En ocasiones éstos formaban parte de un plan de reconstrucción urbana, como en los casos de Eibar o Guernica.

(29) Hubo dos proyectos. El 1º fue rechazado. Firma el expediente de Plástica: Cossio en 3-II-40. A.G.A., Cultura, Caja 5370.

(30) Sobre el monumento en Aranjuez el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid a través de un escrito enviado al "Sr. Presidente de la Jefatura del Servicio Nacional de Propaganda", pedía que se modificasen las bases del concurso convocado por el Ayto. pues en esas no se exigía que el proyecto fuese firmado por un arquitecto. Aprovechaba el Colegio para indicar que sería conveniente que "se suprimieran los anuncios de casas comerciales de estos monumentos que, por su importancia artística y moral no pueden ser objeto de industrialización" (13-X-1939)(AGA Cultura, Caja 2386). Queremos hacer notar que no hemos visto ese tipo de anuncios no obstante haber hecho un vaciado de prensa de la época. Desde la Jefatura Nacional de Propaganda se escribió al Gobernador Civil notificándole que indicase al Ayto de Aranjuez que anulase dicho concurso.

(31 A.G.A., Cultura, Caja 5371.

(32) A.G.A., Cultura, Caja 5371.

(33) El informe del Departamento de Plástica está firmado por J. cabanas en Burgos el 18 de septiembre de 1939. AGA, Cultura, Caja 5271.

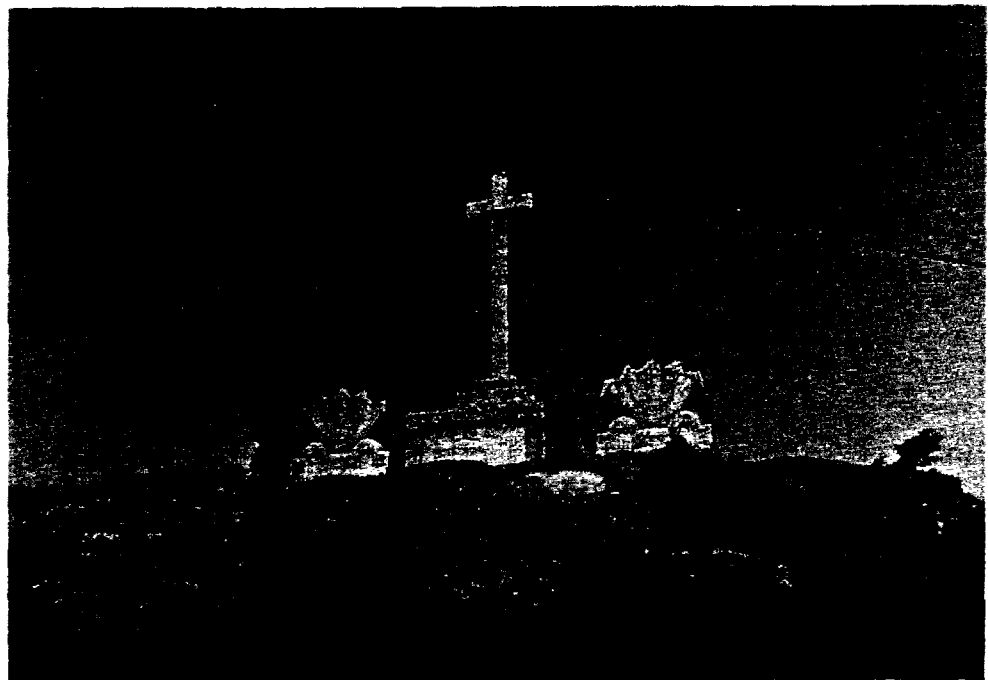
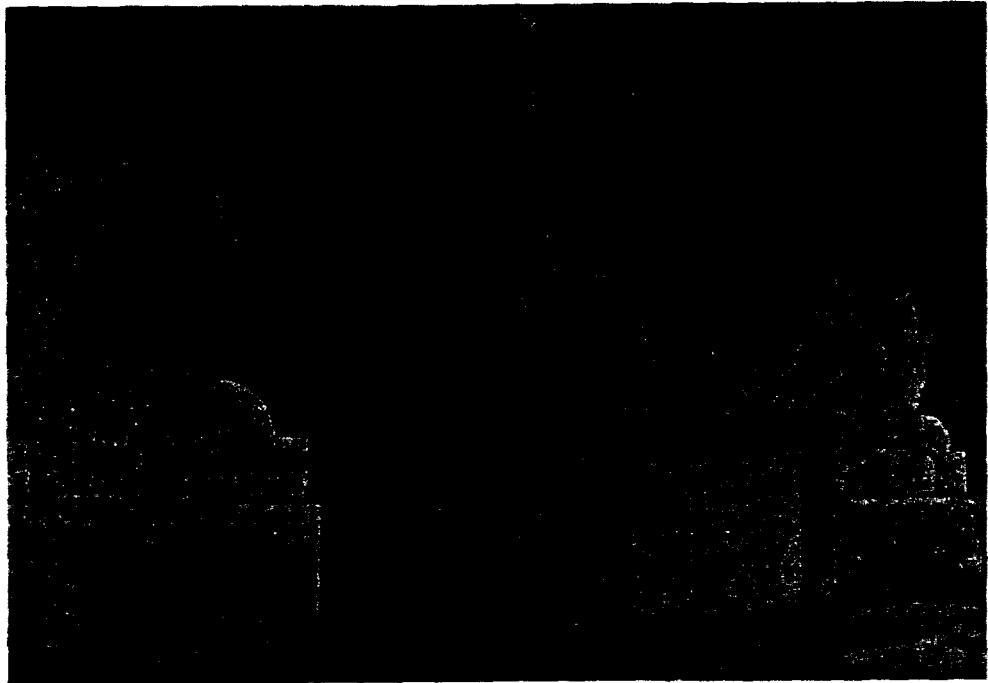
(34) Más extravagante era el proyecto de Valderrobles (Zaragoza) del año 1941. En el breve texto "Boceto de proyecto de cruz de los caidos para Valderrobles" firmado por un tal Alejandro Cañada leemos: "El yugo y las flechas de F.E.T. y de las J.O.N.S. en aspecto místico. / La flecha central se confunde con la Cruz en un todo indisoluble. / El aspecto total del Monumento es de una planta gigantesca, suponiendo la mitad inferior de las flechas como raíces metidas en la tierra de nuestra España. / El alumbrado de noche lo recibe de un medio sol, de marmol traslucido y hierro; como saliendo por el horizonte; simboliza el amanecer que cantamos en el himno de Falange. / Basamento negro o muy oscuro, que levanta muy poco del suelo, para no quitar la sensación de que el yugo apoya directamente en la tierra y que las flechas salen de ella. / En la parte inferior de la Cruz, va la leyenda y el escudo de España y en la otra cara el de Valderrobles /..."

(A.G.A., Cultura, Caja 5374)

Muy parecido fue el construido en el pueblo segoviano de Lozoyuela, que hasta hace poco podía verse desde la carretera nacional nº 1 a su paso por esta localidad.

(35) En el expediente conservado en el A.G.A. está la copia de este escrito, fechado en 28 de septiembre de 1939. A.G.A., Cultura, Caja 5374.

(36) En el Archivo de la Real Academia de San Fernando hemos encontrado una referencia a una memoria y dibujo de



Monumento a los Caídos
Lozoyuela (Madrid)

un proyecto sobre "El altar de la Patria (monumento para el Alcazar de Toldeo), de fecha 6-VI-1938 pero no hemos localizado ni la memoria ni el plano, documentos que decía, en una carta de 24-I-1938, haber enviado al Presidente de la R.A.B.A.S.F. el Presidente de la Comisión Provincial de Monumentos de Toledo. La memoria del proyecto había sido redactada por el académico Sr. Aragones.

(37) A.G.A., Cultura, Caja 5374. Sería interesante detenernos en el tema de la función simbólica de las ruinas, cuyo paradigma sería Belchite. Sobre este tema Carlos Sambricio escribe que "El valor de la ruina se destaca como testimonio de un pasado frente a al cual la reconstrucción ha servido de concepto par definir qué es el nuevo orden". C. Sambricio, «"...¡Que coman República!"

Introducción a un estudio sobre la Reconstrucción en la España de la Postguerra», Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo, , enero 1977, p.21. Vease también A. Bonet Correa, «Espacios arquitectónicos para un nuevo orden», en AA.VV!, Arte del Franquismo, Madrid, Cátedra, 1981, p.25, nota 4.

(38) Sobre la contribución de Sert a la muralística del régimen escribimos en el capítulo dedicado al arte franquista.

(39) AGA Cultura, Caja 5372.

(40) "Proyecto de monumentos a los mártires de Paracuellos del J. y Torrejón de Ardoz", Amanecer, Zaragoza, 20-VII-1939. Este artículo recoge miembros Junta de Honor del Comité Ejecutivo de la Asociación de Familiares de los mártires por Dios y por España de Paracuellos y Torrejón.

CASTRO VILLACANAS, D. "En el cementerio de los Martires de Paracuellos del Jarama se va a levantar una capilla-monumento, Arriba, Madrid, 9-IV-1941. En este artículo se reproducen dibujos del proyecto de P.Muguruza

(41) Dos dibujos del proyecto se reproducen en el libro de Muguruza, Cien dibujos (1916-1941), Madrid, Artes Gráficas Fauré, 1943).

(42) A. Bonet Correa, «El crepúsculo de los Dioses», en AA. VV. Arte del franquismo, p. 323.

(43) Otro de los monumentos de ese año es de la localidad navarra de Irurita. Este nos interesa por las recomendaciones de caracter general relativas a los monumentos a Caídos que hace la D.G.A. al Dir. Gral. de Propaganda. En ellas se decía que "es aconsejable que los monumentos se reduzcan a una cruz sencilla y se prescindan en todo cuanto sea posible de todos los demás elementos (prismas, pirámides o combinaciones de poliedros) que desvirtúan el con-

cepto de monumento en numerosas ocasiones." A.G.A., Cultura, Caja 5373).

(44) Creemos que merece la pena reproducir parte del texto

"Nosotros habíamos pensado en líneas generales que el artista precisaría, en utilizar la grandiosidad monumental de uno de nuestros cerros San Cristobal o Socorro, cuyos nombres parecen simbólicos del fin perseguido: San Cristobal transportando en duro esfuerzo a través de las aguas encrespadas al divino mensajero: El Socorro como una voz atormentada, erguida para pedestal o soporte del mundo. Desde la base a la cima se levantarían, de trecho en trecho, las estaciones de una vía-crucis o calvario, en forma de severos monolitos y en los que bajo un sencillo y sobrio relieve representando la escena de la pasión correspondiente irían concluidos los nombres de los caídos. Y como digno remate, en la cumbre, una cruz gigantesca, iluminada de noche, en cuya base estaría precisamente la capilla del patronímico -Virgen del Socorro, San Cristobal- de la montaña. En la superficie de esta cruz figurarían, encabezados por los nombres de José Antonio Primo de Rivera y Joaquín Fanjul y Goñi, los de todos aquellos caídos ilustres en partidos integrantes del Movimiento. La capilla contendría en severos enterramientos los restos de las jerarquías asesinadas como en guardia en torno al que conteniendo el cuerpo del General Fanjul -que Cuenca reclama imperiosamente- ocuparía el centro. Como complemento, una vegetación adecuada y una serie de placas severas en bronce con frases y recuerdos en los lugares más bellos y evocadores." (El escrito lleva la fecha de 6 de marzo de 1940. A.G.A. Cultura, caja 5370).

(45) Escrito del alcalde de León al Ministro de la Gobernación, en 21 de junio de 1940. A.G.A., Cultura, Caja 5372.

(46) Las fechas respectivas son 3 y 29 de abril de 1941. Según el Director General de Arquitectura con el concurso debería que "la exaltación del heroísmo de quienes cayeron por Dios y por España sirva de inspiración del arte nacional y alcance realizaciones que contengan una auténtica expresión del Glorioso Movimiento Nacional, contrastando los valores más estimables en el campo libre de la competencia" (Ibidem).

(47) Informes de 11 de febrero y 19 de octubre de 1942 (todo el expediente en AGA Cultura, Caja 2386).

(48) En un escrito de 13 de noviembre de 1940 el Alcalde de Llodio solicitaba al Ministro de la Gobernación autorización para construir el panteón y monumentos según planos elaborados siguiendo lo aprobado en una sesión de la

corporación del 23 de junio de 1937. A.G.A., Cultura, Caja 2386.

(49) Vértice, nº21 III-IV-1939. Eduardo Olasagasti fue el autor en 1942 del proyecto de Casa del Partido para Madrid, nunca realizado.

(50) "Que se abstengan de añadir las cuatro imágenes propuestas en tanto no se somete a superior aprobación sendos dibujos de lo proyectado, nombre del que las va a realizar y fotografías de obras que le acrediten como artista digno de interpretar esas cuatro representaciones sin incursión en el campo del ridículo" (Oficio de la D.G.A. a la D.G. P., de 2 de enero de 1941) (AGA Cultura, Caja 5374). En el oficio que el Director General de Arquitectura elevó al Subsecretario de Prensa y Propaganda no se hace referencia a ninguna imagen.

(51) A.G.A., Cultura, Caja 5372.

(52) En la memoria del proyecto se indica que se trata el monumento en forma de Cruz de Término. (marzo de 1941) A.G.A., Cultura, Caja 5374.

(53) En la solicitud de autorización, fechada en 12 de mayo de 1941, se hacia referencia expresa a la colaboración habida entre el Ayuntamiento y la Jefatura Local de la Falange. (AGA Cultura, Caja 5374).

(54) Informe de la D.G.A. a la Vicesecretaría de Educación Popular, 2 de julio de 1941 (AGA Cultura, Caja 5374).

(54 bis) Entre otros informes en el de la delegación provincial de la Vicesecretaría de Educación Popular de Zaragoza sobre la inauguración en abril de 1943 del monumento para la Sierra de Alcubierre, leemos: "...Todo el monumento está construido con piedra de la misma sierra, lo que da un tono sencillo y austero a todo el conjunto y establece una armonía perfecta con el abrupto y áspero paisaje de la Sierra de Alcubierre, simbolizando el recio espíritu de los que cayeron por España" (A.G.A., Cultura, Caja 803)

(55) Informe de fecha 15 de diciembre de 1941. A.G.A., Cultura, Caja 5372.

(56) Desconocemos la fecha de este proyecto.

(57) Memoria de fecha 6 de junio de 1941. AGA Cultura Caja 5371.

(58) A.G.A., Cultura, Caja 5371.

(59) La firma del dibujo del proyecto, con fecha febrero de 1942 y de la memoria, de 12 de marzo del mismo año, es ilegible. (A.G.A., Cultura, Caja 5373). No debemos confundir este proyecto con el de la cruz de los caídos de la misma localidad, pues ésta fue anterior según el documento que se conserva en el A.G.A., de fecha 17 de diciembre de 1941, texto en el que J. Cabanas aprueba su construcción. (Ibidem) No hemos visto los planos de esta cruz.

(60) Gerona La memoria firmada por dos arquitectos está fechada en 18 de abril de 1941. Un escrito firmado por un comandante de ingenieros del Servicio Militar de Puentes y Caminos de Cataluña enviado en 10 de marzo de 1941 indica que el proyecto era de oficiales de ese servicio. En la contestación, Antonio Tovar muestra su extrañeza ante esa solicitud pues dice existe en la Dirección General de Propaganda otra solicitud anterior, de fecha 18 de noviembre de 1940 (Para todo esto AGA: Cultura, Caja 5371).

(61) Ibidem.

(62) Revista Nacional de Arquitectura, nº 1, 1941.

(63) De la actitud y estética falangista dice: "Hemos enterrado la chabacanería, la insustancialidad, el sentimentalismo chirle, la petulancia pedante y la cursilería. Concebimos todas las manifestaciones de la vida pública según modelos poéticos, pero clásicos. En el aire desnudo y puro, actitud escultórica". De los monumentos del siglo XIX dice -y en gran medida no le falta razón- que son chabacanos y de mal gusto, además de ser "los hijos del academismo oficial y de ese horrendo vivero de lo mediocre que se denomina "concurso". Esos monumentos -añade- "hacen un doble estrago: desnaturalizar la categoría como ejemplario, y pervertir la idea de la heromusra plástica" BORRAS, Tomás, «¿Monumentos o fundaciones?», ABC, 26-II-1942, p.3

No olvidemos la vinculación de este escritor a corrientes renovadoras de preguerra, en torno a Ramón Gómez de la Serna.

(64) A.G.A., Cultura, Caja 5373.

(65) A.G.A., Cultura, Caja 5372.

(66) 10 de julio de 1942. A.G.A., Cultura, Caja 2386.

(67) A.G.A., Cultura, Caja 5374.

(68) Mario Ozcoidi, "Monumento votivo a los mártires de la Cruzada", La Vanguardia Española, 20-VIII-1942, p.5. También: Príncipe de Viana, Pamplona, nº 8, III Trimestre 1942, p.363-4 (recoge en una breve nota la bendición de los terrenos en que se iba a construir).

(69) C. Sambricio, «La arquitectura de postguerra», en AA. VV., Historia del Arte Hispánico. VI. El Siglo XX, Madrid, Alhambra, 1980, p. 68.

(70) Los frescos fueron una composición dedicada a San Francisco Javier, otra a las cruzadas medievales, otras intermedias sobre la "Navarra religiosa" y la "Navarra guerrera". (Vidi «Las pinturas de Stolz para la cúpula del Monumento a los caídos», Pregón (Revista Gráfica de Navarra), nº 24, VII-1950). Uno de los bocetos se reproduce en Ramón Stolz Viciano, Dibujos y estudios para sus pinturas murales, Madrid, 1962.

(71) A.G.A., Cultura, Caja 5371. La fecha es julio de 1942.

(72) A.G.A., Cultura, Caja 2386.

(73) Ibidem.

(74) Cisneros, nº 5 (1943). También se publicó otro breve comentario en una reseña de la exposición en el diario El Alcazar el 16-VI-1943, p. 6.

(75) Arriba, 16-VII-1943, p.3.

(76) Ibidem. Puede verse también el nº 11 de Poesía. "Revista ilustrada de información poética", Madrid, Ministerio de Cultura, Primavera verano 1981, p.52.

Como documento de adhesión al régimen, necesario para presentarse a la Nacional C.F.S. escribió al Secretario General de la Exposición : "tuve la suerte de poderme trasladar, desde la zona roja, de Madrid, a la zona nacional el año 1937, y tuve el alto honor de ser acogido por la Marina de Guerra, que me nombró ingeniero honorario de la Armada" -continuaba con una exposición de las medallas recibidas y finalizaba recordando que había presentado un proyecto de Cruz monumental en el Concurso de Anteproyectos recientemente convocado (A.G.A. Educación Legajo 21.954, caja 7.427). El concurso fue el de la cruz para el Valle de los Caídos.

(77) En el A.G.A. sólo se conserva el plano de la planta en el expediente (A.G.A., Cultura, Caja 5374).

(78) Constituían el Jurado los arquitectos Joaquín Maggioni Castella, como vocal designado por el Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón y Rioja, Casimiro Lanaja Bel, como vocal designado por los concursantes, José Yarza y García, Arquitecto Municipal de Zaragoza que actuaba como Secretario Técnico, el Alcalde de la ciudad, como Presidente y el concejal Fernando Solano como vocal. Todos los datos los hemos tomado del folleto «Ayuntamiento de Zaragoza. Concurso de Anteproyectos del Monumentos a los Heroes y

Martires de Nuestra Gloriosa Cruzada. Informe de los arquitectos miembros del Juarado y Acta del Fallo» (AGA Cutura, caja 2.386).

(79) «Ayuntamiento de Zaragoza. 2º Concurso de anteproyectos del Monumento a los Heroes y Martires de Nuestra Gloriosa Cruzada. Informe de los arquitectos miembros del Jurado y Acta de Fallo, zaragoza, 23 marzo de 1943» (AGA Cultura Caja 2.386).

(80) Ibidem. Luis Moya Blanco había realizado junto con el militar Vizconde de Uzqueta y el escultor Manuel Laviada un utópico proyecto de título "Sueño arquitectónico para una exaltación nacional" que fue publicado en «Vértice» en su numero de septiembre de 1940. El proyecto para Zaragoza recogía en parte ideas del arco de triunfo de ese Sueño.

Este arquitecto también participó en el "Monumento Nacional a los Caidos en 1942, y dos años más tarde en el "Concurso de anteproyectos para una gran Cruz Monumental" para ese monumento, recibiendo en esta ocasión el primer premio, junto a Huidobro y Thomas.

(81) «Ayuntamiento de Zaragoza. Bases para el concurso de anteproyectos del Monumento a los Heroes y Martires de Nuestra Gloriosa Cruzada. Zaragoza, marzo de 1942. Boletín Oficial de la Provincia de Zaragoza, nº 87, 20-IV-1942.

(82) Catálogo de la exposición Urbanismo zaragozano contemporáneo, Zaragoza, 5 de octubre - 5 de noviembre de 1989, Ayuntamiento de Zaragoza, 1989, p. 25. La misma investigadora se ocupo de este monumento en su memoria de licenciatura: «Urbanismo zaragozano contempotráneo: la plaza de las catedrales», Universidad de Zaragoza, XII-1987. Agradezco a Isabel Yeste su amabilidad por la copia de la parte de su trabajo referente a este monumento.

(83) La memoria son cuatro folios mecanografiados firmados por los arquitectos Huidobro y Moya y el escultor Laviada. (AGA, Cultura, Caja 2386).

(84) Ibidem.

(85) A.G.A., Cultura, Caja 2386.

(86) I. Yeste, Urbanismo zaragozano ..., p. 26

(87) A.G.A., Cultura, Caja 5370.

(88) A.G.A., Cultura, Caja 5371.

(89) El informe de la Delegación Provincial de Educación Popular de fecha 12 de febrero de 1944 proponía unas modificaciones que no alteraban en esencia el proyecto.

(90) A.G.A., Cultura, Caja 5371.

(91) Memoria de 20 de abril de 1944. Infome de D.G.A. de 30 de octubre de 1944. A.G.A., Cultura, Caja 5373.

(92) ABC (26-I-1944) y La Vanguardia Española (21-I-1944) publicaron fotos de este monumento

(93) Memoria de 19 de enero de 1944, informe de la DGA de 26 de junio de 1944 y de los Servicios de Arquitectura de la Vicesecretaría de Educación Popular de 17 de agosto de 1944. A.G.A., Cultura, Caja 5374.

(94) El dibujo de fecha agosto de 1943 no recoge la obligada cruz, a la que tampoco se alude en la memoria de 21 de febrero del 1944. El informe de la D.G.A. propone su autorización dando más realce a la cruz. No lo autoriza (en 17 de agosto de 1944) en cambio el Servicio de Arquitectura de la Vicesecretaría de Educación Popular de F.E.T. y J.O.N.S. por considerar que es un obelisco enmascarado, falta de altar y de emblemas del movimiento y lamentable composición escultórica. A.G.A., Cultura, Caja 2387.

(95) Camon Aznar, José, "La escultura tema estatal. Hay que revisar las estatuas públicas", El Español, nº134 ,9-V-1945.

(96) Sobre ese interés de la Vicesecretaría de Educación Popular es significativo este oficio de Arias Salgado:

"Teniendo esta Vicesecretaría el deber de fomentar y velar en toda circunstancia, por la cultura y educación pública, y siendo notorio el desinterés con que habitualmente se tratan en nuestra Patria cuantos problemas se relacionan con el trazado de grandes plazas y avenidas, jardines y parques públicos en los proyectos de reforma y ampliación de nuestras ciudades; el abandono en que se encuentran sumidos rincones de gran belleza arquitectónica o de reconocido valor histórico; la necesidad de movilizar masas en las conmemoraciones políticas; la obligación de orientar estéticamente el decorado público en ferias, verbenas, veladas, fiestas y mercados; la necesidad de que la policía de la moral vaya intimamente ligada a la policía artística en toda clase de espectáculos, así como cuanto se comprende en la llamada policía de prosperidad en el ejercicio de los derechos ciudadanos de asociación, reunión y manifestación, el empleo público de la palabra, las grandes concentraciones deportivas, etc., exigen que se establezca oficialmente en el conjunto servicio del bien público que determina toda actuación oficial, una estrechísima colaboración entre los organismos de la Administración local de esta Vicesecretaría y de ese Ministerio, de la manera como de hecho viene ejerciéndose espontáneamente en muchas pro-

vincias, con admirables resultados en orden al decoro y dignidad que debe revestir toda actuación pública.

En atención a todo lo cual, esta Vicesecretaría ruega a V. I., se sirva dictar las órdenes pertinentes a fin de que los Delegados Provinciales de Educación Popular sean nombrados vocales natos con voz y voto, de las Juntas Provinciales de Espectáculos y de las comisiones de cultura de las Diputaciones respectivas y de las mismas comisiones de los Ayuntamientos de su residencia oficial.

Por Dios, España y su Revolución Nacional Sindicalista.

Madrid, 21 de abril de 1944 / El Vicesecretario / Firmado: G. Arias Salgado"

(Copia del oficio enviado por Arias Salgado al Director General de Administración Local. A.G.A., Cultura, Caja 2386, estaba unido al expediente sobre el monumento a Isabel la Católica en la capital de España).

(97) Informe de la DGA de 5 de marzo de 1946. A.G.A., Cultura, Caja 5373.

(98) En la portada del «ABC», de 24 de enero de 1947 se reprodujo una foto de la inauguración. También lo recogió «El Alcazar» del 20 de enero.

(99) La maqueta de la "Victoria" de Reyes se reprodujo en el nº 35, de octubre de 1945, La Estafeta Literaria. Sobre el escultor Enrique Cejas y este monumento remitimos a la consulta del libro de Carlos Pérez Reyes, Escultura canaria contemporánea (1918-1978), Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1984.

(100) El discurso se reproduce en ABC, 16 de septiembre de 1946, p.10.

(101) A.G.A., Cultura, Caja 5370.

(102) De este monumento sólo hemos visto una fotografía publicada en La Vanguardia Española (11-V-1939) con motivo de un acto de homenaje en memoria a los caídos.

(103) Formaron el jurado el señor Alcocer, presidente y los vocales: Marqués de Lozoya, Director General de Bellas Artes; Francisco Prieto Moreno, representante técnico de los tres Ejércitos; Manuel Valdés Larrañaga, representante de la Secretaría General del Movimiento; Tomás Gistau, en representación de la Comisión de Cultura; José Manuel Bringas, delegado de Servicio técnicos; Modesto López Otero, representante del Gabinete Técnico de la Ciudad Universitaria; Miguel Sánchez Conde, arquitecto municipal y un arquitecto designado por los concursantes. (J. Fernández Delgado, M. Miguel Pasamontes y M. J. Vega Gonzalez, La memoria impuesta. Estudio y catálogo de los Monumentos Conmemorativos de Madrid (1939-1980), Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Delegación de Cultura, 1982, p.388.

(104) Rafael de Aburto fue conjuntamente con Francisco A. Cabrero autor de un increíble proyecto de Monumento a laa Contrarreforma.

(105) Según el "acta del fallo del jurado" asistieron a las deliberaciones de la segunda fase los siguientes miembros: el Alcalde, Bidagor, Bellido, Martínez Higuera, Gutierrez Soto, Morales Ruiz y Sánchez Conde. Gran Madrid, nº11, 1950, y nº8, 1949.

I.5. Las exposiciones Nacionales de Bellas Artes en la postguerra española

El 2 de septiembre de 1941 publicaba el B.O.E. el Reglamento de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes que venía a sustituir al de 6 de febrero de 1936.

En el preámbulo se justificaba el nuevo decreto por dos motivos: la necesidad de modificar el Reglamento por la nueva situación del país, de modo que "las manifestaciones artísticas (...) deberán ser acomodadas al espíritu del Nuevo Estado" y elevar el valor de las exposiciones, las cuales -se escribía- "han de ser el índice de los excepcionales méritos del Arte Español"

Como en el Reglamento del 1936 el Jefe de las Exposiciones Nacionales sería el Director General de Bellas Artes (1).

También como en el caso de 1936 podían presentarse con algunas limitaciones artistas extranjeros de habla hispana o residentes en nuestro país.

Tanto según el reglamento de 1936 como el de 1941 había obras que no podían presentarse. Así, mientras que en el de la República no se admitirían obras "que por su asunto puedan herir sentimientos de decoro o sean ofensivas a la mo-

ral, como asimismo las que entrañen tendencias políticas de actualidad", en el franquista se indicaba, solámente: "las que por su asunto sean ofensivas a la moral".

Como control político de los expositores ahora se les exigía un documento acreditativo de su adhesión al Régimen, o bien si ocupaban cargos públicos, una copia autorizada de su depuración (2).

El cambio más importante radicaba en la composición de los jurados y en la forma de premiar las obras presentadas.

Respecto a los primeros continuaban siendo dos: los de "Admisión y Colocación" y el de Recompensas (de Premios o de Calificaciones). En el primero seguían siendo nueve sus componentes, pero mientras que en el reglamento del 36 la elección por las instituciones era lo predominante, en el del 41 el Ministerio de Educación era quien elegía de las propuestas que esas instituciones presentaban; lo que, unido a la supresión de un artista premiado a cambio de un representante de F.E.T. y de las J.O.N.S., suponía un mayor control político, un reforzamiento de la autoridad ministerial (3).

Los componentes de los jurados de calificaciones para las secciones de Pintura y Escultura en 1936 eran nueve, de los cuales sólo tres los nombraba el Ministerio de Instrucción Pública, a propuesta de la Subsecretaria del Ministe-

rio (poco después sería por la restablecida Dirección General de Bellas Artes) y otros tres eran elegidos mediante sufragio por los artistas participantes, haciéndose por separado según Secciones y exigiéndose de los artistas elegibles poseer medalla de honor o de primera clase en certámenes anteriores. En este nuevo reglamento los miembros se han reducido a siete, predominando como en el jurado de admisión la designación por el Ministerio y habiendo desaparecido la votación de los participantes. Ahora se añadía un crítico de arte a propuesta de la Asociación de la Prensa (inexistente en el reglamento de 1936) y el Ministerio se reservaba la posibilidad de designar libre y directamente a tres miembros que podían ser o no artistas. En la sección de Arquitectura en 1936 el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid designaba un vocal, mientras que en 1941 solo propone. Los académicos eran dos en 1936, y uno en 1941 y el Ministerio elige directamente a dos arquitectos. En la sección de Grabado en el nuevo reglamento vuelve a aparecer un representante de Falange -lo que es muestra del valor político que se daba a la obra gráfica-. Un crítico de arte, elegido a propuesta de la Asociación de la Prensa, y un representante del Círculo de Bellas Artes, sustituyen a los dos vocales que en 1936 elegían los expositores.

También se varió el modo de elección de la Medalla de Honor, máximo galardón de esas exposiciones. Mientras que en 1936 votaban todos los artistas que hubieran obtenido

medalla de Honor, primera, segunda o tercera en Exposiciones Nacionales e Internacionales de Bellas Artes convocadas por el Estado y los premiados con las medallas ordinarias en la misma exposición, y era necesario para su concesión alcanzar la mitad más uno de los votos emitidos; en 1941 votaban los miembros de los jurados de las secciones, debiendo asistir en su totalidad y se debían alcanzar los votos favorables de las dos terceras partes. Como veremos más adelante, esta forma de elegir la medalla de honor sería modificada ante las dificultades que presentaba.

En 1936 se concedían otros premios, los llamados de aprecio que desaparecen en 1941.

Este nuevo reglamento en general fue acogido favorablemente, felicitándose algunos comentaristas como es el caso de Enrique Lafuente Ferrari desde las páginas de «Vértice» (4) de que los artistas tuviesen menos atribuciones en la concesión de premios y valorando positivamente la incorporación de críticos de arte.

Ante lo que hemos escrito cabe pensar que hubo cambios de importancia en las nuevas Nacionales, pero no fue así, pues, como veremos, las personas que participaban en ellas, y especialmente los jurados de las instituciones, seguían siendo prácticamente las mismas.

Pero pasemos a comentar la primera de las exposiciones

celebradas bajo el nuevo régimen.

Exposición Nacional de 1941

En su convocatoria se expuso el doble objetivo de acabar con la situación anómala de falta de estas exposiciones y de recompensar a los artistas (5).

La primera nota destacable es que el Jurado de Admisión fue elegido en su totalidad por el Ministro de Educación. Se componía de Manuel Benedito, José Francés y Cesar Cort como académicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (en adelante R.A.B.A.S.F.), Francisco Esteve Botey por la Escuela Central de Bellas Artes ; Jose Clará, Julio Moisés y Luis Gil Fillol por la Asociación de la Prensa de Madrid; Francisco Iñíguez Almech, por la Dirección General de Arquitectura y Rafael Sánchez Mazas por F.E.T. y J.O.N.S.

Manuel Benedito había obtenido tercera medalla en la Nacional de 1875 y primera en las de 1904 y 1906, José Francés, "pope" del mundo artístico oficial poseía entre otros muchos cargos y méritos los de Secretario Perpétuo de la R.A.B.A.S.F., desde 1934 y socio de la Asociación de Pintores y Escultores, Cesar Cort había tomado posesión como académico en junio de 1940, el pintor y grabador Esteve Botey, profesor de la Escuela Superior de Bellas Artes de

Madrid había obtenido terceras medallas en 1908 y 1910, segunda en 1915 y primera en 1920 y 1929, todas en grabado (en 1936 había sido votado para jurado de la Sección de Grabado); Clará era académico de la R.A.B.A.S.F. desde 1925 y había obtenido, además de otras medallas en pasadas Nacionales, la de Honor en 1929; Julio Moisés había obtenido poco antes la Cátedra de "Dibujo del Natural en Reposo" en la Escuela de Bellas Artes de Madrid, había realizado poco tiempo antes un retrato de Franco y, como no, también había obtenido medallas, en este caso todas antes de 1930; Gil Fillol periodista y crítico unido a la prensa desde comienzos de siglo, colaboraba entonces entre otras en las revistas «Domingo» y en la falangista «Vértice», el año anterior había sido uno de los tres miembros del jurado del Concurso Nacional de Pintura (6), el falangista Francisco Iñiguez era Comisario General del Patrimonio Artístico, y el también falangista Sánchez Mazas, poeta, novelista y periodista, ministro sin cartera en el primer gobierno de Franco. Francés, Benedito, Moisés y Hermoso pertenecían a la Asociación de Pintores y Escultores, siendo los tres últimos profesores en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando.

Los suplentes que no llegaron a actuar fueron Eugenio Hermoso (en 1936 fue elegido por los expositores para el Jurado de Pintura), José Capúz, López Otero, Fernando Labrada, Vicente Navarro, Enrique Martínez Cubells, Fernando

Jiménez Placer, Luis Villanueva y José Aguiar (también elegido para el jurado de Pintura de la Nacional de 1936, pero que renunció por lo que fue sustituido por Angel Vegue.

La segunda nota destacable es que en esta Nacional (convocada en noviembre del 40 y por lo tanto antes del decreto del reglamento) pudieron presentarse obras de la precedente (7).

Antes de inaugurarse ya aparecieron algunos artículos en la prensa. Así Manuel Abril, desde el diario «Arriba» defendió la realización de exposiciones oficiales -las principales las Nacionales- y lanzó la idea de que oficialmente se propusiesen temas, por ejemplo -dice- esenciales de la civilización y de la cultura, en los certámenes que se convocasen (8).

Inaugurada triunfalmente en el mes de noviembre fue acogida de forma muy similar por los medios de comunicación, pues se quería demostrar que el arte español poseía una elevada calidad. La exposición era así un instrumento de propaganda del régimen. Entre uno de los muchos ejemplos que podríamos poner, bastenos estas palabras de Cecilio Barberán aparecidas en el «ABC» de 9 de noviembre de 1941:

«La espada invicta que ayer bañó España de parte a parte es hoy llave que abre al arte español el camino de resurrección que hasta ayer tuvo cerrado. (...) Ahora, lo que será el arte del mañana también se adivina viendo cómo el invicto soldado que nos guía alienta con

su presencia estas actividades, que responden, en suma, a las más altas y nobles que cultivan los hijos de un pueblo. Esa es la misión, tono y horizonte de la actual Exposición Nacional de Bellas Artes» (9)

Fueron 343 los artistas participantes, de los que 148 lo habían sido en la de 1936 -103 pintores, 8 grabadores, 32 escultores y 5 dibujantes o acuarelistas estuvieron en ambas exposiciones-, (10). Estas cifras que hemos obtenido de los catálogos nos dan una idea de cómo existió una continuidad entre esta Nacional y las anteriores (11).

Al contrario apreciamos una ruptura si comparamos esa Nacional de 1941 con la exposición «L 'Art Espagnol Contemporain» celebrada en el Jeu de Paume de París en 1936 antes de la rebelión fascista. De esos 343 artistas, únicamente 23 habían participado en la muestra de París (que acogió a 122 autores). La exposición de París fue una muestra del inicio de la renovación del mundo oficial hacia el arte español (12).

Esta continuidad se afianza al observar los integrantes de los jurados. Ya hemos visto quienes fueron los responsables de la selección de obras (13), veamos ahora los miembros de los restantes jurados. Para la Sección de Pintura fueron elegidos Manuel Benedito por la R.A.B.A.S.F., Julio Moisés por la Asociación de Pintores y Escultores, (14) José Francés, por la Asociación de la Prensa (en 1936 fue miembro del Jurado de Pintura por la R.A.B.A.S.F.), José

María Alfaro por F.E.T. y J.O.N.S., y de forma directa por el Ministerio: Marceliano

Santamaria (miembro en 1936 del Jurado de Grabado), Francisco Llorens (quien estuvo en el Jurado de pintura de la Nacional de 1936 elegido por la Asociación de Pintores y Escultores)y Pedro Casas Abarca.

Son los hombres de la R.A.B.A.S.F. (Benedito, Francés, Santa María, Llorens) quienes controlaban el resultado, pues sumaban cuatro votos de los cinco que debían reunir como mínimo los artistas para ser premiados (art. 27).

En el jurado de escultura figuraban: Aniceto Marinas, por la R.A.B.A.S.F.; Fructuoso Orduna, por la Asociación de Pintores y Escultores (también elegido por la misma asociación fue miembro del jurado en 1936); Enrique Lafuente Ferrari por la Asociación de la Prensa; Pérez Comendador, por Falange; José Capúz, Moisés de Huerta y José Prados López por el Ministerio. En éste eran dos (Marinas y Moisés de Huerta -entonces académico electo- los pertenecientes a la R.A.B.A.S.F.).

Formaron el jurado de Grabado, Fernando Labrada, por la R.A.B.A.S.F.; Samuel Ros, por Falange; Benito Rodríguez Filly, por la Asociación de la Prensa; Francisco Esteve Botey, por el Círculo de Bellas Artes; el Conde de Casal, Castro Gil y Eduardo Navarro por el Ministerio (este ar-

tista fue votado por los expositores de la Sección de Grabado para su Jurado en la Nacional de 1936. (Samuel Ros nos aparece en 1939 como encargado de la Sección de Censura Central de la Dirección General de Propaganda, Manuel Castro Gil había sido tercera medalla en las Nacionales de 1922, segunda en 1924 y tercera en 1930.

En el Jurado de Arquitectura encontramos a Antonio Palacios, por la R.A.B.A.S.F.; Miguel de Artiñano, por la Dirección General de Arquitectura; Luis Moya Blanco, por la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid; Francisco P. Nebot Torrens, por la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona; Pascual Bravo, por el Colegio Oficial de Arquitectos; y Modesto López Otero y José Yarnoz por el Ministerio. Moya y Yarnoz fueron votados en 1936 para el Jurado de esta Sección de Arquitectura (15).

Si nos detenemos en ver qué instituciones tenían más influencia en los jurados comprobaremos que tanto en 1936 como en 1941 era la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando que contó con 8 miembros. Le sigue la Asociación de Pintores y Escultores que en 1941 reunió a 4 de sus miembros en los jurados de admisión, pintura y escultura y uno en el de grabado.

En este certamen se presentaron 551 obras, siendo 337 de pintura, 97 de grabado, 116 de escultura -una fuera de

concurso- y 1 de arquitectura (16). Atendiendo al catálogo y clasificando las obras por asuntos, en pintura hubo 106 paisajes, 9 desnudos, 42 retratos, 3 autorretratos, 51 cuadros de "figura", (17) 8 de temática religiosa, 1 de historia, 41 de pintura de género, 25 bodegones, 20 entre pinturas de flores y similares y 33 de otros temas. En grabado fueron 41 los paisajes, 14 los desnudos, 5 los de "figura", 3 de temática religiosa, 16 de género, 4 de flores y 14 de otros temas. En escultura fueron 9 los desnudos, 30 los retratos, 1 autorretrato, 32 de figura humana (incluyendo cabezas y bustos que no figuraron expresamente como retratos), 2 de asunto religioso; se ampliaba la escultura con la sala de arte religioso que contenía 12 esculturas y dos cuadros. Otras 27 obras completaban la escultura (18). En arquitectura hubo una sola obra. Estos datos son solo aproximativos pues están obtenidos atendiendo a los títulos de las obras -lo que indudablemente conduce a errores-, a las reproducciones del catálogo y a las noticias y reproducciones aparecidos en la prensa del momento, (19) pero nos permiten apreciar que, como venía siendo habitual, la triología de paisajes, género y bodegones era lo dominante en pintura, el paisaje en grabado, y el retrato en escultura.

Así pues "las manifestaciones artísticas, que deberán ser acomodadas al espíritu del Nuevo Estado" -como se escribió en el preambulo del decreto del Reglamento de 1941- seguían siendo las tradicionales. Jaime Brihuela señala co-

mo "contenidos diferenciadores" de esta exposición respecto a las nacionales interiores "una cierta y lógica abundancia (más cautelosa que programada) de temas religiosos, retratos oficiales y algunos, muy pocos, temas bélicos.» (20).

Es innegable que las relaciones entre arte y Estado van más allá de la temática de las obras figurativas, sean éstas resultado de encargos oficiales o de la inspiración "libre" de los artistas. Esas relaciones pasan fundamentalmente por toda una red de reglamentaciones oficiales, de instituciones pertenecientes al Estado o cercanas a él, por la política cultural y educativa, etc. Pero dejando para otra ocasión el estudio de estos aspectos vamos a ver qué obras por su asunto tenían que ver con el nuevo Estado, con personajes de la oficilidad del momento, o con la Guerra Civil. Lo primero que encontramos es que fueron escasas. Presidían las secciones de pintura y de escultura, pero estando fuera de concurso, un retrato y un busto de Franco, obras del pintor Pons Arnau y del escultor Emilio Aladrén.

Participando en el certamen figuraron en la sección de pintura los retratos del Ministro de Educación, (nº 39), de Marceliano Santa María, de Don Alberto Martín Artajo (nº 290) de Luis Bea, del General Monasterio (nº 136) de Francisco Pons Arnau y los cuadros titulados "Pasaron los rojos" (nº 162, sala 11ª) de Juan García Cordellat, "Reliquias de la guerra. La Casa de Velázquez" (nº 211, sala

14ª) de José Gutierrez Soto, "Madrinas de guerra" (nº 269, sala 17ª) de Adolfo Moreno Sanjuan, y "la tumba de José Antonio (El Escorial)" (nº 328, sala 20ª) de Juan Bueno Echevarría (21). En la sección de **escultura** sólo tres obras: "Busto de José Antonio" (nº1, sala 1ª) de Joaquín Lucarini Macazagui, "Excmo. Sr. Marqués de Lozoya" (nº5, sala 1ª) de Julián Alangua Puchet, y la obra titulada "Carmencita" (nº45) que suponemos sería un retrato de la hija del Dictador, pues su autor era Pedro de Torre Isunza. En grabado cuatro aguafuertes: "Tumba de los legionarios (Hospital Clínico)" (nº20, sala 9ª), "Hospital Clínico(Ciudad Universitaria" (nº 89 y 92, sala 9ª, estos grabados junto a otro que no fue admitido estaban agrupados bajo el título genérico de "Triunfo de los legionarios") de Alejandro Chamorro Barajas. y "Casa de Velázquez (Ciudad Universitaria)" (nº91, sala 9ª) de Florencio Fernández González.

Revisando los **boletines de inscripción** (22) encontramos además el cuadro de Cesar Fernández Ardavin "La familia del martir (retrato)" (bol. nº564), el titulado "Madrinas de guerra" (bol.. nº168), que su autor Adolfo Moreno Sanjuan describía como "chicas leyendo las cartas de su ahijados"; otro grabado de Alejandro Chamorro (bol. nº2482), el "Entierro de José Antonio", oleo de Manuel Luis Piñeiro (bol. nº904), el cuadro "Auxilio Social", de Buenaventura Luis Orga Marqués (bol. nº2.018), "Alma española" de Mercedes Padró Grané (Bol. nº710), que representaba una "niña rezando el rosario en el templo ante la sombra de la Santí-

sima Virgen del Pilar", por lo que podía haber figurado en otras Nacionales. En escultura Julián Adsuara Puchet presentó un "busto en bronce del S. Marqués de Lozoya" (bol.nº2971), que no debió ser admitido pues este escultor no figura en el catálogo; Rafael Alvarez Borrás llevó cuatro bustos tallados en madera de ellos uno de Mussolini y otro de Hitler(bol. nº 384), si bien sólo uno, desconocemos cuál, figuró en la muestra, y finalmente, Antonio Navarro Santa Fe, presentó una estatua ecuestre del Caudillo en escayola pero proyectada para bronce y piedra.

Si la oficialidad no cesó de cantar alabanzas de la exposición, veamos ahora cuáles fueron las opiniones de algunos críticos y comentaristas.

Una de las primeras fue la de Manuel Abril, aparecida en «Santo y Seña». Para este crítico la muestra presentó:

«una novedad, sin duda, en la colocación de las obras y en la selección de ellas: un poco más de rigor que el usual en los tiempos pasados ha permitido la colocación de obras con más reposo y holgura, quedando una Exposición de tono medio decente, y más aún que decente.» (23)

En el último comentario realizado para la misma revista acabó diciendo:

«Nosotros hemos creído y hemos sostenido siempre que las Exposiciones nacionales tienen no pocas ventajas, a pesar de sus defectos; pero bueno sería, sin embargo, que no por eso se obstinen en reincidir años y años en esos mismos defectos. La flaqueza es disculpable; no lo es la contumacia; menos, consuetudinaria.

También hemos alabado, en general, el decoro de muchos artistas que a la Exposición acudieron; pero

bueno será que, en lo futuro, no se atengan al decoro y a la discreción... Es poco. Los tibios, también en arte, acaban por ser nauseabundos.» (24)

Con escepticismo -que extendía también a los posibles premios- fue acogida por parte del anónimo crítico que escribía en «Haz», la revista del SEU de Madrid, si bien reconociendo que las Nacionales eran el acontecimiento artístico más importante (25).

Benito Rodríguez-Filloo consideró que se había alcanzado «un nivel artístico estimable, evitándose las desigualdades que ofrecían las anteriores». Este crítico fue uno de los pocos que pidió un arte más conectado con la nueva situación del país:

«Faltan -escribía- los asuntos inspirados en nuestra Cruzada y aquellos que pudieran tener una honda raíz sentimental o simbólica en el vivir renaciente», a la vez que abogaba por un arte español, que conectaba con lo clásico: "De ellos podría brotar el rasgo inédito; nueva forma para nuevo espíritu. El retorno a lo clásico no ha de entenderse, por lo demás, como una versión literal de la manera, sino en cuanto percepción viva del espíritu incorporada a la sensibilidad de hoy. Lo contrario de esto último es solo formalismo, más o menos escolástico, que nada encierra de pura esencia tradicional. El nacionalismo artístico no tiene que ver con ciertos esquemas formales, moldes vaciados de todo contenido que perduran en el arte.» (26)

Para Sanchez Camargo el número menor de obras y de artistas que en ocasiones anteriores era paradójicamente muestra del éxito conseguido, el cual se debía al "valor artístico de los expositores y (a) la abrumadora labor eliminadora del Jurado" (27). También para este crítico, la exposición "ha puesto de manifiesto un momento por demás

interesante de nuestra Pintura -hoy por hoy, la mejor en el mundo-, como es el de transición. Ya que según él: «Vivimos en el instante artístico en que se abre la ventana al Arte, mejor dicho, en que se entreabre.» (25)

Eugenio Mediano en su apreciación general se contentó con decir que ni quedaba satisfecho ni defraudado, si bien pluralizando con lo que su opinión era menos personal (29). En cambio, Fernando Jiménez Placer escribió: "certámen con un envío estética y numéricamente considerable" (30). Además, según este mismo crítico, algunas de las obras de arte religioso presentadas inducían a pensar en un renacimiento del arte católico (31).

Melchor de Almagro San Martín destacó la escultura religiosa como resultado de la "Cruzada" y "reacuñación de nuestras ideas y sentimientos tradicionales" (32). Para el crítico antes citado en la sección de escultura predominaba "la creación torpe e inconsistente de inspiración banal e intención estética frecuente e inadmisible" y en la sala de arte religioso veía «poco afortunadas innovaciones iconográficas, imágenes amaneradas y dulzarronas, imitaciones inconsistentes de nuestra admirable imaginería tradicional» (33).

La aportación crítica más interesante fue la realizada por Enrique Lafuente Ferrari en "Vértice". En su opinión se

había logrado un "discreto nivel medio". En la Sección de Pintura observó, las siguientes tendencias, como principales: "pintura de realismo fin de siglo más o menos agarbanzado, impresionismo de tercera mano, algún eco de fauvismo, retorno al dibujismo, pintura plástica y restos de tímido superrealismo". Destacaba la presencia de los catalanes de quienes decía "alcanzan en esto un nivel medio superior al resto de la Exposición considerado en conjunto. Su arte, bueno o malo, está más a tono con la hora. Ningún provincianismo en ello, antes bien, excesiva influencia de París". Apreciaba el inicio de "un cierto neoclasicismo señalable en detalles de factura o de composición, tanto en pintura (...) como en escultura" (34) lo que veía en coincidencia con parte de la arquitectura del momento. Finalizaba su artículo considerando la muestra satisfactoria, si bien sin excesivo optimismo, reconociendo como positiva la incorporación de críticos de arte en los jurados y el seguimiento dado desde la prensa al certamen.

Para la medalla de Honor se presentaron con cuatro obras Eugenio Hermoso y Daniel Vázquez Díaz, a los que se unieron la candidatura de Juan Vila Puig que llevó tres paisajes y la de Manuel Benedito con una. Este premio, el principal del certamen, aunque estuviese económicamente poco dotado y fuese necesario integrar la obra al Estado para su cobro, suponía la consagración definitiva del artista

que lo obtuviese, su máximo reconocimiento oficial, por lo que fue bastante reñido (35).

Eugenio Hermoso, habitual participante desde tiempos lejanos en las Nacionales, ya había recibido una tercera medalla en 1904, una segunda en 1906 y 1908, una primera en 1917 y la Medalla del Círculo de Bellas Artes en 1926 y otros altos premios en Barcelona (1910), Sevilla (1928) y Panamá (1925) había tomado posesión como académico en la R.A.B.A.S.F. hacia poco (el 17 de febrero de 1941). Su pintura relamida, dulzona, insulsa representaba la permanencia de modos de pintar ya periclitados, propios de finales del siglo anterior, a pesar de lo cual contaba con apoyos, pero también se escribieron opiniones críticas o francamente en contra (36).

Vázquez Díaz, asiduo también de las Nacionales había recibido una tercera medalla en 1915, segunda en 1924, primera en 1934 y terceras en la sección de grabado en los años 1917 y 1920, había sido seleccionado para la Bienal de Venecia del año anterior era en esos momentos catedrático en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando. Era en principio el candidato más seguro pero sólo recibió ocho votos, mientras que Manuel Benedito obtuvo trece y Vila-Puig seis, por lo que el premio quedó desierto al no llegar ninguno al mínimo de votos exigible (37). Manuel Benedito había sido tercera medalla en 1897 y primera en 1904 y 1906. Juan Vila Puig había obtenido tercera medalla en 1929, segunda en 1930, primera en 1934. En la Sección de

Arquitectura al haberse presentado un único expositor quedaron sin conceder los premios de segunda y tercera medalla que fueron asimilados a las otras secciones (38).

Exposición Nacional de Bellas Artes de Barcelona. Primavera 1942

Realizada la exposición en Madrid la siguiente se celebraría en Barcelona, pero el Estado no dio reconocimiento oficial al Certamen ni a las recompensas que en él se concedieron, a pesar de convocarse bajo el lema de "Exposición Nacional de Bellas Artes de Barcelona. Primavera 1942" y de que los premios fueron más cuantiosos que en la de Madrid (39).

Como en la Nacional de Madrid el Jurado de Admisión y Colocación estaba formado por nueve personas. Entre ellos volvía a aparecer José Francés. Eran los restantes el alcalde de Barcelona, Miguel Mateu Pla, que actuaba como presidente; el teniente de alcalde, delegado de cultura, Tomás Carreras Artau; el diputado ponente de cultura de la Excma. Diputación Provincial de Barcelona; el comisario de la zona de levante del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, Luis Monreal Tejada; Javier de Salas Bosch, Comisario Director del Museo de Bellas Artes de Cataluña, Secretario de la Junta de Museos, electo de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona; Manuel Rodríguez Codolá, de

las Reales Academias de Bellas Artes de San Jorge y de Ciencias y Artes, de Barcelona; correspondiente de la R.A.B.A.S.F., Catedrático de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Jorge; el coleccionista Manuel Rocamora Vidal, y Joaquín Montaner Castaño, Secretario de la Comisión de la Exposición, correspondiente de las Reales Academias de la Historia y Bellas Artes de San Fernando (40).

Se formó además una Comisión Asesora, integrada por veinte miembros, en la que se repetían nueve nombres, siendo los restantes el Presidente del Círculo Artístico, el Director de la Academia de Bellas Artes de San Jorge, el Presidente de la Junta de Museos, que era a la vez Presidente de la Diputación Provincial, los Presidentes de la Sociedad de Amigos de los Museos, Academia de Buenas Letras, Fomento de las Artes Decorativas, Asociación de la Prensa Diaria de Barcelona, Ateneo Barcelonés, el Secretario provincial de Prensa y el Presidente Decano del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares.

Si comparamos los jurados de premios (41) con los de la Nacional de 1941 vemos cómo en Barcelona fue mayor el número de personas independientes formado mayoritariamente por coleccionistas que al participar en la votación de los artistas que debían ser premiados pudieron revalorizar sus colecciones y dar un aire algo más actual al certamen.

También esta exposición fue acogida triunfantemente por parte de algunos críticos y comentaristas. Por ejemplo Sánchez Camargo conectaba esta exposición y la pasada que para él eran signo de "la vitalidad artística de España" conseguida gracias al Nuevo Régimen (42).

La muestra presentó 805 obras, seleccionadas de entre las 1890 presentadas, de cerca de 400 artistas. El predominio de los artistas catalanes fue abrumador como también lo fue el de la pintura de paisaje, ésta llegó a la cifra de 211 cuadros (una minoría estaba formada por cuadros de vistas urbanas). Le siguió, en número, la "pintura de figura", con 74 cuadros, los retratos con 57, bodegones, con 35, pintura "de género" con 33, flores con 24 (los cuadros similares a este tema fueron 12) y la pintura religiosa con sólo 11 obras, desnudos con 10, autorretratos, sólo 2 ; de asunto desconocido -para nosotros-, hubo 59 obras (43).

En la sección de dibujo y grabado nos resulta más difícil hacer una clasificación fidedigna pues es elevado el número de obras de asunto desconocido -para nosotros- en relación al total expuesto. No obstante es claro que también los paisajes fueron mayoría con 45, los retratos fueron 20, los cuadros "de figura" se redujeron a 11; más escasos fueron los dibujos de "género": 7, y menos aún los desnudos con sólo 3. Otros fueron los dibujos o grabados de

animales: 7, de niños: 3, y cabezas: 4.

En escultura fueron mayoría las figuras con 23 obras, los desnudos, con 21, siguiéndolo en orden decreciente: retratos (14), cabezas y bustos (9), escultura religiosa (9). Con solo una obra estuvieron representados los animales, medallones y relieves. El número de obras de asunto desconocido fue de 9.

Menos obras aún que en la exposición de Madrid tenían relación con el franquismo: Un busto de Franco, obra de Benlliure y presentado fuera de concurso ocupó un lugar preferente en el certamen y su reproducción abría el catálogo. En pintura se expusieron los cuadros "Sagradas y gloriosas ruínas del Alcazar de Toledo" (nº 126) de Augusto Comas y "Oviedo" de Joaquín Vaquero Palacios (nº 695). En Dibujo y grabado dos retratos del dictador obra de José Luis Sánchez Toda (nº 607) y Manuel León Estruc (nº 324).

La escasez de este tipo de obras le dió pie a J. F. Bosch a lamentarse por esa falta, pues no quedaría testimonio artístico para la posteridad:

«a los pintores españoles en general, no les conmovió la honda tragedia en que por espacio de tres años vivimos (...) Diríase que resbaló por la sensibilidad de nuestros artistas del pincel aquel periodo de hondo dramatismo, del que no han podido inhibirse literatos y poetas de nuestro tiempo» (44).

La dedicación que la prensa dió a esta Nacional de Barcelona fue mucho menor que a la de Madrid. De entre la periódicos de ámbito nacional destacó por extensión un artículo de José Francés publicado en el suplemento dominical de «Arriba», y por los juicios vertidos, el de Cecilio Barberán que conectaba esa muestra con las exposiciones de 1911 y 1929 (45).

Manuel Abril desde las páginas de «Santo y Seña» observaba en la exposición cuatro "detalles": 1º la concesión a Solana de la medalla de honor extraordinaria, cuando se le había negado en Madrid, 2º la escasa coincidencia de premiados en esta nacional y las anteriores del Estado, 3º el mal uso de los título de las obras hecho por algún expositor y 4º la concesión -loable- de tres premios extraordinarios concedidos por tres particulares (Gustavo Gili, Oliva y Manuel Mateu Pla) (46).

La prensa barcelonesa que más se ocupó de la exposición fue «La Vanguardia Española», donde escribió M. Rodríguez Codolá y «Destino», con varios artículos, prácticamente listas de artistas y obras brevemente comentadas, del crítico Juan Teixidor. También una mera transmisión de datos fue lo publicado por los «Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona».

Exposición Nacional de 1943

En junio de 1942 se convocó la nueva Nacional para el próximo año, que se regiría por un reglamento modificado. Los cambios afectaron a la concesión de la medalla de honor y a los precios pagados por el Estado por las obras premiadas que adquiriese, ésto se debió seguramente al hecho de que en Barcelona los premios habían sido más elevados que en la anterior Nacional (43). Para la medalla de honor se seguía exigiendo la obtención de los votos favorables de las dos terceras partes de los integrantes de todos los jurados de premios, pero a partir de ahora se podía emitir el voto por escrito sin ser necesaria la presencia física del votante (48). Pero ya fuese el voto emitido en directo o enviado por correo se obligaba a que la papeleta estuviese firmada por el votante. Este requisito nos permite conocer quienes votaron a los artistas, lo que hemos podido averiguar solo en algunos casos pues no tenemos constancia de que se hayan conservado las papeletas (49).

En la misma fecha 25 de junio de 1943, seis miembros de los siete integrantes del jurado de arquitectura enviaron un escrito al Ministro de Educación proponiendo un cambio importante en la concesión de premios en esa sección (50).

El jurado de admisión y colocación lo integraron tres personas que habían sido suplentes en la anterior Nacional: Enrique Martínez Cubells, José Capuz Mamano (de los pro-

puestos por la R.A.B.A.S.F.) y Luis Villanueva, por la Dirección General de Arquitectura. Francisco Esteve Botey, por la Escuela Central de Bellas Artes de Madrid repetía cargo. Julio Moisés fue elegido de la propuesta de la Asociación de Pintores y Escultores (había sido miembro del jurado de escultura en designación directa del Ministerio en la anterior), Sánchez Camargo, por la Asociación de la Prensa de Madrid (jurado en Barcelona), Eran nuevos en este jurado: Luis Bellido por la R.A.B.A.S.F., Carmelo Vicent Suria, por la Escuela Superior de Bellas Artes de Valencia, y Jacinto Alcántara, por la Secretaría General de F.E.T. y J.O.N.S. (51).

La nueva exposición se inauguró pomposamente el 24 de mayo y como en la ocasión anterior se acogió de forma exitosa. Valga de ejemplo el artículo en el vespertino «Informaciones» firmado por Chispero para el cual la Nacional "representa no menos que el retorno a aquellas pasadas épocas en que la más alta gloria venía a nuestra Patria conducida por la fama de nuestros pintores" -citaba a Velázquez, El Greco, Zurbarán, Murillo, Goya y los Madrazo-. En el mismo escrito defendía un nacionalismo artístico, a la vez de quejarse del olvido de la tradición por los artistas españoles del momento:

«Ha habido épocas, es quizá la de ahora una de ellas, en las que nuestros artistas plásticos se olvidaron de la tradición española en este sentido y dejaron de ser, ante todo y sobre todo, españoles en su obra y escuela para dejarse influenciar por modas y mo-

dos extranjeros. Y esto es un dolor. Todos tenemos la sagrada obligación de ser fieles a nosotros mismos, a nuestra historia, a nuestro clasicismo nacional. Hacer tal es hacer Patria, continuar la tradición inmarcesible en su grandeza de la Patria. Y con hacerlo así ya se hace el mejor, el más bello y alto Arte Mayor.» (52)

Las 571 obras (380 de pintura, 74 de grabado y dibujo, 112 de escultura y cinco de arquitectura que según Pantorba figuraron en el certamen (53) pueden clasificarse -con las reservas que ya hemos indicado antes- así: Pintura: 156 paisajes (incluyendo también vistas urbanas y de edificios y marinas), 52 pintura de género, 59 retratos (de ellos 6 autorretratos), 42 cuadros de bodegones, flores y similares, 28 "de figura", 15 de temática religiosa, 6 desnudos y un cuadro de historia, y 17 de otros asuntos. Escultura: 30 retratos, 30 figuras, 16 esculturas religiosas (ojo Barberán), 5 grupos, 3 monumentos, 1 autorretrato, 1 relieve y 15 obras más de otros temas. En Grabado y en Dibujo el predominio fue, al igual que en pintura, el de los paisajes (19 y 15 respectivamente) y escasos los desnudos (1 y 2). En Arquitectura hubo 1 monumento, 1 edificio civil, otro religioso, un proyecto de urbanismo y otro de decoración interior (54).

Las obras relacionadas con el Nuevo Estado o con la guerra fueron en pintura: "El Alcazar de Toledo en mayo de 1936" de Blanca Fernández de Aldecoa (bol. 1.013), "Refuerzo. Armón de artillería y cuatro caballos" de Antonio

López de Montenegro y Tejada (bol. 1.406), rechazadas por no haber obtenido suficiente número de votos. Sí figuraron en el certámen: "Ecos de guerra" (un panneau al pastel con cuatro estudios sobre el mismo tema)' de Pedro Mozos Martínez (bol. 1094), otro óleo de igual título y del mismo autor (obra nº54), "El Baleares" de Jacinto Olivé Font (bol. 115). Otro cuadro titulado "Liberación" (nº cat. 362) de Antonio Lozoya Auge probablemente tenía que ver con esta temática. Las obras "Caído" ("caído por Dios y por España, sostenido por un ángel" de Jesús Pérez de Perceval (bol. 1.285), "La ofrenda del héroe" (obra nº 59), no fueron admitidas "por falta de local para instalarlas adecuadamente". El retrato de Franco de Nazario Montero y Madrazo (bol. 994), cuadro que fue retirado pues era propiedad de la Escuela del estado Mayor y según se lee en una carta del autor a Julio Moisés (en 21 de abril de 1943) era deseo de ese organismo -deseo transmitido por el Director de la Escuela- que no permaneciera fuera mucho tiempo. En escultura las obras "Victoria" (fragmento de estatua monumental) en escayola pintada de Juan de Avalos (bol. 293), "A los mutilados" ("desnudo masculino, (que) representa un mutilado de guerra), también en escayola de Antonio Bueno y Bueno (bol. 1.020), "Pasó la horda" (escultura patinada) de Amadeo Ruiz Olmas (bol. 1.555), "estatua para un monumento a los héroes" (escayola), de Salvador Octavio Vicent Cortina (bol. 1.091), los retratos (bustos) de Franco de José Díaz Bueno (escayola) (bol. 975) y Modesto Gené Roig (bol.

11.906), ambos rechazados por no obtener suficientes votos y los retratos de José Antonio Primo de Rivera de Faustino Culebras Rodriguez (busto en piedra, bol. 433), también rechazado y de Arsenio Gerardo Zaragoza Martínez (mármol, bol. 238, obra nº 909), esta obra fue admitida pero fuera de concurso por haber sido facturada fuera del plazo reglamentario de admisión de obras. También fuera de concurso y presidiendo la primera sala estaba un busto de Franco obra de Fructuoso Orduna. En la sección de Dibujo y Grabado: "Carmencita Franco" (aguafuerte) (obra nº 159, bol. 1.403) de Pilar Gracia Ara, "Guerrero victorioso" (lápiz, obra nº 117) y "Puesto de observación" ("voluntarios alemanes en nuestra guerra de liberación") (acuarela, obra nº 254), ambos de Eduardo Narbona Fernández de Cueto (bol. 117). Otras obras fueron "La ofrenda del héroe" de Julio Martín y "Ruinas del Alcazar de Toledo" de Carmen Menéndez de Terán (obra nº 511). En la sección de arquitectura Casto Fernández Shaw presentó una maqueta de un "Monumento a los Marianos Caídos en la Cruzada y a su patrona la Virgen del Carmen" (bol. 1.096), según proyecto del año 1939 (55).

Los jurados de premios (56) fueron para Pintura: Fernando Alvarez de Sotomayor (pintor y Director del Museo del Prado desde septiembre de 1939 de la terna presentada por la R.A.B.A.S.F., Manuel Benedito (en los jurados de admisión y de pintura de 1941), por la Asociación de Pintores y Escultores, Antonio de las Heras (suplente en el Jurado de

Admisión), por la Asociación de la Prensa, el pintor José Aguiar (suplente en el Jurado de Admisión de 1941), por F.E.T. y de las J.O.N.S., y por el Ministerio: Joaquín Valverde (suplente en el Jurado de Admisión), Elías Salaverría (suplente en 1941) y el pintor Antonio Vila Arrufat, quien con Sotomayor eran los únicos componentes que participaba por primera vez en un jurado de una Nacional.

En el jurado de Escultura se vuelven a repetir nombres: los escultores Moisés de Huerta, por la R.A.B.A.S.F. (en 1941 por designación directa del Ministerio), Jacinto Higuera (suplente en Escultura en 1941), por la Asociación de Pintores y Escultores, el crítico José Prados López (en el Jurado de 1941), por la Asociación de la Prensa, Pedro Murlane Michelena, por F.E.T. y J.O.N.S. y por el Ministerio: José María Alfaro (en el jurado de pintura de 1941), José Clará (del Jurado de Admisión en 1941) y Enrique Pérez Comendador (en el Jurado de Escultura del 1941).

En el de Grabado aparecen: Luis Pérez Bueno, por la R.A.B.A.S.F. (suplente en el Jurado de Admisión), los grabadores Manuel Castro Gil, por la Asociación de la Prensa (también jurado de grabado en 1941) y Francisco esteve Botey, por el Círculo de Bellas Artes de Madrid (también en grabado en 1941 y en el jurado de admisión de la misma nacional), y por el Ministerio: Eduardo Navarro (en Grabado en 1941), Fernando Labrada (suplente en el jurado de admisión

de 1941), y el historiador y crítico de arte Enrique Lafuente Ferrari (en el jurado de escultura del 1941) y solo nuevo: Andrés Moret, por F.E.T. y J.O.N.S.

En el de Arquitectura vuelven de nuevo Antonio Palacios, por la R.A.B.A.S.F., Miguel Artiñano, por la Dirección General de Arquitectura, Luis Moya, por la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, Buenaventura Bassegoda (suplente en 1941) por la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona, Francisco Iñiguez (en el Jurado de admisión de 1941) por el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, y por el Ministerio Modesto López Otero (en 1941) y dos personas por primera vez: José María Rodríguez Canoy el crítico José Camón Aznar (57).

De los integrantes de los diferentes jurados de la Nacional, de Barcelona unicamente aparece José Francés.

Veamos ahora cómo fue comentada por la prensa y por la crítica de arte. Pese a que como en años anteriores el tono fue triunfalista, se escribieron algunas objeciones sobre el reglamento y los jurados.

José de Castro Arines decía que los defectos de las Nacionales estaban en el momento de las admisiones y en el de las recompensas, que era como decir que fallaban los jurados, lo que veía difícil de solucionar (58).

Cecilio Barberán se preguntaba, en un artículo de expresivo título "Nuestro arte ante el signo de la nueva España", por el significado de las Nacionales, para responderse que «Es la manifestación más expresiva de cuantas protecciones dispensa el Estado a sus artistas» (59) lo que en su opinión no era suficiente para la Nacional recién inaugurada ya que escribía:

"hoy una Nacional que responda al auténtico sentido de España. a un renacimiento de sus profundos valores, no puede ser una mera manifestación colectiva de pintura y escultura, espejo, casi siempre, que refleja los complejos del arte actual. Una nacional, para que sea auténticamente española, necesita, hoy más que nunca, que sea una floración, un alumbramiento espiritual sellado por la visión que tuvo en todas sus cosas el hombre hispano" (60).

En otro artículo posterior criticaba la reglamentación (que según decía sólo atendía a colgar obras), la actuación de los jurados, las escasas recompensas económicas y el individualismo de los artistas que les llevaba a no volverse a presentar una vez obtenido el premio principal, faltando "un aliciente de positivo valor que justificara el interés". Defendía para conseguirlo una "renovación constante", para lo cual proponía que el Estado fomentase en cada Nacional "un tema de arte que pueda jalonar la historia de nuestra plástica, de forma que cada concurso de éstos dejen como recuerdo obras de positivo valor". El Estado debería compensar bien tanto material como moralmente a los creadores -continuaba- y el destino de esas obras sería los museos. Proponía además que se potenciase las escuelas re-

gionales, como se hizo en el pasado y que se trajese obras de artistas españoles residentes en el extranjero (61). Parte de estas propuestas ya habían sido dichas entre otros por Manuel Abril ante la convocatoria de la Nacional de 1941 (vidi supra). En el resto de los comentarios que publicó se contentó como hacía la mayoría de los críticos con ir escribiendo nombres de artistas y de obras a los que comentaba brevemente y que hacían las críticas tediosas en extremo.

Fernando Jiménez Placer sin detenerse en la actitud de los jurados achacaba la mediocridad de la exposición ("un tono medio gris, átono, en el que lo simplemente estimable naufraga anegado por el inagotable turbión de las más inconsistentes y reprochables banalidades pictóricas") a la ausencia de los grandes del arte español y a que "los maestros y consagrados" habían enviado obras de poca calidad (62).

José Francés también cogió la pluma para como era habitual en él en lugar de hacer crítica de arte, soltar una verborrea intragable (63).

José Camón Aznar (recordemos que era miembro de un jurado) publicó dos artículos en los que hacía una valoración de conjunto de la muestra. En uno de ellos quiso ser origi-

nal y señaló lo que faltaba en la exposición:

«faltan esas audacias seguidoras o iniciadoras de "ismos" que, aun efímeras e irresponsables llevan consigo alegría y porta de juvenil insolencia (...) el tema anecdótico o callejero -ausencia que aplaudía-, (...) la pintura abstracta, (...) el hombre: "En esta Exposición intenta el arte eludir la auténtica presencia humana con dos expedientes antagónicos: con el símbolo que lo convierte en superhombre y con la máscara que lo reviste de bestial e infrahumana catadura.", "la pugna de dos generaciones inmediatas».

Además dijo de la muestra que suponía el triunfo del paisaje (64).

En el otro también señaló el triunfo del paisaje, que decía era cada vez más subjetivo al igual que ocurría en el tratamiento del retrato, la menor presencia de temas históricos y anecdóticos, apareciendo los temas alegóricos, y la escasez de desnudos. Finalizaba haciendo referencia al realismo de los bodegones y a la presencia de máscaras en lo que creemos era una alusión a Solana: "la sublimación de los caprichos, al proponer como tema constante de una gran técnica sintética, la máscara, con una ansiedad de cartón y sus muecas de esperpento" (65).

La abundancia de este tipo de pintura y la escasez de pintura de género fue señalada también por Cecilio Barberán, y considerada escasa por el crítico que escribió en «Cisneros» (66).

Miguel Moya Huertas escribió:

«e diría que la Exposición Nacional es la prueba concluyente de que nuestros pintores de hoy no tiene nada que esperar por los rumbos del impresionismo.» (67)

Enrique Lafuente Ferrari se mostraba escéptico ante la exposición, las críticas a la misma y las reformas posibles que - decía- se limitaban a modificar "dos apartados de un artículo de Reglamento" (68).

Manuel Sánchez Camargo pidió desde las páginas de «El Alcazar» que no volviese a quedar desierta la medalla de honor, como había sucedido en la edición anterior, a pesar -según él- de existir artistas como Benedito, y que se premiase a los mejores:

«Seamos todos conscientes de que la protección estatal, la sabia orientación del ministerio de Educación a través de su Dirección General de Bellas Artes, los intereses de la Patria en muchos aspectos, los sobrados trabajos e ilusiones justificadas de los artistas exigen que se premie a los mejores. Estamos cansados de que los pintores vengan a España consagrados por el extranjero. -lo que según este crítico- Indica sin género de dudas que tenemos los pintores más excelentes y ambiente incapaz de comprenderlos, y eso es muy triste para nosotros. Ya han terminado para siempre los intereses particulares, las amistades y los cenáculos, porque es necesario prestigiar a los certámenes nacionales que es deber de todos» (69).

Para el anónimo crítico de «Haz»: la Nacional «anuncia que la pintura por venir española, bien aprendida la lección de los «ismos», vuelve a instalarse en su actitud normal» (70).

Otros críticos como el de «Arriba» Benito Rodríguez Filloy no hicieron una valoración general sino que en sus

críticas se detuvieron en los artistas que consideraron más importantes desde su óptica e intereses, apuntando de cuanto en cuanto algún juicio más global, como al señalar el mal momento de la escultura religiosa (71).

La revista «Arte y Letras» publicó un comentario traducido de una publicación alemana que no sentó bien a mas de un artista español. Merece la pena copiar parte del mismo:

"el que contempla la Exposición comprueba que, por ejemplo, el trabajo, la técnica, el pueblo con sus inquietudes y alegrías, no existen como asuntos, al igual que tampoco existen las inquietudes del tiempo, la guerra civil. Los pintores españoles aparecen completamente apartados de la época. La Exposición, en los temas, se agota -como ocurre ya desde hace años- en paisajes, retratos, escenas folclóricas, bodegones y grupos de figuras que producen el mismo efecto que los bodegones. Sorprendente parece también que, aceptara esta limitación de estar fuera del tiempo, ni los temas auténticamente españoles están expresados, si prescindimos de algunos cuadros localistas. Lo único que encuentra uno con una cierta esencia española son dos cuadros de Don Quijote.

Este apartamiento temático de lo actual, de sus problemas y tareas se repite también en el color y en la manera compositiva de tratar el asunto. Casi todos los cuadros son apagados de tono y de factura: son imágenes de situaciones estáticas. Nada revela un estado psíquico, una voluntad, una resignación, una inquietud o una atmósfera especial para un momento determinado. Lo dinámico falta por completo. Solo en un par de paisajes vemos intentos de captar la atmósfera que envuelve y da vida a las rocas, a las colinas y llanuras.(...)

Los actuales pintores españoles se han parado demasiado en la forma, quizá también en el color, y por esto se han olvidado de llenar de alma sus cuadros.(...) Si se pudiese suponer detrás de estas obras una real actitud, entonces esta desviación del tiempo actual y de su forma de expresión propia tendría que ser tomada en serio y deberíamos inferir que aquí se había buscado conscientemente un formalismo vacío e

inesencial. Pero la realidad es que esto ocurre por falta de temperamento y de sensibilidad" (72).

En parte como respuesta a estas opiniones y, simultáneamente, consulta a un grupo de artistas destacados (Eugenio Hermoso, Luis Mosquera, José Gutierrez Solana, Pedro Mozos, José Frau, Francisco Pompei, Agustín Segura, Gregorio Toledo, Joaquín Vaquero y Amat) fueron las apreciaciones que de éstos publicó «Arte y Letras». En general estos artistas dejaban ver la elevada opinión que tenían de sí mismos y de su arte. Eugenio Hermoso fue quien reaccionó aireadamente frente al artículo alemán, y entre otras cosas dijo de la crítica que era "absolutamente bolchevique", quejándose de estar olvidado cuando según él había contado mucho en la formación de un arte español (73).

Si de las valoraciones globales pasamos a lo escrito sobre los artistas participoantes en esat Nacional vemos que de quien más se escribió, aparte de los candidatos a la medalla de honor (los pintores: Solana, Vázquez Díaz, Hermoso, Vila Puig, Martínez Vázquez, y el escultor Marin) fue de Pedro Mozos, por su obra "Ecos de Guerra", que obtuvo una tercera medalla.

Como en la Nacional anterior la máxima recompensa quedó desierta. En la votación Solana consiguió 18 votos; Enrique Marin, 4 (los de M. Huertas, E. Salaverría, A. Palacios y Esteve Botey), Eugenio Hermoso, 3(los de E. Navarro, F. La-

brada y Sotomayor); Daniel Vázquez Díaz, 2 (los de Vila Arrufat y J. Clará; Eduardo Martínez Vázquez, 1(el de J. Prados López), y ninguno Vila Puig (74).

La Medalla del Círculo de Bellas Artes de Madrid según nos informa Bernardino de Pantorba se concedió a Solana, después de que en una primera votación también resultase desierta (75). La misma revista «Arte y Letras» hizo una consulta a ocho críticos sobre la Nacional, de los que tres formaban parte de jurados, y uno lo había sido en la anterior Nacional. Por sus respuestas podemos clasificarlos en conservadores (defensores de las Nacionales y de la tradición frente a los «ismos», "nacionalistas en el terreno del arte"): Prados López, Rodríguez Filloy, Sánchez Camargo y Cecilio Barberán, quienes coincidieron en destacar entre los consagrados a Clará, tres a Zuloaga, dos a Benedito, y

otros dos a Solana en lo que coincidían con Castro Arínes. Este junto a Enrique Azcoaga formaba el grupo de los críticos (a pesar de reconocer la importancia de las nacionales dudaban seriamente de jurados y premios y eran más abiertos a nuevos estilos artísticos). Los dos críticos restantes: el también pintor Bernardino de Pantorba y Antonio de las Heras estarían en una posición intermedia.

De los críticos el más duro -y certero- era Enrique Azcoaga (uno de los miembros de la Academia Breve de Crítica de Arte) que a la pregunta sobre los artistas más represen-

tativos del momento respondió que "de los "consagrados" me parece inútil nombrar ninguno porque en su mayoría han convertido la pintura en un arte servil, a disposición, por ejemplo, de los compradores con tanto dinero como poco gusto." De los jóvenes citaba a Eduardo Vicente, Pedro Bueno, Antonio Gómez Cano, Carmen R. Legísima, Rafael Sanz. Sobre los jurados dijo: "quienes manejan este tinglado son personas -para quienes humanamente tengo toda clase de respetos- de un despiste, de un exceso de mal gusto, de un «concepto», etc. que no se pueden admitir." (76).

José Prados López en cambio daba una larga lista de artistas y decía de España ser el "país que produce los mejores artistas del mundo" (77).

Exposición Nacional de Barcelona de 1944

Nuevamente en noviembre de 1944 volvía a abrir sus puertas una nueva Nacional en Barcelona

La exposición reunió 673 obras: 468 cuadros, 82 esculturas, 101 dibujos, 27 grabados y 7 en arquitectura (78). Revisando el catálogo vemos que no se expuso ninguna obra alusiva al nuevo Estado.

No vamos a detenernos en indicar los componentes de los Jurados, bastenos con señalar que la Comisión de Admisión y Colocación de Obras pasó de 10 a 13 componentes, de cuyos

titulares seis volvían a formar parte, siendo todos los suplentes nuevos (79).

Tampoco en esta ocasión fue muy comentada en la prensa.

Desde «Crítica» se consideró perjudicial el elevado número de personas que votaban los premios y la escasez de artistas entre ellos, pues para quien escribía (no firma pero debió ser Manuel del Arco) los artistas debían ser quienes juzgasen a sus compañeros (80).

Fue Benito Rodríguez Filloy quien más se ocupó de la exposición. En su primera crónica (81) destacó cómo en aquella se podía "seguir con relativa puntualidad las direcciones actuales del arte en Cataluña", lo que extendió a todo el Estado en crítica posterior, si bien reconociendo la falta de nombres importantes. En esa misma ocasión (82) al comentar las dificultades para colocar tantas obras pictóricas confundía cantidad con multiplicidad de "tendencias, propósitos y estilos" y achacaba los contrastes de calidad existentes no a la tarea de los jurados, sino a "la situación actual de nuestro arte que facilita todos los confusionismos" e insistía en que los fallos de la muestra no eran achacables a los jurados sino a la ingente cantidad de obras. Días después (83) señalaba la escasa calidad de los retratos, en pintura (de lo que libraba a Sotomayor) achacándolo a la influencia del arte europeo en la

pintura catalana. Así, en la más pura línea chauvinista, seguía la tradición de buscar culpables fuera de nosotros.

El comisario del Patrimonio Artístico Nacional en Cataluña y Levante, Luis Monreal Tejada, escribió: "No podemos entretenernos en clasificar escuelas y tendencia, pero sí hemos de hacer la observación de que nuestra pintura va, cada vez más, por un cauce tradicional, que tiene, como guía segura, la inmortal pintura española." (84).

Consultados ocho artistas sobre la exposición y la obra de Santasusagna (quién recibió la Medalla de Honor) (85) sus juicios fueron muy favorables, salvo en el caso de uno de ellos, el para nosotros desconocido J. Fin quien dijo que en la muestra no se buscaba resolver "problemas plásticos, sino problemas de tienda y clientela" y mostró su desagrado frente a la obra del premiado (86).

José Francés aprovechó para señalar que si a las Nacionales del pasado acudieron artistas que se aferraron a ellas como defensa de su mediocridad plástica y de sus tareas didácticas en las actuales participaban artistas mejores y destacaba a los catalanes (87).

Finalmente para YAGOCESAR, pintor y crítico, esta muestra era inferior en calidad a la pasada, como en gene-

ral lo eran todas las Nacionales del presente respecto a las de veinte años atrás y anteriores, en las que "los grandes lienzos de composición de famosos maestros, hoy la mayoría fallecidos, daban el gran valor al Certamen (mientras que) "hoy el abuso del paisajito del natural, los lienzos de media figura y alguna que otra pequeña composición es lo más que puede verse en las Nacionales. (...)" (88).

Exposición Nacional de 1945

A pesar de que desde algunos medios se volvió a recibir a la nueva Nacional con el consabido tono triunfalista y propagandístico -que incluso sirvió para presentar a nuestro país como destacado en el mundo- (89) en esta ocasión aparecieron más críticas -y sobre todo más interesantes y atinadas- al funcionamiento de estas exposiciones. Así a los seis años de acabada la guerra las Nacionales sólo eran aplaudidas por los sectores oficiales y los críticos más vinculados al Régimen. Lo escrito sobre el arte de la nueva España en el Reglamento de 1941 no se había logrado.

Como era habitual los paisajes sumaron el mayor número de obras (157 en pintura y 26 en grabado), el número de desnudos fue bajo (6 en pintura y 14 en escultura), fueron bastantes los retratos (73 en pintura y 25 en escultura) (90).

Las obras relacionadas con el franquismo fueron menos, aumentando sin embargo los retratos de personas vinculadas al Régimen o protagonistas de la vida cultural del momento: En Pintura: "Se había levantado el toro ibérico" (nº159 del catálogo) (bol 6.801), de Gustavo de Maeztu (Cuadro de grandes dimensiones: 4x3 m.), los retratos del general Borbón, duque de Sevilla (nº50), de Antonio García Llamas, del Padre Pérez de Urbel (nº181 c.) de Eduardo Chicharro Brio-

nes, del Excmo. Sr. Marqués de Lozoya (nº186 c.) del mismo artista.

En Grabado: "Ruinas del Camposanto de San Martín"(Madrid) (aguafuerte)(nº290), de Pablo Pastor y Bourgon, "Ruinas del Clínico" (aguafuerte y aguatinata) (nº293)de Luis Alegre Nuñez. Escultura: "Retrato de D. M. Pombo Angulo" (nº5 cat.)(marmol) de Federico Coullaut Valera, "Busto retrato de don Melchor de Almagro San Martín"(piedra)(nº 24 c.) de Angel Celma Araujo, "Busto del reverendo Padre Otaño"(nº24 c.) de Victor González Gil, "Retrato de la Marquesa de Lozoya con su hija"(escayola) (nº 42 c.) de Julián Alangua Puchet, Busto del General Moscardo"(escayola patinada) (nº51 c.) de Juan Modrego Garcés

Tal vez también podríamos relacionar las obras "Angel de la Guarda"(Relieve en madera policromada) bol. 3432 (nº17) y "Reza y trabaja" de Rafel Lahín o Cabrin (nº 429) (91).

Y como siempre presidiendo la exposición un retrato del Caudillo, en esta ocasión un oleo de Moises de Huerta.

No obtuvieron suficientes votos para ser admitidas las obras: "Retrato de Fray Justo Pérez de Urbel en el clausto de Santo Domingo de Silos" (oleo) (nº586) (bol. 6.435) de Amparo Fonzález Figueroa, "La hija del Generalísimo (nº74)

(bol. 3.444) de José Luis Arias Resino (92).

El Jurado de admisión lo integraron el sempiterno José Francés, junto a Elías Salaverría, José Yarnoz, José Bermejo, Pascual Bravo, Fernando Labrada, José Clará, Luis Gil Fillol y Jacinto Alcántara (B. de P., p.310). José Francés había sido jurado en Barcelona en 1942 y 1944 y en las Nacionales de 1941 (admisión y pintura), siendo suplente en admisión en 1943. Elías Salaverría fue suplente en pintura en 1941 y propietario en 1943. José Yarnoz y Pascual Bravo habían sido titulares en arquitectura en la de 1941. Fernando Labrada fue suplente del jurado de admisión de 1941 y titular en grabado en 1941 y 1943. José Clará fue componente del jurado de admisión de 1941 y del de escultura de 1943. Luis Gil Fillol también estuvo en el jurado de admisión de 1941. Jacinto Alcántara estuvo en admisión en 1943. José Bermejo era el único que participaba por vez primera.

Su labor fue valorada como incorrecta por parte de varios críticos, especialmente por Enrique Azcoaga. Este en un artículo aparecido en «Haz» escribió: «Su Jurado de admisión tuvo la intención de admitir lo que pudieramos llamar "clásico", y lo por otros calificado de "modernista", olvidándose de lo verdaderamente "actual" » (93). Y también: «Con jurados de admisión de 1900 no se puede componer una Exposición Nacional 1945». Más duros fueron sus juicios

desde el periódico «El Alcazar», que nos demuestran que por primera vez aparecía un artículo serio sobre las Nacionales. Bajo el significativo título de "Carta abierta a algunos expulsados de la Nacional de Bellas Artes", que dirigía a los artistas de "tendencias nuevas" (para él serían los que sin renunciar a la tradición incorporaban a su pintura los logros de los movimientos artísticos desde "el postmodernismo al surrealismo"), comparaba a las Nacionales con una rifa e insistía en que el problema de estas exposiciones estaba en lo que hiciera el jurado de admisión.

Protestaba de las exclusiones mientras

«allí se acepta gravemente lo llamado "clásico"; es decir, lo realista, lo representativo, lo aparente, en sus diferentes grados de bondad y maldad naturales -que por todos lados se va a Roma- y al mismo tiempo lo "modernista", la "chiquillada", "lo juvenil inevitable", para demostrar elasticidad y comprensión"

Y denunciaba lo que a esos jurados les importaba:

«que en los cuadros figura, "resulte", "impresione", "evidencie un resultado", por cualquiera de los procedimientos que tiene a mano el pintor.»

Así parte de los excluidos eran castigados porque los jurados de admisión «no os pueden perdonar es afán aprendiz y modesto» (94).

La extensión de los juicios críticos sobre las Nacionales podemos apreciarla a través de las preguntas formuladas a artistas y críticos por el periódico "El Español". Comenzando por los segundos, Eduardo Llosent (director del Museo de Arte Moderno, miembro de la Academia Breve de Crí-

tica de Arte y que había sido Jurado en Barcelona en 1942) acusaba de ceguera frente a los jóvenes artistas al Jurado de admisión al rechazar obras de más valía que otras admitidas. Decía de la Nacional ser "el escalafón burocrático más retrasado de España". Y ante el hecho de que las medallas de honor de las exposiciones anteriores estuviesen desiertas proponía que se otorgasen por decreto, en lo que coincidía con Enrique Lafuente Ferrari (éste sí había formado parte de un jurado) que proponía también que fuesen dos las medallas de honor en cada muestra: una para los maestros de larga trayectoria y otra para "los que están aún en trance de superarse". Este crítico no obstante reconocía refiriéndose a la obra expuesta que "en conjunto es excelente la pintura (...) Ahora bien, sobran cuatro salas" y "muy floja" la escultura.

Miguel Moya Huertas sin hacer críticas patentes decía que en arte debían valorarse todas las tendencias por igual, premiando las mejores obras fuesen de una u otra corrientes. Este mismo crítico dio muestras de su vinculación al régimen al considerar la variedad de obras de la exposición como demostración de la libertad de que gozaban los artistas con Franco, a quién además se debía, gracias a la paz por él conseguida, el florecimiento artístico (95).

Enrique Azcoaga insistía en lo que ya hemos visto antes (96).

Finalmente otros más modestos se contentaban con lo que había, así Fernando Jiménez Placer, para quien la exposición arrojaba un "índice satisfactorio" y era "un síntoma venturoso el retorno al cuadro de composición", si bien el panorama de la escultura era desolador (97).

Este crítico vía una mejora respecto a las anteriores nacionales, una regeneración palpable en la abundancia de "cuadros", es decir, "obras de arte mayor, meditadas y conclusas, en las que se afronta la responsabilidad de desarrollar un tema, de transcribir un ambiente; en los que se aborda la ambiciosa tarea de encontrar la equivalencia pictórica de un pensamiento, explanado en una escena alegórica o narrativa." (98).

En lo que sí coincidieron críticos distintos fue en señalar a Solana como el más firme merecedor de la medalla de Honor (a quien finalmente se la darían pero ya había muerto) y en seis artistas que la merecían desde tiempo atrás: Zuloaga, Sotomayor, Solana, Vázquez Díaz, Hermoso y Benedito (99).

La misma publicación había dado a conocer poco tiempo antes las opiniones de quince artistas sobre su participación, lo que esperaban de la muestra y los defectos de estos certámenes. Estos, algunos de ellos consagrados y otros nuevos, coincidieron en la falta de parcialidad de los jurados y en la injusticia de estar las dos últimas Medallas

de Honor desiertas (100).

El crítico Ramón D. Faraldo, enjuició negativamente la muestra, por el hecho de que la mayoría de los artistas seguían atados a una vulgar imitación de la realidad, pero a la vez vió en ella signos positivos:

«Entre otros, (beneficios) el de que ya nadie nos discuta la necesidad de injertar en el tallo de este materialismo comatoso a la moda, sin raza ni geografía definidas, las grandes revelaciones plásticas del siglo» (101).

Pero, como era de esperar, hubo críticos entusiastas, que en cambio seguían aferrados a la consideración de la Nacional como trascendental. Benito Rodríguez Filloy, contestaba : "la actual Exposición, magníficamente instalada me parece en conjunto superior a las dos anteriores", mostrándose partidario del arte realista (es decir naturalista en extremo), de los grandes cuadros, y en contra del arte moderno. Manuel Sánchez Camargo, a pesar de que según él las obras eran de un nivel más bajo que en las anteriores Nacionales y de que había ausencias, ese "es más que suficiente para que cualquier otro país nos envidie -pues, seguía- Porque no podemos olvidar que los cuatro primeros nombres o cinco de la pintura del mundo llevan apellidos españoles (...). Lamentaba la falta de medallas de honor, lo que según él era mas grave porque "España(..) es hoy refugio pictórico del mundo" (102).

José Francés con su verborrea habitual y desde las páginas de «Gaceta de Bellas Artes» escribía: "Hoy una exposición nacional representa un valor más elevado, una exigencia más depurada. Es, debe ser, -continuaba- el testimonio elocuente del Arte español; la ratificación de valores conocidos y estimados; el testimonio y la recompensa de la gran pintura y de la gran escultura, que no tiene oportunidad ni encuentra cabida en las Exposiciones particulares y que, sobre todo, ha de responder a algo más que el retrato por el retrato, el paisaje por el paisaje y al simple estudio del aficionado." Además se congratulaba del "retorno al cuadro propiamente tal: con asunto, composición y sentimiento" (103).

Hemos dejado para el final el comentario aparecido en «Vértice», dada la importancia cultural de esta publicación falangista. De su autor, Moya Huertas, ya hemos visto algunos juicios. Veamos qué escribió en esa revista. Partiendo de la Nacional exponía la situación de crisis por la que atravesaba el arte español y el arte contemporáneo. En esto no era original pues la suya era la tan extendida opinión de la crisis del arte europeo desde el impresionismo. El arte del momento para este crítico era la nueva objetividad que veía como "una nueva forma de realismo (que) presenta matices de subjetividad y atesora en la técnica las experiencias todas del ayer."

Acabó contraponiendo crisis a orden de esta forma:

«Yo creo que esta crisis se llama anarquía y que la purificación que pedimos se titulará jerarquía, es decir, afán inextinguible por lo unitario» (104).

El jurado de pintura estuvo formado por Enrique Martínez Cubells (suplente en los jurados de admisión y grabado en 1941, y propietario en admisión en el 43), por la R.A.B.A.S.F.; Julio Moisés (propietario en los jurados de admisión de las dos nacionales anteriores y en pintura en la de 1941), por la Asociación de Pintores y Escultores; Luis Gil Fillol (en el jurado de admisión de 1941), por la Asociación de la Prensa; Jacinto Alcántara (en admisión en 1943), por F.E.T. y de las J.O.N.S.; José María Alfaro (en pintura en el 41 y en escultura en 1943), Elías Salaverría (suplente en pintura en 1941 y propietario en 1943), José Bermejo Sobera (el único nuevo), los tres por el Ministerio.

El de escultura lo compusieron Moisés de Huerta (estuvo en 1941 y 1943) por la R.A.B.A.S.F.; Aniceto Marinas (propietario en escultura en 1941), por la Secretaría General de F.E.T. y J.O.N.S.; José Capuz (suplente en el jurado de admisión en 1941, propietario en escultura en la misma Nacional y propietario en admisión en 1943); Fructuoso Orduna (propietario en escultura en 1941), y José Ortells (suplente en escultura en 1941) por el Ministerio. Participaban por primera vez Juan Adsuara, por la Asociación de Pintores y Escultores y Luis Manzanares Pérez, por la Asociación de

la Prensa

En el de grabado encontramos a Manuel Benedito (en los jurados de admisión y de pintura de 1941 y en el de pintura de 1943), por la R.A.B.A.S.F.; ; Eduardo Navarro (también en grabado en los años 41 y 43) por el Círculo de Bellas Artes; y por el Ministerio: Francisco Iñiguez Almech (en el jurado de admisión en 1941 y en el de arquitectura de 1943), Fernando Labrada (suplente en admisión y propietario en grabado en 1941) y Manuel Castro Gil (también en grabado en 1941 y 1943). Cecilio Barberán y José Osuna Farjado, el primero por la Asociación de la Prensa y el segundo por F.E.T. y de las J.O.N.S. eran los únicos que hasta entonces no habían sido miembros de jurados.

Finalmente, en el de Arquitectura nos aparecen Luis Bellido (propietario en admisión en 1943), por la RABASF; Miguel de Artiñano (en el mismo jurado en 1941 y 1943), por la Dirección General de Arquitectura; Luis Moya Blanco (en el mismo en 1941), por la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid; y por el Ministerio: Manuel de Cárdenas (suplente en arquitectura en 1941). En este jurado tres personas se incorporaban por vez primera: Pelayo Martínez Aparicio, por la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona; Eduardo Lagarde, por el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid y Diego Mendez, por el Ministerio.

Pues bien todos los integrantes de estos jurados fueron los que debían elegir la Medalla de Honor, la del Círculo

de Bellas Artes de Madrid y la del Ejército. Y lo debían hacer siguiendo la reforma del reglamento que estipulaba ser suficiente la mitad más uno de los votos (105).

Para la Medalla de Honor resultó elegido Solana con 19 votos, siguiéndole Vázquez Díaz con dos y Eugenio Hermoso que sólo obtuvo uno. Hubo también cinco papeletas en blanco (106). Solana había fallecido el 24 de junio. De haber vivido habría tenido como competidores a Hermoso, José Aguiar, Vázquez Díaz y Benjamín Palencia. Pero estos tres tras el óbito se retiraron, aceptando la propuesta hecha en ese sentido por Manuel Sánchez Camargo desde «El Alcazar» (107). Este en el mismo texto escribió que la no concesión de la medalla de honor de cara al extranjero era una propaganda negativa para España, pues allí sería difícil hacer creer que era por existir varios artistas merecedores.

Para la Medalla de oro del Círculo de Bellas Artes los votos se repartieron así: 19 para Santasusagna (este había recibido el máximo premio en Barcelona en 1944), 7 para Teresa Condeminas y uno para Salvador Tuset -el de Cecilio Barberán- (108).

En esta exposición se añadió una nueva medalla extraordinaria, la del Ejército. Posiblemente la escasez, más bien ausencia, de obras relacionadas con la milicia (salvo

retratos de militares) y su actuación durante la Guerra Civil fuese la razón última de la creación de la Medalla del Ejército. Consistían en dos premios de 10.000 pts para un cuadro y una escultura, y uno de 8.000 pts para un grabado "las tres obras de asuntos militares y de exaltación de las glorias de nuestro Ejército" (109).

Para esta mención, en pintura Enrique Vera obtuvo 20 votos; Gustavo de Maeztu, 2 (los de Elías Salaverría y Julio Moisés) y 4 fueron votos en blanco. En escultura y en grabado quedaron desiertos (110).

Simultáneamente a esta Nacional se celebró en el Círculo de Bellas Artes, un Congreso Nacional de Artistas cuyo secretario fue Julio Moisés en el que entre otros temas se trató de la mejora de la organización de las Exposiciones Nacionales; asunto del que se ocupó José Francés en una ponencia, siendo estas las conclusiones:

«Reconocimiento de derechos de los distintos géneros de pintura. Aumento de la cuantía de medallas y adquisiciones. Estímulo de concurrencia de los artistas premiados con Primera Medalla. Modificación de las condiciones para optar a la Medalla de Honor. creación de un premio especial, o simplemente adquisición de obras, para los artistas premiados con Primera Medalla en anteriores certámenes y que concurren a cualesquiera de las Secciones. Intervención del Jurado de Admisión y colocación en el Jurado de calificación. Reconocimiento de condiciones concretas en los críticos de arte que hayan de formar parte en los Jurados. Exclusión de las obras expuestas con anterioridad a la Exposición Nacional en Exposiciones particulares celebradas en Madrid.» (111)

Un hecho anecdótico de esta nacional y que a la vez es muestra del enfrentamiento entre parte de la crítica y de los artistas fue la carta que Eugenio Hermoso, bajo su seudónimo E. de Nertóbriga, dirigió al Secretario de la Exposición, en la que se dedicó a atacar virulentamente a Eugenio D'Ors -aunque sin escribir su nombre- por la alusión que éste hizo a una de sus obras, tachándola de pornográfica, en un artículo publicado por el catalán sobre la primera Antológica de la Academia Breve (112).

Exposición Nacional de 1948

La Nacional que se debía haber celebrado en 1947 (según convocatoria de 11 de febrero de 1946) se retrasó a mayo del año siguiente para no coincidir con la Nacional de Arte Decorativo.

Se rigió por un nuevo Reglamento (de fecha 13 de febrero de 1943, BOE de 10 de marzo) que no resolvía los persistentes problemas de estas exposiciones ni tampoco contentaba a los que deseaban una verdadera reforma. Y es que la composición y forma de elegir los jurados no variaba en absoluto. Se creaba una nueva sección, la de Dibujo, con recompensas específicas, pero unida a Grabado en cuanto al jurado. Se ampliaba la posibilidad de participar a artistas portugueses y brasileños, manteniéndose la necesidad del

trato recíproco entre Estados para la concesión de premios. Se suprimía la prohibición de enviar obras que ya hubiesen estado en otros concursos y certámenes nacionales o internacionales convocados por el Estado con lo que se ampliaban las posibilidades de participación pero se reducían las posibles novedades. También se suprimía la posibilidad -privilegio más bien- de que los aspirantes a la medalla de honor pudiesen presentar cuatro obras. Para obtener la medalla se exigía conseguir 17 votos favorables como mínimo de la totalidad de los miembros de los jurados de recompensas (mientras que en la reforma anterior era la mitad más uno). Desaparece la acreditación de adhesión al Régimen, si bien ya en 1943 fueron pocos los documentos enviados y ninguno en 1945 (113). Se aumentaban las dotaciones económicas de los premios pero con la paradoja de que si un galardonado no entregaba su obra no sólo quedaba sin la recompensa monetaria, como sucedía según el reglamento anterior, sino que perdía también el premio honorífico, bajo el subterfugio de que renunciaba.

Tal vez la desilusión ante estas medidas sea lo que explica que hubiese menos críticas a esta Nacional. Así, los sectores más propensos al cambio se retrayeron en lugar de combatir como lo había hecho en la anterior y lo harían en la de 1950. No obstante el historiador y crítico de arte Enrique Lafuente Ferrari escribió, aunque sin ánimo de combate, un interesante y extenso artículo sobre las Ex-

posiciones Nacionales que más adelante comentaremos.

Integraron el Jurado de Admisión, José Francés, Modesto López Otero, Julio Moisés, Luis Marco Pérez, Luis Moya, Francisco Esteve Botey, Gregorio Toledo, Pedro Murlane Michelena y Jacinto Alcántara. Así pues tres eran nuevos (Luis Marco Pérez, Gregorio Toledo y Pedro Murlane Michelena y tres, también, pertenecían a la R.A.B.A.S.F.: Francés, Otero y Moisés

El presidente José Francés se congratuló de la muestra con estas palabras:

"La Exposición actual presenta un nivel elevado y armónico, de general equilibrio. Y en ella se manifiesta expresiva la supremacía de independencia, buen sentido y diversidad de tendencias y temperamentos del arte español sobre el de todas, absolutamente todas, las demás naciones. (¡Que política de avestruz!) Ningún país puede presentar hoy un número tan crecido de personalidades distintas y antagónicas como el nuestro" (114).

El jurado de admisión seleccionó 550 obras entre pintura (335 oleos y 53 acuarelas), dibujo(51) y grabado (54 aguafuertes y litografías), 93 esculturas (115) y 8 de arquitectura. Según Julio Trenas en «Mundo Hispánico», VII-1948) se rechazaron 600 en la sección de pintura y 40 en escultura.

La distribución en cuanto a géneros y asuntos que hemos hecho -con las apreciaciones que señalamos al princi-

pio- difiere en pintura respecto a la que para esta exposición nos proporciona Pantorba. Según él hubo 109 paisajes y marinas (nosotros contamos 100), 8 cuadros de asunto religioso, uno de historia moderna, 30 desnudos (11 contamos nosotros), 3 escenas taurinas, 5 interiores (nosotros incluimos a unas y otros en pintura de género, 50 obras), 62 retratos (45 según nosotros), 31 bodegones y floreros y "86 cuadros de composición, de los más variados temas". Para el resto de las secciones este crítico y pintor no nos aporta cifras. En nuestra cuenta los paisajes fueron 24 en grabado y 9 en dibujo, sólo dos desnudos en dibujo y 14 en escultura, 27 retratos en ésta, 12 en dibujo y 4 en grabado, 11 dibujos y 16 grabados de costumbres, de temática religiosa hubo 6 esculturas, un grabado y otro dibujo. A estas obras habría que añadir un resto cuyas características nos son desconocidas (116).

La labor del jurado dió como resultado según Julio Trenas "un tono general de muy subida categoría respecto de certámenes anteriores" (117).

Como siempre presidía la exposición la imagen de Franco. Esta vez mediante dos obras de Moisés de Huerta: La estatua ecuestre (situada en el Palacio de Cristal) (118) encargada para la Academia General Militar de Zaragoza y un busto (en el Palacio de Velázquez).

Como otras obras relacionadas temáticamente con el nuevo régimen podemos señalar la titulada "Los defensores de Teruel" de José Echauz Buisan (bol. 03.260, obra nº324 del catálogo), que sería el cuadro de historia señalado por Pantorba, "Asedio" de Joaquín Vaquero (Referente al asedio de Oviedo en la guerra civil). Y tal vez a juzgar por los títulos tres esculturas que no fueron admitidas, "Alma de España" (escultura en alabastro) de Francisco Bolinches Mahigues (bol. 04.443), "Inmaculada de las Victorias" (bol. 03.814) de la discípula de Benlliure Amelia Carpena y Precioso y "17 de julio" de Alvaro Tur Aragó (bol. 04.975). Los retratos de personalidades fueron los del Teniente General Monasterio (bol. 04.556 , cat. nº 331) óleo de Alfredo Barber Coscollá, el de Azorín (bol. 04.687) del pintor Genaro Lahuerta, cuadro que fue muy comentado, el de Emilio Lamo de Espinosa, Subsecretario de Agricultura (bol. 03.006), óleo de Manuel Mingorance, y el busto del Ministro Alberto Martín Artajo (bol. 03.543), de Emilio Laín Campos (119).

En arquitectura por lo que supone de cercanía ideológica al nacionalcatolicismo señalemos el " Monumento a la Contrarreforma " de Francisco Cabrero y Rafael de Aburto.

Como venía sucediendo fue **Sánchez Camargo** quien no se limitó a hacer juicios favorables de la exposición, sino

que llevó su fervor a la apología del régimen:

«La abundancia (de obras) nos agrada porque indica un aumento en la lista de nuestros artistas, y, además, la incorporación a esta tarea artística oficial de nombres que por equivocado sistema han estado alejados de ella. Los dos hechos tienen la mejor consecuencia al indicar que la resurrección artística de España se produce paulatinamente, y que la paz ha dado como signo feliz y esperado la fecundidad en el arte.» (120)

Ya respecto a la muestra escribía que no era un conjunto de obras excepcionales, pues los artistas fallaban en su interés por hacer obras para la Nacional y, repetía sus consabidos juicios sobre los perjuicios del impresionismo en la pintura (121).

También hubo algunas críticas desfavorables, pero como dijimos antes, sin llegar a la profundidad de las hechas a la Nacional anterior.

Cecilio Barberán escribió:

«¿Que impresión nos causa la misma? Nos impresiona como un inmenso muestrario de esa infinita pintura anodina que durante años hemos visto colgarse en los salones comerciales, en los de museos y círculos graciosamente cedidos a sus autores.

Nada nuevo nos reserva, por tanto, la actual Nacional; si a esto unimos el criterio que ha presidido en la elección de obras que en ella figuran, selección que ha tendido a poner de manifiesto un concepto de pintura española, que recoge tímidamente también algunas de las inquietudes que en arte corren por el mundo, pronto nos justificamos el por qué el conjunto de la misma impresiona como un infinito lienzo gris, donde las cosas más esenciales del arte -finura y sensibilidad- se han evaporado para dejar paso a este otro arte de ambicioso ensayo» (122).

Eugenio D'Ors reconoció en la muestra dos direcciones, una de obras hechas por autores con posibilidades -cuya es-

casez atribuía a la "falta de orientación doctrinal" (nombrando a Agustín Redondela, Jenaro Lahuerta, Planes, Cabañero, etc.) y otra trasnochada, impropia del momento actual pero que sobrevivía en las nacionales (123).

El crítico de «Destino» J.G.V. resaltó la mediocridad como la principal característica del certamen:

«Bajo esa inundación de insignificancia, donde lo bueno -que sin duda, lo hay-, y no digamos lo regular queda ahogado sin remedio, contaminado por un ambiente minimizador del que sólo se podría salvar una realización genial, es sobremanera difícil sustraerse al agobio que produce en el ánimo la continuada reiteración de lugares comunes y enfáticas naderías que componen la masa general de la exposición. Abrumado, apabullado y atropellado por tan grande cantidad de anécdota literaria, folklórica y galante como se halla colgada de los muros de las salas que va recorriendo, poco aliento le queda al visitante para discriminar entre tanto fárrago lo que podría ser motivo de sus preferencias.» (124)

GAZTEIZ, desde «Informaciones» lamentó la falta de obras renovadoras:

«la Nacional 1948 no es exponente de la inquietud renovadora que, efectivamente, existe en el terreno de la pintura española como en otras actividades del espíritu. No parece, a juzgar por esta Exposición, sino que España vive de espaldas a la revolución artística contemporánea (...) La Exposición se desarrolla en un ambiente de mediocridad, que no es precisamente la «aurea mediocritas» del poeta latino. La envuelve una mediocranía aburguesada sin inquietudes, sin estridencias y sin llamadas vibrantes a la emoción del espectador. (...) Desconocemos (...) el por qué de la ausencia de artistas de renombre, como asimismo, la razón de la ausencia de las representaciones de vanguardia.

¿No se han presentado, quizá, estas últimas tendencias o han sido excluidas deliberadamente?» (125).

Ramón Faraldo también enjuició negativamente la muestra

en la que no observó diferencias con respecto a las precedentes. Sobre la pintura escribió que más que obras acabadas eran estudios en los que predominaba el virtuosismo en el oficio sobre la creatividad, siendo el resultado un arte carente de personalidad. (126). Sobre la escultura, dijo que no era tal y que en su limitación naturalista resultaba estéril (127).

Fue José Camón Aznar quien mejor expuso el contenido de la exposición. Partió del reconocimiento de "una dignidad artística superior a la de los concursos precedentes", -si bien señalando- "la falta de audacias imaginativas y técnicas, la carencia de algunas de esas tendencias expresivas o abstractas, que hoy señorean las rutas del arte joven". Lo que se debía según él no al jurado, sino "quizá (a) la costumbre de cohesionar etos conjuntos con normas realistas y académicas cohibe los extremismos artísticos."

Para explicar la sección de pintura dividió ésta en dos bloques: El primero, compuesto y dividido a su vez en tres direcciones o fases: a/ un realismo de "fin de siglo" ("cuyo interés artístico se coloca precisamente en la reproducción sin velos de todas las vulgaridades con que a los protagonistas ha investido la naturaleza o la sociedad"; b/ una "versión ibérica del primer impresionismo" ("De este sorollismo quedan algunas muestras en esta Exposición. Y con soluciones diferentes, pero siempre con figuras erizadas de brillos, con toques mojados en la luz,

las obras de algunos pintores sevillanos") y c/ "un realismo sin evasión los inevitables bodegones".

En un segundo bloque, al margen de esas direcciones, estaban "las interpretaciones personales", más abundantes y entre las que se encontraban en las principales obras. Señaló también la falta en el certamen de "muestras de esa tendencia expresionista, que es hoy la que parece más propia a reflejar la hora de las angustias del hombre. Y falta, sobre todo, una inspiración de vida caliente, de contacto enérgico y genial con las auténticas preocupaciones y los espectáculos sin paliativos del mundo que nos rodea".

La sección de **escultura** la vió dominada por "la misma nota de agrisada mediocridad" y compuesta en general de "los inevitables desnudos resueltos sin un exceso de gracia ni de sincretismo, agravada esa monotonía por el blancor de los yesos, que devora tantos matices del modelado". Finalizó elogiando la sección de **dibujo** (128).

Como ya dijimos, **Lafuente Ferrari** publicó un artículo sobre estos certámenes, al que no dudamos de calificar como uno de los más importantes escritos en aquellos años (129). Partiendo del hecho de que las Nacionales constituían un acontecimiento de gran importancia en buena parte por ser una forma de intervencionismo del Estado (130), señaló los **principales fallos de estos concursos**. El primero y más grave, era que no representaban el arte español del momento, como pretendidamente se presentaban, sino que eran

muestras de artistas jóvenes, de principiantes aún en formación. Otros fallos radicaban en que se habían convertido "en una especie de oposición de entrada al escalafón artístico oficial", muy útil para conseguir puestos retribuidos; en que las medallas habían perdido, desde tiempo atrás, su validez como representación de categoría artística; en que se había consolidado un tipo de obra para la Nacional en la cual era más importante la espectacularidad y el tamaño (grande) que la calidad artística. A su juicio, más grave que la ausencia por el rechazo en la admisión de obras avanzadas era la escasa calidad de las obras seleccionadas: "el bajo rasero a que ha descendido el nivel de admisión". Todos estos fallos en gran parte eran el resultado de la labor de los jurados, personas en las que se concretaba parte de la intervención estatal.

Una vez presentados los problemas propuso algunas medidas para su solución. La inicial era lograr de los jurados de admisión una "exigencia y equidad" para lo cual, escribió:

«las únicas mejoras que cabría hacer en este aspecto serían, en mi opinión, dos: primero, eliminar en la selección de nombres todo automatismo y toda representación de instituciones que no lleven consigo, por razones fáciles de aquilatar, responsabilidad y exigencia; segundo, independizar tales nombramientos de la arbitrariedad burocrática que tantas veces pesa en estas designaciones y que constituye un germen nada imaginario de caciquismo y de favores». (131)

Pero junto al mantenimiento de las Nacionales mejoradas, veía, necesarias otras exposiciones que fuesen muestras del verdadero estado del arte español, éstas estarían

reservadas a artistas maduros siendo su participación no resultado de la selección de un jurado, sino de la invitación directa mostrando varias obras del invitado, o por un sistema mixto presentando obras de varios poseedores de un curriculum de recompensas oficiales y otros que carentes de ellas fuesen maestros consagrados.

En estas exposiciones, decía, era donde el Estado debería adquirir obras para los museos y no en las Nacionales, como se hacía, con el resultado de la consiguiente falta de obras de verdadera calidad para el futuro, pues como antes nos indicó la mayoría de los participantes en esas muestras eran jóvenes principiantes.

Concluyó su artículo recordando la importancia para el desarrollo del arte español del conocimiento del arte extranjero, acabando con el aislamiento en este terreno en que nuestro país desde medio siglo atrás venía manteniéndose. Tarea que reservaba al Estado.

Para juzgar las obras dignas de premio volvieron a repetirse nombres. Así en el jurado de pintura los designados fueron: Valentín de Zubiarre, por la R.A.B.A.S.F.; Luis Mosquera Gómez, por la Asociación de Pintores y Escultores; Manuel Sánchez Camargo (suplente en los jurados de admisión de 1943 y en Barcelona en 1942 -aquí, de J. Francés- y suplente también en pintura en esta última exposición), por la Asociación de la Prensa; Jacinto Alcántara(en los de admisión de esta Nacional y en la de 1943), por la Secretaría

General del Movimiento; por el Ministerio: Luis Gil Fillol (en los de admisión de esta de 1948 y en la de 1941), José Ramón Zaragoza (suplente en pintura en 1941) y Joaquín Valverde (suplente en admisión y propietario en pintura en la de 1943).

En el de **escultura** el presidente del jurado de admisión fue José Francés (en admisión y pintura en 1941, en admisión y pintura de la Nacional de Barcelona de 1942, suplente en admisión en 1943, propietario en admisión en 1945), por supuesto por la R.A.B.A.S.F.; Juan Adsuara (también en este jurado en 1945), por la Asociación de Pintores y Escultores; Pedro Murlane Michelena (en admisión en esta del 48), por la Asociación de la Prensa; Luis Marco Pérez (también en admisión); por el Ministerio: José Bueno (suplente en escultura en 1941), Francisco Asorey (nuevo) y José Prados (en escultura en 1941 y 1943)

El de **grabado** -que formaba una sección con dibujo- lo compusieron Luis Perez Bueno (suplente en grabado en 1941, suplente en admisión y propietario en grabado en 1943), por la R.A.B.A.S.F.; Sócrates Quintana (nuevo), por la Secretaría General del Movimiento; José Camón Aznar (en arquitectura en 1943), por la Asociación de la Prensa; Manuel castro Gil (en grabado en todas las anteriores), por el Círculo de Bellas Artes; por el Ministerio: Enrique Lafuente Ferrari (en escultura en 1941), Eduardo Navarro (también en

grabado en las tres anteriores) y Cecilio Barberán (también en grabado en la anterior).

En el jurado de arquitectura aparecen Manuel Cárdenas (suplente en este mismo jurado en 1941 y propietario en 1945), por la R.A.B.A.S.F.; Luis Menéndez Pidal, por la Dirección General de Arquitectura; Pedro Muguruza, por la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid; Francisco de P. Nebot Torres, como en 1941 por la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona; Casto Fernández Shaw, por el Colegio de Arquitectos de Madrid, y por el Ministerio: Miguel de Artiñano (en este jurado en las tres anteriores) y Manuel Martínez Chumillas (suplente en arquitectura en 1941) Ménedez Pidal, Muguruza y Fernández Shaw eran los tres nuevos incorporados (132).

La medalla de honor la consiguió Eugenio Hermoso, que ya venía buscándola desde años atrás, lo que demuestra que el academicismo ramplón seguía teniendo fuerza y que la R.A.B.A.S.F. seguía ejerciendo mucho control, pues -como sabemos-, este artista había sido poco considerado e incluso crudamente atacado por parte de la crítica menos conservadora. Según Pantorba votaron 24 personas y logró 19, frente a los 5 de Vázquez Díaz. Esta versión no coincide con la dada por Julio Trenas en las páginas de «Mundo Hispánico», pues según éste la consiguió por un único voto. Esta diferencia es también la que da Enrique Lafuente, am-

pliando la información diciendo que fue Manuel Sánchez Cargomargo el que al llegar cuando se estaba en un empate, y permitirsele votar, decidió la votación (133).

Los premios extraordinarios fueron la Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes (su representante fue Manuel Alvarez Laviada) que recayó en Juan Vila Puig, la del Ministerio del Ejército, concedida a Joaquín Vaquero y una nueva medalla de la Agrupación Española de Acuarelistas (cuyo representante fue Francisco Esteve Botey), que la obtuvo Ceferino Olivé (134).

Exposición Nacional de 1950

Fue ésta la última nacional de la que nos vamos a ocupar.

Fueron seleccionados 255 pintores, 33 grabadores, 75 escultores, 30 dibujantes y 2 arquitectos, teniendo en cuenta que algunos artistas se presentaron a varias secciones. El predominio vuelve a estar en los paisajes -104 en pintura, 18 en grabado y 9 en dibujo- (135).

Como obras relacionadas con el régimen, ya bien asentado, encontramos en pintura el cuadro titulado "Destino", de Daniel Vázquez Díaz(nº cat. 132) que representa a José Antonio Primo de Ribera, con el uniforme de la Falange y

capa, saludando al modo romano y agarrando con la mano izquierda una miniatura del yugo y las flechas. Las otras obras eran los retratos de la esposa del dictador, de Angel Espinosa Herrero (bol. 7.046), propiedad de la retratada; el de Raimundo Fernández Cuesta, ministro de Asuntos Exteriores, de Gregorio D. Ureña y Roldan (bol. 6.550) que no se expuso pues no aparece este artista en el catálogo, y una vista del Palacio de Santa Cruz de Madrid, con un grupo, titulada "Comitiva diplomática", de Carlos Moreno Graciani (bol. 8.168).

En escultura aparte de la obra "Heroe muerto (escayola) de Juan de Avalos (bol.8.362, nº cat. 16) y "el heroe" de Alfredo Felices (bol. 8.212), cuyos títulos creemos nos permiten adscribirlos al franquismo, el resto fueron retratos. Uno de Franco, obra de Ramón Navarro M-Bremos (bol. 6.583), que no fue seleccionada, otro del Ministro de Agricultura(piedra), Carlos Reín Segura, de Joaquín Fernández Palazuelos (bol. 7.328); del marqués de Lozoya (escayola patinada), de Emilio Laiz Campos (bol. 8.365); del delegado Nacional de Sindicatos (escayola) de Rafael Martínez Carbonero (bol. 6.526).

En arquitectura se presentaron los proyectos del edificio de sindicatos para Madrid, de Francisco Cabrero Torres-Quevedo, y ocho ermitas para los alrededores de la misma ciudad, del hijo de Eugenio D'Ors, el falangista Victor

D'Ors Perez Peix.

Los momentos de obras alegóricas, épicas, etc. relativas al franquismo así como las de episodios de la guerra habían pasado -aunque a decir verdad nunca, como hemos visto, esas obras fueron importantes-, para dejar paso tan solo a retratos de personalidades.

Los responsables de la selección fueron, como Presidente: Marceliano Santa María (en el jurado de pintura de 1941), por la R.A.B.A.S.F., y como vocales: Juan Adsuara Ramos (en los jurados de escultura de 1945 y 1948) y Luis Bellido González (en los de admisión de 1943 y arquitectura de 1945), por la misma academia; José Bermejo (en los de admisión y pintura de 1945 y suplente en pintura de 1948), por la Asociación de Pintores y Escultores; Rafael Pellicer Galeote (suplente en grabado en 1948), por la Escuela Central Superior de Bellas Artes de San Fernando; Pedro Mourlane Michelena (en escultura en 1943 y 1948 y en admisión en ese año), por la Asociación de la Prensa; Jacinto Alcántara (en los de admisión de 1943, 45 y 48 y en pintura en 1948), por la Secretaría General del Movimiento.

Solo dos personas participaban por primera vez: Rodolfo García Pablos, por la Dirección General de Arquitectura y Vicente Beltrán Grimal por la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia (136).

Los jurados de premios de las cuatro secciones estuvieron compuestos por veintiocho personas de las que únicamente tres participaron por primera vez (137).

Las críticas aparecidas sobre esta Nacional fueron sensiblemente menores en número que las de otros años, lo que nos demuestra cómo el paso del tiempo y el aumento de exposiciones particulares hicieron que disminuyera el interés por las Nacionales (138).

Con todo, hubo críticos que como siempre elogiaron el certamen y el régimen que lo hacía posible. Así Manuel Prados López, desde la «Revista Nacional de Educación» comenzó su crónica exponiendo que la muestra se debía a la paz instaurada por el régimen, para seguir resaltando el -para él- tono de calidad media que daba como resultado un "nivel artístico envidiable" (139).

Otros críticos siguieron valorando la exposición como balance del arte español. Entre ellos José Francés -lógicamente por su carácter de habitual miembro de jurados-, quien además rechazó la acusación de que la política de admisión fuese restrictiva (140). Para Sánchez Camargo hubo un equilibrio entre los diferentes tipos de obras seleccionándose obras habitualmente rechazadas (141).

José Camón Aznar también vió en la Nacional un resumen de la pintura del momento, a pesar de alguna ausencia esti-

listica como el expresionismo y la falta de destacados artistas catalanes y madrileños. Este crítico resaltó el tono de discreción de la exposición y se preguntó sin encontrar respuesta, -cómo hizo en ocasiones anteriores (vidi supra)-, por las causas de la falta del "tema humano" (142).

Para él se alcanzó un resultado que dejó fuera a las novedades y a las consabidas repeticiones:

«Ni hay excesivas muestras de ese acorchado realismo que en las Exposiciones pasadas obtenía casi siempre los primeros galardones y que tan tozudamente se ha sobrevivido, ni tampoco el estrépito de teorías novedosas, lanzadas a las disputas de los hombres, pero que, bien dosificadas, hubieran alegrado con sus desplantes los muros y la imaginación de los visitantes.» (143).

Contrastantes con todos estos juicios fueron los de otros críticos. Ramón D. Faraldo caracterizó esta exposición y todas las Nacionales como «un simple cortejo de torpes tentativas, una exasperación de mal gusto y de tiempo ilusionadamente, pero baldiamente perdido» (144).

Eduardo Llorent más que referirse a esta última muestra, hizo una crítica generalizada a la composición de los jurados. Para él, eran demasiado homogéneos en cuanto a su arte y a sus preferencias artísticas, y a su actuación. Por ello los acusó, con razón, de permanecer en el pasado y más aún, de mostrarse intolerantes respecto al nuevo arte, fieles a un criterio rígido en la admisión de obras: las calificadas como "de tradición española" y de un "apurado rea-

lismo". Refiriéndose a esta Nacional de 1950, los acusó de no admitir obras de artistas que habían obtenido premios en ocasiones anteriores, mientras admitían las de otros desconocidos e incapaces, y también de que incluso llegaron a tolerar el abuso de que un miembro del jurado presentase varias obras. Condenó, asimismo, el que estos jurados premiasen un arte que no era el más importante, por lo que los artistas que se llevaban al extranjero como representantes del arte español, si se presentaban a las nacionales y se daba el caso de que fueran admitidos, lo que no sucedía con frecuencia, no recibían ninguna recompensa (145).

Finalizó su artículo con una petición para que las Nacionales mejorasen de modo que dejasen de ser "una manga ancha para unos y la obstrucción sistemática para los que menos lo merecen" (146).

Para **Eugenia Serrano** lo mejor del certamen estaba en los cuadros de pequeño tamaño y lo peor en la pintura religiosa. Siempre según ella los cuadros grandes, a pesar de su abundancia, no pasaron de mediocres y hubo algunos pretenciosos como el «Destino» de Vázquez Díaz que resultaron totalmente malogrados (147).

El arquitecto **Miguel Fisac**, nuevo en esta actividad de la crítica de arte, comparó la Nacional con un edificio en el que lo decorativo sustituye a lo constructivo, de forma que siendo necesario derribarlo y construirlo de nuevo, se

hiciese con los mismos materiales de derribo y no con otros nuevos.

La exposición reunía entonces

««Fragmentos de los peores monigotes de los ampulosos cuadros de historia, paisajes con amanerados desenfadados impresionistas a lo Monet y a lo Sisley, burdas intenciones exóticas a lo Gauguin. cascotes polvorientos tomados con impudicia de cualquier manual ilustrado de Historia del arte.»(148)

Para este arquitecto la exposición afortunadamente no era reflejo del arte español, pues había otros artistas verdaderamente tales que o bien se mantenían al margen de las nacionales o no eran admitidos, si bien los que sí estaban en esta ocasión lo hacían a través de obras de segunda categoría: "De algunos está su firma, en unos cuadros malos que no parecen de ellos, de otros, una ausencia voluntaria o forzada". La causa radicaba en "la falta de rigor crítico". Como hiciera LLosent, criticaba que se premiasen obras de artistas que los mismos integrantes de los jurados, cuando tenían que decidir desde otros jurados, nunca seleccionarían para exposiciones en el extranjero y en cambio pasasen sin fijarse en las de los que sí elegían.

Finalmente pedía a los criticos de arte que dijesen la verdad al público y a las autoridades "que estas exposiciones deben renovarse o morir" (149).

Otros criticos se limitaron como en años anteriores a hacer una breve explicación -en realidad comentarios más o menos acertados- de las obras consideradas más interesan-

tes.

Para la medalla de honor se realizaron tres votaciones. En la tercera y definitiva, Daniel Vázquez Díaz recibió doce votos, los de J. Miguel Sánchez, Luis de Villanueva, Adsuara, Marqués de Romani, J. Otero, P. Maro, Prieto Nespreira, E. Hermoso, Soria Aedo, Sánchez Camargo y los de otras dos personas de firma ilegible. Juan Vila Puig obtuvo trece, los de J.M. Segarra, R. Pellicer, Carlos S. de Tejada, J. Higuera, José Prados López, Pérez Bueno, José Ortells, M. Castro Gil, L. Marco Pérez, I. Pinazo, Mariano Tomás, Gil Fillol y otro más, por lo que quedó desierta (150).

La no concesión del máximo galardón motivó la protesta de la reglamentación de José Francés que se unía así a las efectuadas por otros críticos en ocasiones anteriores (151).

Epílogo

Si las Nacionales no eran ya a la altura de 1950 las principales exposiciones de arte, si habían jugado desde su reanudación tras la guerra civil -y aún antes- un papel muy importante en el arte y la cultura artística española.

El motivo más importante es que el tipo de arte que en estas exposiciones se mostraba y se premiaba, servía de pauta para muchos de los jóvenes artistas que entonces iniciaban su camino artístico y que serían los protagonistas del arte de la década de los cincuenta. Esos, o siguieron su andar ya establecido, con lo que apenas contaron en la renovación artística de esa década, o bien, para tomar nuevas rutas debieron olvidarse, e incluso oponerse, a los lenguajes artísticos habituales de esas exposiciones.

¿Qué tipo de arte era ese?. Tanto en pintura como en otras prácticas, era hegemónica la figuración y en ella predominaba, de manera casi exclusiva, el naturalismo, practicado según normas academicistas más o menos patentes. La temática (puesto que se trataba de una arte de contenidos) se reducía a la triada del paisaje (152), figura y bodegón, a la que se adscribían, como géneros pertenecientes a la segunda, los desnudos, los temas folklóricos (presentados generalmente como tópicos) y los retratos. Técnica-

mente al **academicismo** podía añadirse -y en efecto se hizo- una pintura más personal que mayoritariamente tenía como preocupación principal la resolución de problemas lumínicos más que constructivos. En la escultura la figuración naturalista se concretaba en desnudos (siguiendo la tradición, casi exclusivamente femeninos) en los que predominaba el decorativismo y el "buen gusto" sobre la expresión y el pretendido mensaje (muchas veces confuso). En este terreno de la escultura los retratos, cuya única finalidad prácticamente se reducía a conseguir un parecido fiel al retratado, también fueron abundantes. La imaginería religiosa, presentada entonces separada del resto de la escultura, se caracterizó por un seguimiento (casi repetición en ocasiones), más o menos hábil, de la tradición de los siglos XVI y XVII. El dibujo y la obra gráfica seguían la ruta de la pintura.

Otro motivo fundamental de la importancia de las Nacionales es el alto grado de relación existente entre el mundo de la enseñanza artística y las Exposiciones Nacionales, lo que reafirma el carácter de éstas como modelos de arte y de artistas. Muchos de los miembros de los jurados y bastantes de los expositores eran, habían sido o serían, profesores en las Escuelas de Bellas Artes o de las de Artes y Oficios Artísticos, consideradas éstas por muchos de los alumnos y profesores como antesala de las primeras. Esta circunstancia llevaba a un alto grado de endogamia en buena

parte del arte español, pues era normal que profesores y alumnos se encontrasen como jurados y aspirantes a premios en las Nacionales, o en tribunales de oposiciones a plazas docentes (153) e incluso que compañeros en la docencia fuesen jurados y aspirantes a premios en las Nacionales. Es interesante también destacar que el hecho de obtener la Medalla de Honor o Primera Medalla tuvo, a partir de 1943, la ventaja de dispensar de las asignaturas prácticas en los estudios de las Escuelas de Bellas Artes necesarios para la obtención del título de "Profesor de Dibujo" (154).

Un tercer motivo es que las obras premiadas y algunas de las seleccionadas fueron el modo habitual y barato, de adquisición de obras para los museos españoles (155). Estas obras y sobre todo sus autores pasaban por su entronización en el museo a convertirse en referencia sobre todo positiva (como estilo, género, etc. digno de seguimiento) y escasamente negativa (en su rechazo) para otros artistas y para el público.

Otros aspectos dignos de recordar son el dominio que la Academia de San Fernando ejerció en estos certámenes, pues como hemos comprobado miembros de esa institución, que generalmente eran a la vez profesores en las Escuelas de Bellas Artes, controlaron en gran medida los jurados (156); el ya indicado hecho de la continuidad existente entre las Nacionales de postguerra y las anteriores, lo que nos lleva

a señalar la menor atención prestada por el nuevo régimen a las artes plásticas frente al teatro o la literatura en su política cultural. Y la escasez de obras propagandísticas o simplemente de temática fascista, exceptuando los retratos del dictador y otros personajes importantes del fascismo español.

Arquitectura

Un monumento a los caídos de la Marina Española y a su Patrona la Virgen del Carmen

En la obra se funden las formas elegantes de los navíos modernos y las formas tradicionales de la arquitectura gótica

En los muros de una cripta serán inscritos los nombres de los marinos que dieron su vida por Dios y por España

«El español que da su vida por la Patria, el marino que rinde su existencia en un combate naval, la familia de un caído en el mar, que no tiene a dónde llevar unas flores, merece, al menos, un lugar, un monumento que recuerde todos los sacrificios hechos en defensa de un ideal», dice el arquitecto, ingeniero honorario de la Armada don Casimiro Fernández-Shaw, explicando su proyecto de monumento a los Caídos de la Marina española y a su Patrona, la Virgen del Carmen.

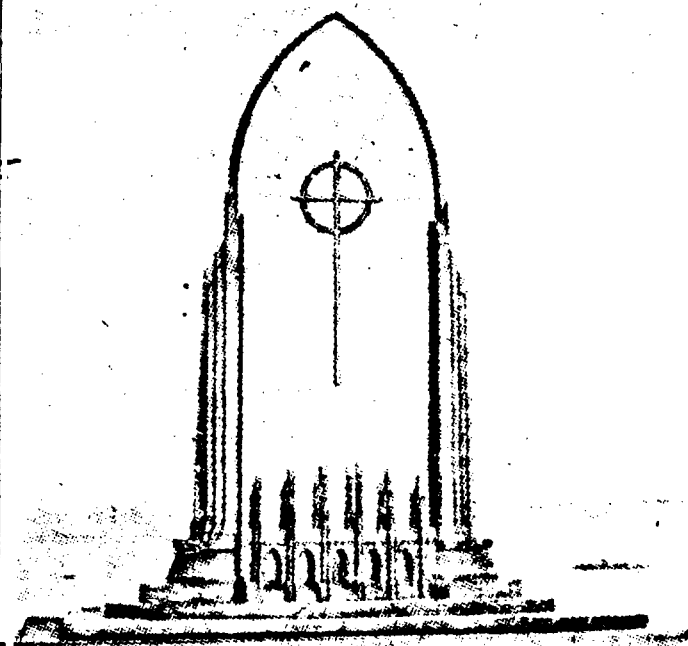
Concepto del monumento

El autor explica también las ideas fundamentales que han de ser recogidas en esta obra arquitectónica conmemorativa. Para el señor Fernández-Shaw es fundamental que esta especial arquitectura, que ha de realizarse en la España que renace, haya de darnos un tono de lo que ha de ser la construcción de la nueva España.

Pero oigamos al insigne arquitecto:

«Había que interpretar en el monumento—agrega—dos ideas fundamentales: por una parte, el sacrificio de los muertos, el sacrificio de aquellos que no quisieron prestar su colaboración a unos hombres que iban contra el prestigio y la integridad de la Patria, y que prefirieron morir de una manera estoica y sublime antes que rendirse a la posición acomodaticia que suponía una postura servil y cobarde; por estos caídos, por los que cayeron en actos de servicio, bien a bordo de los navíos de guerra, bien como consecuencia de un cautiverio prolongado, por todos los sufrimientos, por todas las horas de angustia sufridos.

A esta idea había que añadirle otra en la que, por el contrario, fuese todo esperanza anhelo y realidad de victoria, algo de inmenso arco de triunfo de las armas del mar, algo que representara el triunfo de los que con su fe de creyentes y con su alma española crearon una moral y un prestigio



Modelo en madera, construido en los talleres de Matagorda, de la Compañía Española de Construcciones Navales (Cádiz), y expuesto en la Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid, 1943.

coincidencia de las formas modernas de las naves de guerra con aquellas otras de la arquitectura gótica, arquitectura que se produce precisamente en aquellos mismos momentos en que nuestras naves mediterráneas empiezan a imponer su poder en el Mare Nostrum.

Por esto hemos escogido este estilo para nuestro monumento, con preferencia a ningún otro, ya que sus formas enlazan con estas otras modernas que, sin embargo, no desentonan de las clásicas utilizadas en nuestras catedrales.

Una mayor estilización en los enlaces de los diferentes motivos hará fundir en formas en cierto modo aerodinámicas su geometría.

en el oído y el micrófono obediente a la voz de mando, sujeto todo el mecanismo a la precisión científica del cerebro del comandante, así nuestro monumento ha de estar dado por una fórmula, por la fórmula del arco que de una manera atrevida ha de surgir del remate de los dos pilares para unirse como una aspiración de infinito a los ochenta y siete metros de altura.

Por la noche el monumento cobrará nueva vida: una instalación completa de faros y reflectores iluminará unas veces la Cruz soñada, que parecerá emerger por sí sobre la superficie del mar; otras,

potentes faros se elevarán verticalmente hacia el cielo o en forma radial, y formarán una aureola alrededor de la Cruz...

Construcción

Como en toda construcción arquitectónica, nos hemos de encontrar con dos clases de dificultades materiales. De una parte, las técnicas para la realización de la idea, de otra, aquellas otras de índole económica y con las cuales hemos forzosamente de contar.

El primer elemento en contra con que tendremos que luchar es el de los fuertes vientos reinantes.

Por esto, hacer un monumento elevado, macizo, hubiese tenido sus inconvenientes, y lo hemos salvado reduciendo al mínimo la superficie batida por los vientos.

Si se observan las diferentes secciones de los elementos resistentes, se apreciará la preocupación constante de que estas superficies sean lo más aerostáticas posibles.

A pesar de esto, el anclaje o cimentación ha de hacerse sobre la roca de los bajos, de acuerdo con las deducciones del cálculo de presiones.

Otra dificultad también grande ha de ser la construcción del arco por la altura en que se proyecta, pero esto también está resuelto, ya que el encofrado lo tenemos estudiado en forma perfectamente factible.

La colocación de la Cruz monumental, el suministro de fluido eléctrico y tantos otros problemas han de ser minuciosamente estudiados para que el éxito corone nuestra obra.

Los materiales que han de emplearse serán principalmente: el hormigón armado en estructura y la piedra y el mármol de las costas españolas en recubrimientos.

La Cruz, como hemos indicado, se hará en acero inoxidable.

LIBROS

Notas

(1) En el Decreto de 6 de febrero de 1936 era el Subsecretario del Ministerio de Educación, pero en 4 de marzo del mismo año se cambió al Director General de Bellas Artes.

(2) En la primera edición de la Historia de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de Bernardino de Pantorba (que era el seudónimo del pintor, crítico e historiador José López Jiménez) del año 1948 (Madrid, Editorial Alcor), se indica la obligatoriedad del documento, y en la 2ª edición de 1980 (Madrid, Ed. Jesús Ramón García-Rama J.) se añade: "humillación estúpida que algunos artistas no aceptamos". La primera edición del libro de Pantorba salió en 1948 en Madrid publicándola la Editorial Alcor. Presentamos en apéndice fotocopias de documentos.

(3) Según el Reglamento de 6 de febrero de 1936 el Jurado de admisión y colocación estaba formado por: Tres Académicos de número de la de Bellas Artes de San Fernando, uno por cada Sección de Pintura, Escultura y Arquitectura, designados por la Academia. Dos artistas profesionales que hayan obtenido primera Medalla, a propuesta de la Asociación de Pintores y Escultores. Un Arquitecto, con una primera Medalla, elegido por el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Un artistas con primera Medalla elegido por la Agrupación Española de Artistas Grabadores. Un artista, con primera Medalla a propuesta de la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado. Un crítico de arte designado por la Asociación de la Prensa de Madrid.

(4) E. Lafuente Ferrari, «La Exposición Nacional de Bellas Artes de 1941» Vértice, nº50-51, XI-XII-1941, p.81-2.

(5) Orden de 27 de noviembre de 1940 (BOE 11-XII-1940) En ésta se escribió: "Tiene el Gobierno propósitos que, al ser realizados, ha de elevar el rango de estos Certámenes convirtiéndolos en el verdadero exponente del nivel artístico español, y para llevarlos a la práctica se realizan estudios que, por la complejidad que realizarlos supone, retrasan forzosamente su implantación. Pero como al mismo tiempo no se puede privar a los artistas del único medio oficial que tienen para mostrar sus obras al público examen y recibir los galardones que merezcan, por lo que conviene poner término a la solución de continuidad que se ha producido en la celebración de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, aunque la primera que se celebre haya de ser necesariamente sometida a ciertas restricciones por deficiencias de local".

(6) Los Concursos Nacionales se convocaron anualmente, excepto en 1939 y 1941. Eran para pintura, grabado, escultura, arte decorativo, arquitectura, música y literatura y los artistas aspirantes debían presentar las obras de acuerdo a uno o más temas propuestos. En la convocatoria de 1940 se exigió a los participantes (artistas españoles e hispanoamericanos) la presentación de un documento acreditativo de su adhesión al "Nuevo Estado español" (Orden de 27-VIII-194, BOE 6-IX-1940).

(7) Orden de 20 de enero de 1941, (BOE, 24-I-1941).

(8) Manuel Abril, «Obras e ideas. La próxima Exposición de Bellas Artes Arriba, 12-IX-1941.

(9) La inauguración de esta primera nacional, como las que vendrían después, se hizo con la presencia del dictador, al que acompañaron importantes y numerosas autoridades del aparato del Estado, lo que evidentemente nunca dejó de recoger la prensa: "La presencia del caudillo puso de relieve, una vez más, su constante preocupación por la vida espiritual del país y la exaltación que encuentran en la nueva España los valores artísticos, seguros ahora de ser estimados y protegidos" (ABC, 12-XI-1941, p.5), "Esta Exposición, pues, en la que el Caudillo ha puesto un interés personal, atento al principio de Horacio de que lo dulce debe de estar junto a lo útil, representa que en España se han reanudado oficialmente las actividades plásticas" (Francisco de Cossio en ABC, 18-XI-1941, p.3).

"Con el lenguaje elocuente de las cifras -551 expuestas-, la Exposición Nacional de Bellas Artes acusa la dinámica potencialidad de nuestro vigoroso resurgir cultural y representa el verdadero exponente del nivel artístico español", (Revista Nacional de Educación, nº11, XI-1941, p.86).

(10) 145 obras de la Nacional de 1936 fueron trasladadas al Museo de Arte Moderno, según consta en un documento en el que se hace referencia a una relación mecanografiada de esas obras que se conserva en el Archivo del Ministerio de Educación del Archivo General de la Administración de Alcalá de Henáres (en Adelante AGA, Educación), Legajo 21.954, en el mismo legajo hay un paquete con recibos de cuadros devueltos por el Museo de Arte Moderno en 1940 y escrituras de mandatos para recoger obras, en varios de éstos se nombra a Vda de Macarrón para que recoga las obras en representación de los artistas. La misma casa fue durante muchos años, ya en el franquismo representante de muchos artistas, además de encargada del embalaje, transporte y montaje de exposiciones oficiales, continuando en la actualidad.

(11) Esta continuidad ya ha sido señalada por Jaime Brihuela, quien calcula que un 37 por ciento de los artistas que participaron en la Nacional de 1932 lo hicieron en la de 1936 y un 45 por ciento de los de 1936 en la de 1941. (La Vanguardia y la República, Madrid, Cátedra, 1982, p.15, nota 9). También Gabriel Ureña ha hecho notar la continuidad (Las vanguardias artísticas en la postguerra española 1940-1959, Madrid, Istmo, 1982, pp.24-25), pero este investigador la establece entre la Nacional de 1936 y otra que dice se celebró en Madrid en 1940. Desconocemos qué exposición es esa pues no hemos encontrado ninguna referencia en la prensa ni catálogos de Nacionales entre las de 1936 y 1941. Es más la primera mención legal a las Nacionales es la convocatoria de la de 1941 en 27 de noviembre de 1940, siguiéndola la de 20 de enero de 1941, autorizando la presentación de obras que hubiesen figurado en la Nacional de 1936, y el Reglamento para estas exposiciones, de 2 de septiembre de 1941. Por otra parte en la documentación oficial que hemos observado la primera Nacional de postguerra es la de 1941. En la prensa sólo encontramos una nota referente a la inauguración de la llamada "Exposición Nacional de Bellas Artes" en Sevilla en abril de 1940 (Arriba, 18-IV-1940), en la que participaron 217 autores y que debe ser la que señala Ureña como celebrada en Madrid.

Con el título «Exposición Nacional de Pintura y Escultura» se celebró en Valencia durante la segunda quincena de julio de 1939 una muestra organizada por la Delegación Provincial de Bellas Artes de FET y JONS de Valencia que presentó 105 obras de 54 artistas. De esos 24 habían expuesto en la Nacional de 1936.

(12) Vidi Jaime Brihuela, Op.cit., p.40. Los participantes en ambas muestras, la de París y la Nacional de ese año 1936 fueron 35. En un primer momento pensamos que quienes participaron en París no lo harían más en las sucesivas exposiciones oficiales españolas pero estábamos equivocados, al menos en parte, pues nos encontramos una serie de nombres que se mantienen a lo largo de las Nacionales, aunque no en todas. Son estos, los pintores: José Aguiar, José Amat, Luis Berdejo, Emilio Bosch Roger, Domingo Carles, Juan Commeleran, Teresa Condeminas, María del Carmen Corredoiras, José Cruz Hernández, Francisco Domingo, José Frau, Luis María Güel, Eugenio Hermoso, Rafael Llimona, Luis Masrera, Jesús Molina, Luis Muntané Muns, Francisco Pompey, Santiago Pelegrín, Francisco Pons Arnau, Gregorio Prieto, Ernesto Santasusagna, Daniel Vázquez Díaz, Rosario de Velasco, y José Ventosa. Entre los escultores sólo José Clará sería asistente de las Nacionales, pues Manolo Hugué únicamente participó en la de 1941. Esta lista nos demuestra que la muestra de París presentó a artistas que no eran ni mucho menos renovadores.

(13) Los componentes del Jurado de Admisión y Colocación de 1932 fueron : Eduardo Chicharro, José Clará, Teodoro de Anasagasti, José Bermejo, Julio Vicent, Angel Vegue, Juan José García, Fernando Echevarría, Manuel Abril, Francisco Esteve Botey, Federico Ribas y Miguel Martínez de la Riva. Los del año 1934: Miguel Blay, Enrique Martínez Cubells, José Capuz, Luis Bellido, Enrique Estevez Ortega, Francisco Llorens, José Ortells, Luis Moya, Julio Prieto Nespereira y Miguel Martínez de la Riva. Bernardino de Pantorba, Historia y Crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, Madrid, 1980 (2ª ed.).

(14) La Asociación de Pintores y Escultores agrupaba a artistas en su inmensa mayoría academicistas y tradicionales. Organizadora de los Salones de Otoño. Durante la República fue denunciada, conjuntamente con la Sociedad de Amigos del Arte por ADLAN como representantes de la mitad del arte español que impidiendo su desarrollo y contacto con la modernidad acaparaba los privilegios oficiales. «Al Excmo. Sr. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes y al Director General de Bellas Artes», en Arte, nº 1, septiembre de 1932, recogido en J. Brihuega, Op. cit. p.72-74. En marzo de 1940 la Asociación reunía a 106 asociados (de ellos, 61 pintores, 30 escultores, 6 dibujantes y grabadores, 7 de otro tipo de arte y 2 críticos de arte) residentes en Madrid y a 88 en el resto del estado.

Su junta directiva estaba formada por:

Presidente efectivo: D. Fructuoso Orduna Lafuente
 Vicepresidente: D. Eugenio Hermoso
 Secretario Perpétuo: D. José Prados Lopez
 Vicesecretario: D. Emilio Romero Barrero
 Tesorero: D. Eugenio Lafuente Castell
 Contador: D. Miguel Lucas San Mateo
 Bibliotecario: D. Cesar Fernández Ardavín
 Vocales: Excmo. Sr. Don Enrique Martínez Cubells, D. José Ortells López y D. Luis Benedito Vives
 Como Presidente de Honor : Excelentísimo Señor Don Francisco Franco Bahamonde, Jefe del Estado y Generalísimo de los Ejércitos.

(AGA, Educación, Legajo 29.799, caja 7.597).

(15) Los suplentes de pintura fueron José Garnelo (quien estuvo en la Nacional de 1936 como vocal propietario), por la R.A.B.A.S.F., José Gutierrez Solana, por la Asociación de Pintores y Escultores, Alfredo Marquerie, por la Asociación de la Prensa, y Eduardo Martínez Vázquez (que fue elegido por votación en 1936 para el Jurado de Pintura), Elías Salaverría y José Ramón Zaragoza por designación directa del Ministerio. Los suplentes de escultura fueron Julio Cavestany, por la R.A.B.A.S.F., José Ortells, por la Asociación de Pintores y Escultores(en la Nacional

de 1936 fue elegido por los expositores de la sección de escultura para el jurado de premios de la misma); Manuel Mergelina, por Falange, y José Bueno, Jacinto Higuera y Vicente Navarro por el Ministerio. Como suplentes de grabado figuraron: Enrique Martínez Cubells (miembro en 1936 del Jurado de Pintura), por la R.A.B.A.S.F.; Jacinto Miquelarena, por F.E.T. y J.O.N.S.; Mariano Rodríguez Rivas, por la Asociación de la Prensa; José Espinós Gisbert, por el Círculo de Bellas Artes; y Luis Pérez Bueno, Adolfo Rupérez Gama y Miguel Velasco Aguirre, por el Ministerio. Los suplentes del jurado de arquitectura fueron: Manuel Gómez Moreno, por la R.A.B.A.S.F.; Francisco Massot Vergés, por la D.G.A.; Manuel de Cárdenas, por la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid; Buenaventura Bassegoda, por la Escuela de Barcelona, y Anselmo Arenillas y Manuel Martínez Chumillas por el Ministerio.

La R.A.B.A.S.F. había propuesto en la sesión celebrada el 6 de octubre de 1941 a Benedito, Chicharro y Martínez Cubells como vocales propietarios y a Alvarez de Sotomayor, Garnelo y Santamaria como suplentes por la sección de pintura; a Benedito, Labrada y Santamaria, y a Garnelo, Hermoso y Martínez Cubells, como propietarios y suplentes respectivamente de la sección de grabado. Los vocales propietarios de la sección de escultura eran Benlliure, Clará y Marinas, siendo los suplentes Cavestany, J. Francés y Sánchez Cantón. Archivo de R.A.B.A.S.F. 305-1/5).

Los Jurados de premios de la Nacional de 1936, que no llegaron a actuar, estuvieron integrados por: Martínez Vázquez, Hermoso, Aguiar, Garnelo, Martínez Cubells, Llorens, Muñoz Lucena, Valverde y Estevez Ortega para la sección de pintura; Ortells, Beltrán, Cruz Collado, Macho, Orduna, Laviada, Francés, López Rey y Juan de la Encina

para escultura; Esteve Botey, Navarro, Prieto Nespeira, Castro Gíl, E.M. Aguilera y Santamaria para grabado; en este jurado B. Palencia fue nombrado como sustituto de Esteve Botey al resultar éste elegido por sufragio. En la sección de arquitectura fueron Moya y Yarnoz.

(16) Datos aparecidos en Revista Nacional de Educación, nº 11, XI-1941, p.86. El deseo triunfalista convirtió esas 551 obras en casi mil (Dígame, nº 89 23-IX-1941).

(17) Por pintura de figura podría entenderse toda obra que no fuese paisaje o naturaleza muerta. Nosotros lo usamos como se hacía entonces, es decir, obras en las que las figuras (esto es personas), independientemente de lo que hiciesen, eran el pretexto para demostrar el dominio pictórico del artista. No entra en esta categoría la pintura de género o de costumbres.

(18) Por materiales se repartían así: 26 en madera, 24 escayolas, 23 bronce, 16 en mármol, 13 en piedra, 3 terracotas. En 8 obras no se indicaba el material.

(19) Las sumas no siempre coinciden con el número de obras que aparecía en la prensa, ni con las cifras que da Bernardino de Pantorba en el libro citado, pero es que bajo un mismo número podían agruparse varias obras, además de que en la prensa se tendía a redondear por arriba. Es imposible conocer con exactitud el tipo y tema de las obras de estas exposiciones, pues: a/ los títulos son equívocos, b/ las fotos de los catálogos eran las que enviaban los participantes que deseaban que sus obras se reprodujesen en los mismos, si bien era el Jurado de Selección el que en definitiva decidía las reproducciones, pero de las fotos recibidas y c/ se han perdido boletines de inscripción, que serían la principal fuente de información, ya que en ellos además del título y técnica se hacía una brevísima descripción de la obra presentada. Parte de esos boletines se conservan en los fondos del Archivo del Ministerio de Educación (Legajos 21.954, 21.955 y 21.957 a 21.961) en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares.

(20) Jaime Brihuega, Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936, p. 150.

(21) El crítico Manuel Abril elogió los desnudos de un cuadro titulado "La tumba de José Antonio" de la pintora Ana María Jimenez Cerra (M.A., «La Exposición Nacional de Bellas Artes», Santo y Seña, nº 1, 20-XI-1941, p. 9). El nombre de esta concursante no figura en la relación alfabética de expositores del catálogo oficial de la exposición.

(22) En AGA Educación, Leg. 21.954 y 21.955.

(23) Manuel Abril, «La Exposición Nacional de Bellas Artes» Santo y Seña, nº3, 5-XI-1941, p.7

(24) Manuel Abril, «La Exposición Nacional de Bellas Artes. Escultura y dibujo», Santo y Seña, 5-XII-1941, p.13

(25) «Crónica de la Exposición Nacional de Bellas Artes. I. A manera de prólogo», Haz, nº53, 11-XI-1941, p.13).

(26) Benito Rodríguez-Filloy, «La Exposición Nacional de Bellas Artes», Arriba, 12-XI-1941, p.3).

(27) Manuel Sanchez Camargo, «La Exposición Nacional de Bellas Artes. Permanencia de los valores tradicionales al lado de la presentación de lo nuevo», El Alcazar, 15-XI-1941, p.3.

(28) Manuel Sánchez Camargo, "Consideraciones sobre la Exposición Nacional", Revista Nacional de Educación, nº13, I-1942, p.90).

(29) Eugenio Mediano, «La Exposición Nacional de Bellas Artes. Tres pintores ante la medalla de Honor», Tajo, nº78, 23-XI-1941, 10.

(30) Fernando Jimenez Placer, «Arte. Crónicas de la Exposición Nacional. La pintura II», Ya, 21-XI-1941, p.5. En la misma crónica comentó las obras que consideró más interesantes en los géneros de paisajes, pintura de interiores, naturaleza muerta, retratos genéricos y pintura de desnudos.

(31) Fernando Jiménez Placer, «El arte religioso en la Exposición Nacional de Bellas Artes», Ecclesia, nº 23, XII-1941.

(32) M. de Almagro San Martín, «Las salas de escultura en la Exposición Nacional de Bellas Artes», Domingo, nº252, 14-XII-1941, p.10).

(33) F. Jiménez Placer, «Arte. Crónicas de la Exposición Nacional. La escultura», Ya, 29-XI-1941, p.5

(34) E. Lafuente Ferrari, Op. cit.

(35) E. Lafuente Ferrari escribió mucho después sobre el voto de los jurados: "Pude entonces darme cuenta de los entresijos, bastidores y componendas que presidían la concesión de los premios, los bandos obedecían, más que a una tendencia, a ciertas personas, a odios, rivalidades y toda clase de motivos escasamente confesables". E.L.F., "Daniel Vázquez Díaz. Perfil de su vida y su obra" en Exposición homenaje a Vázquez Díaz, Granada 1970.

(36) Entre las opiniones críticas estaba una de Manuel Abril quién escribió: "Eugenio Hermoso fue desde hace muchos años quedándose atrás en su línea; acartonando su arte, estereotipando sus temas, moviéndose con cansancio o con rutina hasta incurrir de modo persistente en lo convencional y artificioso' (Santo y Seña, nº3, 5-XI-1941, p.10) Entre las abiertamente contrarias la del anónimo crítico de «Haz»: "Trastorna pensar -y hablamos en serio, aunque parezca lo contrario- cómo Eugenio Hermoso tiene crédito y medallas, concedidas por personas que se dedican en arte, con gesto aplomado, a acreditar.(...) Porque aunque para nosotros y para ustedes pintar sea esto o aquello, para el Sr. Hermoso este noble arte se ha convertido en la fábrica de almanagues mejor montada que se puede concebir." (Haz, nº 54, 18-XI-1941), o la de Eugenio Mediano: "Si el arte es un compuesto de inspiración, paciencia y tiempo, como no recuerdo quién lo dijo, el arte de Eugenio Hermoso parece ha-

ber olvidado el primer elemento o haberlo postergado a plano íntimo, para dedicarse a los otros dos. Tan es así, que habiendo llegado a un tal dominio del oficio como ha llegado Eugenio Hermoso, no se concibe una tan absoluta carencia de espíritu creador. (...) Es incomprensible que el señor Hermoso pretenda, con sus realizaciones, negar en redondo toda una época artística recientemente pasada, que desde luego no puede ser aceptada en su integridad, pero de la que, sin duda alguna se han desprendido enseñanzas no desdeñables a la ligera." (Tajo, nº78, 23-XI-1941, p.11).

(37) B. de Pantorba, op. cit., p.302

(38) Como consecuencia se concedieron medallas a los pintores Berdejo y Roig Asuar y al escultor Díaz Menéndez

(39) Orden del Ministerio de Educación de 16 de febrero de 1942 (BOE, 19-02-42).

(40) Eran suplentes los coleccionistas Jaime Espona Brunet y Fernando Benet, los críticos de arte Manuel Sánchez Camargo, catedrático de la Universidad de Madrid, José María Junoy y Alberto del Castillo, catedrático de la Universidad de Barcelona ; el Jefe Provincial de F.E.T. y de las J.O.N.S., Martín de Riquer.

(41) En cuanto a los Jurados de adjudicación de premios y adquisiciones, en el de pintura (sección que como era tradicional era la más importante) figuraban por el Ayuntamiento de la ciudad, el alcalde y el teniente de alcalde delegado de cultura, que actuaban como presidente y vicepresidente, y ocho vocales, algunos de los cuales ya formaban parte de las comisiones anteriores. Fueron los vocales el Diputado Ponente de Cultura de la Excma. Diputación Provincial de Barcelona, José Francés, Luis Monreal y Tejada, Javier de Salas, José LLosent, (Eduardo) Director del Museo de Arte Moderno de Madrid, Gustavo Gili Roig, editor y coleccionista, Luis Plandiura y Pou, correspondiente de la R.A.B.A.S.F. y José María Junoy.

Eran los suplentes cinco coleccionistas de arte: Francisco Pérez Olaguer Feliu, Alfonso Macaya, Antonio Mataró, Fernando Benet y Jesús Pérez Rosales, el crítico Manuel Sánchez Camargo, el publicista Santiago Nadal y el Director del Museo de Valladolid, Francisco de Cossío.

Los vocales de escultura fueron el Conde de Romanones, Director de la R.A.B.A.S.F., Manuel Rodríguez Codolá, Alberto del castillo y Diego Ramírez Pastor, Presidente de la Asociación de la Prensa Diaria de Barcelona. Los suplentes eran Luis Pérez Bueno, catedrático de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, F. Pérez Dolz, catedrático de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos, J. Sala Ardiz, coleccionista y el director de la revista Destino, Ignacio Agustí.

Formaban el jurado de Dibujo los vocales María Teresa Amatller Cros, fundadora del Instituto de Arte Hispánico,

José Bonet del Río, Presidente del Círculo Artístico y el coleccionista Manuel Rocamora Vidal. Eran suplentes Jaime Espona Brunet y Juan Seix, ambos coleccionistas y Manuel Muntañola Tey.

El jurado de Grabado lo componían Martín de Riquer, Jefe Provincial de Propaganda, José Bernabé Oliva, Secretario de la Jefatura Provincial de Prensa y Demetrio Oliva y Sala, del "Instituto Gráfico Oliva de Volanova". Los suplentes eran el crítico Adrián Gual y los señores Joaquín Renart y Santiago Juliá Bernet.

Más reducido era el jurado de Arquitectura, compuesto por el Teniente de Alcalde José M^a Sagnier Vidal, Marqués de Sagnier, José María Ros Vila, Delegado de la Dirección del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares y Joaquín Montaner y Castaño, funcionario del Excmo. Ayuntamiento y correspondiente de las Reales Academias de la Historia y Bellas Artes de San Fernando que actuaba como secretario. Eran suplentes Cesar Martinell y Alejandro Soler y March.

(42) Seguía escribiendo: "La Exposición de Barcelona es un índice del auge que en esta era de paz, ganada por Franco, tiene el Arte. No es ocasión de hablar de resurrecciones; se trata de algo más importante y de más enjundia: nueva vida. Bajo el signo nuevo, el Arte ha encontrado un amparo y una protección por parte de los organismos estatales, y más principalmente, por natural correspondencia, por el Ministerio de Educación Nacional, que no obtuvo nunca en las épocas liberales y frentepopulistas. Ahora, surge en España un noble afán por el cultivo de las Bellas Artes en sus más diferentes aspectos, merced al estímulo constante que para el artista pone el nuevo Estado. Y buena prueba de ello es esta Exposición de Barcelona, magno Certamen que ha recogido en su seno más de ochocientas obras, y al que han concurrido cerca de cuatrocientos artistas." M. Sánchez Cargado, «Glosa a la Exposición de Bellas Artes de Barcelona», Revista Nacional de Educación, nº19, VII-1942, p.89). S. C. en otra de sus crónicas además de afirmar la "vitalidad artística de nuestra patria", destacó el hecho de ser Barcelona "la primera ciudad del mundo acso en tráfico comercial" (Radio Nacional, nº 199, 30-VIII-1942, p. 4).

(43) Atendiendo a los títulos de las obras según el catálogo, corregido por el conocimientos del tipo más habitual de pintura de los artistas conocidos por nosotros y por las obras reproducidas en el catálogo.

(44) "Unas apostillas a la última Exposición Nacional de Barcelona. Nuestra guerra no tuvo pintores", en J.F. Bosch, El año artístico barcelones 1942-1943. (Itinerario

de las Exposiciones), Barcelona, Edic. Europa, (s.a. 1943), p. 7-8. Desconocemos en que periódico se había publicado antes de recogerse en esta antología de críticas de J.F. Bosch.

(45) J. Francés, «Alcance y significado de la Exposición Nacional de Barcelona», Sí, nº26, 28-VI-1942. C. Barberán, «Arte y Artistas. Las Exposiciones nacionales de Bellas Artes de Barcelona», ABC, 9-VII-1942.

(46) Manuel Abril, Santo y Seña, nº7, 15-VIII-1942, p.6.

(47) El decreto fue en 10 de febrero de 1943 (BOE 2-III-1943).

(48) Boletín Oficial del Ministerio de Educación Nacional, 19-VII-1943. Las formalidades de la votación se dieron a conocer en 25 de junio de 1943.

(49) En AGA Educación son pocas las papeletas de votos conservadas tanto de la medalla de honor como de las otras para esta nacional de 1943 y para las restantes nacionales que hemos revisado (la última la de 1950).

(50) El texto completo dice: "No creería este Jurado Excmo. Sr.: haber cumplido por entero su honrosa misión emitiendo el anterior fallo, cuyo juicio le ha sido encomendado, si no elevara a su alta consideración las poderosas razones, por las cuales propone una plena e indispensable rectificación a los Reglamentos por los que se ha regido hasta ahora la adjudicación de recompensas a las obras presentadas, o mejor dicho la no adjudicación, persistente a través de todas las exposiciones celebradas, debido a su mínima cantidad y calidad o, con mayor exactitud expresado, por su falta de realidad arquitectónica. En la última Exposición se ha presentado un solo concursante, en evidente contraste con la asistencia de centenares de artistas en las demás Secciones, entre las cuales es ya tradicional repartirse las medallas sobrantes en la de Arquitectura. Sin embargo el florecimiento de la actual Arquitectura española es patente en el renacimiento de la nueva España y no desmerece de las Artes hermanas, sus colaboradoras.

La razón de coexistencia de tan paradójicas como ciertísimas afirmaciones, está en llamar "Obra de Arquitectura" y, por tanto premiable, a lo que no lo es; tal un dibujo más o menos prometedor de una obra arquitectónica no realizada. Eso mismo sucedería si la Sección de Escultura estuviera representada, no por una estatuaría efectiva, sino por simples contornos dibujados, de posibles estatuas; o la de Pintura, por planes gráficos de asuntos, su composición y colorido, sin la realidad del cuadro terminado. Porque, reflexiónese que la obra arquitectónica es todo eso:

corporeidad y ponderada armonía con lo que la rodea; esto es; su ambiente, escorzos, perspectivas próximas y lejanas, en relación con la silueta de la ciudad; nobleza de los materiales, expresión, claro-oscuro y, singularmente, es también color, cambiante a cada hora del día y de la noche.

Las mas insignes arquitecturas, de otros tiempos, no han sido jamás proyectadas a la manera de nuestros días; a lo sumo empleábase modelos corpóreos en madera, auténtico boceto para el arquitecto. Los planos son útiles instrumentos de trabajo, pero no sirven para ser considerados como definitiva sino preparatoria obra de arte de posible mérito propio.

Claro es, que, el edificio, con existencia real, no puede ser llevado a un Museo expositivo -aun cuando el templo de Pérgamo o fachadas árabes, góticas y renacentistas, se encuentran hoy, reclusos dentro de salas acristaladas de los museos de Berlín o Londres-, por lo que la Exposición de Arquitectura se encuentra, en cada momento, dispersa en las villas y ciudades de España y en ellas pueden ser justamente apreciadas sin más dificultad que la ofrecida por los criterios cambiantes a través de los tiempos.

En consecuencia de todo ello, Excmo. Sr. este Jurado tiene el Honor de proponer, para sucesivas Exposiciones Nacionales, las siguientes bases de un futuro Reglamento de esta Sección:

La Primera Medalla, habrá de otorgarse a la mejor obra de arquitectura, inaugurada en España en fecha posterior a la última Exposición. Podrá ser adjudicada, también, al más artístico y por consiguiente más arquitectónico proyecto de reurbanización de una ciudad y maquetas de sus edificios representativos, prescindiendo a tales efectos de los estudios técnicos, por ser indeclinablemente aplicables a todas ellas.

La segunda Medalla, se adjudicará a la obra que siga en mérito en cualquiera de los dos aspectos dichos a proyectos y modelos plásticos de obras no realizadas.

Dos terceras Medallas, para todo género de obras ya especificadas.

Las recompensas serán puramente honoríficas y representadas por las Medallas correspondientes. Solamente serán remunerados los proyectos de iniciativa individual sin otra compensación monetaria; a cuyo efecto el Jurado contará con la cantidad global que se asigne a la Sección, estímulo de los arquitectos que no tienen aún obras realizadas que presentar.

No es necesario ponderar excelentísimo señor, el interés nacional que con esta reforma alcanzará la participación de la arquitectura en estos solemnes concursos, pasando así al primer rango que le corresponde, incluso en la relación o nomenclatura de las Secciones, por los que hoy, con olvido de la Historia del Arte, figura en último lugar de las Exposiciones y concursos oficiales. /Dios guarde a V.E. muchos años. / Madrid, 25 de junio de 1943"/ Firman-

tes: El Presidente del Jurado: A. Palacios, el Secretario: J.M. Rodríguez Cano, y los señores F. Iñiguez, L. Moya, M. Artiñano y otra firma ilegible. (AGA Educación, Legajo 21.954 caja 7427).

(51) Los suplentes fueron Luis Pérez Bueno, José Francés y Modesto López Otero por la R.A.B.A.S.F.; Sebastián García Vázquez por la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, de Sevilla; Francisco Massot, por la Dirección General de Arquitectura, Joaquín Valverde por la Escuela Central de Bellas Artes de San Fernando, Ramón Mateu, por la Asociación de Pintores y Escultores, Antonio de las Heras por la Asociación de la Prensa de Madrid, Agustín de Diego, por la Secretaría General de F.E.T. y J.O.N.S. (Orden de 29 de mayo de 1943, BOE. 10-VI-1943)

(52) Informaciones, (24-V-1943, p.3). O también: "En el prólogo a estas líneas debemos hacer constar la satisfacción que representa el tener en el Palacio de Exposiciones del Retiro un Certamen que reúne las obras de muchos artistas españoles, cuando todavía en el recuerdo de todos están presentes las Exposiciones Nacionales de Madrid y Barcelona. El hecho traduce una vitalidad artística de suma importancia que revela una fortaleza superior a la de años anteriores a la Liberación y que se produce ahora, cuando, al parecer, sería lógico un descenso. Y este dato, bien elocuente y que refleja acaso mejor que cualquier otro un estado de tranquilidad y prosperidad, se produce para que admiremos manifestaciones de arte y meditemos al margen de ellas (...) Gracias a Dios han perecido aquellos lienzos, hijos del esfuerzo, donde el artista no tenía otro propósito que el de seguir cánones ajenos a su voluntad, y en donde el espíritu permanecía preso y encerrado.

A las cárceles pictóricas se le ha sustituido por la libertad anímica que marcha en pos de la belleza por los caminos de la sinceridad" (Sánchez Camargo: «La Exposición Nacional de Bellas Artes. El triunfo de la sinceridad sobre el academicismo», Radio Nacional, 27-VI-1943, p.4-5 «Apuntes críticos de la Exposición Nacional de Bellas Artes», Revista Nacional de Educación, nº30, junio 1943, pp. 86-91, (artículo sin firmar, pero sin duda escrito por Sánchez Camargo).

(53) B. de Pantorba, Op. cit.

(54) Cecilio Barberán hablaba de escasez de pintura de género, lo que contradice nuestro recuento. En AGA se conservan 127 fotos de otras tantas obras de pintura y escultura indicando en su reverso el nº de obra o de boletín.

(55) Además de la información contenida en el catálogo hemos utilizado los datos de los boletines conservados y el acta de la actuación del jurado de admisión y calificación

de 14 de mayo de 1943, conservados en AGA Educación, legajo 21,954, caja 7.426.

(56) En la orden de 29 de mayo de 1943, BOE 10-VI-1943 no aparecen los vocales suplentes.

(57) Bernardino de Pantorba, Op. cit. p.305 no incluye en pintura a Manuel Benedito y sí a Benito Rodríguez Filloy (miembro del jurado de grabado en la Nacional de 1941). En el de arquitectura incluye a José María Rodríguez Cano y a Manuel González Valcarcel, que no aparecen en la orden de 29 de mayo de 1943 nombrando los jurados (BOE de 10 de junio de 1943).

Las secciones de la R.A.B.A.S.F. propusieron las siguientes ternas: Pintura :Sotomayor, Garnelo y Martínez Cubells, Grabado: M. Benedito, Ovejero y Bustamante, y Pérez Bueno, Escultura: J. Francés, M. de Huerta, A. Marinas, Arquitectura: Cort, D'Ors, A. Palacios. Estas se aprobaron en sesión de 3-V-1943.

(58) Arte y Letras, nº8, 15-VII-1943.

(59) Cecilio Barberán, «Nuestro arte ante el signo de la nueva España», ABC, 25-V-1943,p.6). Los subrayados son nuevos.

(60) Ibidem.

(61) Cecilio Barberán, «La Exposición Nacional de Bellas Artes. I», Destino, nº307, 5-VI-1943).

(62) Pedía también una mejora sustancial del arte español: "preconizamos la imprescindible revolución "interior" que ha de devolver a estos empalidecidos y amanerados artífices de hoy el juego de la inspiración creadora (...) Que para levantar el nivel del arte español de nuestros días es inexcusable una revolución trascendental que ha de verificarse en las influencias o en la técnica del artista; un rotundo cambio en ese imponderable -amasado de afanes, de ilusiones, de ambiciosos empeños- que llamamos "la manera de ser artista", «Arte. Panorama de la Exposición Nacional», Ya, 12-VI-1943, p.4).

(63) Frances, José, La Exposición Nacional de Bellas Artes, Arriba, 28-V-1943, p.5.

(64) J. Camón Aznar, "Lo que falta a la actual Exposición Nacional de Bellas Artes, Arriba, 25 de junio de 1943, p.5).

(65) J. Camón Aznar, «Constancia de una Exposición Nacional de Bellas Artes (Sección de pintura), Revista de Ideas Estéticas, nº2, 1943, pp.115-6.

(66) José Morate Zapatero, La Exposición Nacional de Bellas Artes, Cisneros, nº5, 1943.

(67) Miguel Moya Huertas, «Perspectiva de la Exposición», Arriba, 28 de mayo de 1943, p.5

(68) Enrique Lafuente Ferrari, «En el pórtico de la Exposición», Arriba, 28 de mayo de 1943, p.5

(69) «Crítica y glosa interesada y apasionada de la Exposición Nacional de Bellas Artes», El Alcazar, 19-VI-1943, p.4.

(70) Haz, nº 5, (época IV) junio de 1943, p.35. Hubo también crónicas de otras personas que ejercieron en alguna ocasión de críticos de arte, Así José Morate Zapatero desde la católica «Cisneros», exponía como "nota más destacada" de la exposición "su tendencia decorativa" y curiosamente decía que el paisaje era escaso, en lo que vemos erraba, le parecía extraño "la carencia absoluta de pintura de guerra" y, -cómo no, al escribir en esta revista-, demandaba más pintura religiosa (Cisneros, nº5, 1943, pp.157-8).

(71) Ver p. ej.:Arriba, 21-VII-1943, p.4.

(72) «La Exposición Nacional vista en Alemania», Arte y Letras, nº7, 1-VII-1943, p.6.

(73) «3 preguntas a los pintores españoles. Se ha dudado de la formación artística de nuestros pintores: ellos responden», Arte y Letras, nº8, 15-VII-1943.

(74) AGA Educación, Legajo 21.954 donde se conserva las papeletas de los votos.

(75) B. de Pantorba, Op. cit., p.307.

(76) Arte y Letras, loc. cit.

(77) Ibidem.

(78) Atendiendo exclusivamente a los títulos resultaban 217 paisajes en pintura, 14 en grabado y 36 en dibujo, 71 naturalezas muertas(bodegones, flores y similares), 54 retratos en pintura, 25 en escultura y 14 en dibujo. En pintura había también:43 cuadros "de figura", 32 de género, 12 autorretratos, 8 desnudos -sin duda fueron más pero los títulos no nos informan lo suficiente-, 4 de temática religiosa y 39 de asuntos que desconocemos. En cuanto a escultura restaban: 20 imágenes, 14 bustos y cabezas, 10 desnudos, 7 imágenes religiosas, 1 grupo y otras 11 que desconocemos.

(79) De los 19 integrantes de la Comisión Asesora, únicamente cuatro no habían estado en la de 1942. Fueron: el Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Jorge, el Director del Museo de Bellas Artes de Cataluña, Juan Ainaud de Lasarte, que actuó como Secretario de la Comisión, y Federico P. Verrié Faget, como Vicesecretario; en 1942 fueron 20 los miembros de esa comisión. La Comisión de Admisión y Colocación pasó de 10 a 13 miembros, de los que todos, excepto Pedro Casas Abarca, Antonio Ollé Pinell, y Federico Marés, entre los vocales propietarios, y Enrique Ricart Nin y Jaime Otero Camps, entre los vocales suplentes, ya habían estado dos años antes. Nuevo fue también un Vicepresidente mas (Carlos Trías, teniente de alcalde). El secretario y el vicesecretario fueron los mismos que los de la Comisión Asesora.

También como en 1942 el jurado de premios estuvo formado en conjunto por 23 personas, si bien en la primera fueron 20 los vocales y en esta de 1944, 17. De todos sus componentes coincidieron ocho, por lo que fue en este jurado donde hubo más cambios. Integraron el jurado además del alcalde y cuatro tenientes de alcalde, los vocales: Director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, José Francés, Luis Masriera, José María Ros Vila, Xavier de Salas Bosch, Luis Monreal y Tejada, José Bonet del Río, Santiago Marco, Diego Ramírez Pastos, Pedro Casas Abarca, Manuel Risques, Manuel Rodríguez Codolá, Gustavo Gili Roig, Alberto del castillo, Jaime Otero, Antonio Ollé Pinell y Joaquín Renart. El Secretario fue el mismo de las otras comisiones.

(80) Crítica, nº 3, I-1945.

(81) Benito Rodríguez-Filloo, «La Exposición Nacional de Arte de Barcelona», Arriba, 5-XII-1944, p.3.

(82) Destino, nº384, 25-XI-1944.

(83) Benito Rodríguez-Filloo, «La Exposición Nacional de Arte de Barcelona», Arriba, 12-XII-1944.

(84) L. Monreal Tejada, «Ventana de arte. La Exposición Nacional de Bellas Artes de Barcelona», Crítica, nº2, XII-1944.

(85) El resto de los premios se repartió así: Medalla Extraordinaria: "Estío" de José Aguiar, Primeros Premios: Pintura: "El Molino de Moixons" de Puig Perucho, Acuarela: "Playa Ampurdanesa" de Reig Corominas, Escultura: "Plástica de mujer" de Pérez Comendador y "Desnudo" de Planas, Dibujo: "Figura" de Alfredo Opisso, Grabado: "La Siega" de Ricart Nin.

(86) La exposición fue "inmejorable" (Castro Gil), "buena" (González Saenz, Muntane), "excelente" (Aguiar), "conjunto mucho más elevado que en los últimos certámenes"

(Santasusagna), "tono medio discreto" (F. Serra). (Crítica, nº 2, XII-1944).

(87) José Francés, «Arte y artistas. Esperanza en la gente nueva», La Vanguardia Española, 18-VIII-1944, p.6.

(88) YAGOCESAR, «La vida artística en Barcelona», Gaceta de Bellas Artes, nº461.

(89) "¿Que nos dice esta Exposición! Nos habla de la continuidad y auge de una cultura artística, que no admite parangón con ninguna del mundo actual. También de la amplitud del concepto con que se cultiva hoy el arte español. (...) Este alto pregón que es el arte de España, es el exponente de nuestra universalidad también; él nos dice, asimismo, cómo bajo la unidad nacional pueden vivir y prosperar todas las corrientes del intelecto y del arte moderno sin desustanciar el poder creador del alma de nuestro pueblo.

Nada más expresivo de cuanto decimos que el actual certamen. España, hoy, alza su voz a través de cuadros y esculturas que dicen al mundo cual es nuestra vitalidad. Ellos nos dicen también el valor que nuestro pueblo puede tener en la próxima hora de la reconstrucción moral de Europa. El arte, en este caso, es el mejor pregón de su espiritualidad y de su cultura" (ABC, 25 de mayo de 1945, p.5).

"El acontecimiento en sí ofrece una gran importancia artística que revela las posibilidades del Estado español, abierto a toda iniciativa de arte, aún en medio de las circunstancias extremadamente dramáticas que devastaron a Europa. Dice con sobrada elocuencia el acto de esta mañana que España se mantiene activamente en todas las manifestaciones de la cultura con el rango que le corresponde sin abandonar ni una sola de las posiciones que hubo de conquistar a través de su historia." (La Vanguardia Española, 25-V-1945, p.3).

(90) B. Rodríguez Filloy escribió que tanto el retrato como el desnudo "problemas pictóricos de la máxima dificultad" fueron escasos (Arriba, 20-VII-1945) lo que contrasta con lo aparecido en catálogo, a tenor de los títulos de las obras). Rafael Lainez Alcalá dijo, en cambio, que había un predominio de la figura, composición o retrato sobre los bodegones y paisajes. («De arte En torno a la Exposición Nacional» (Informaciones, 4-VI-1945, p.5). El resto de las obras de pintura se componía de 6 autorretratos, 43 cuadros de figura, 7 de temática religiosa, 46 de género, 34 naturalezas muertas, siendo las restantes de otros asuntos 39. En escultura el predominio era de imágenes del cuerpo femenino con unas 30 obras, aunque bajo diversos y variados títulos. La escultura religiosa sumo 15 obras, los bustos y cabezas 17.

(91) AGA, Educación, Legajos 21.959 y 21.060, cajas 7.435 y 7.436.

(92) AGA, Educación, Legajo 21.954, caja 7.426.

(93) «Exposición Nacional de Bellas Artes. 1945», Haz, nº21, mayo 1945, pp. 48-9).

(94) E. Azcoaga, «Carta abierta a algunos expulsados de la Nacional de Bellas Artes», El Alcazar, 9-VI-1945, p.4).

(95) "La novela que yo no haya escrito, el cuadro que usted no intenta todavía son criaturas posibles a las que el régimen de Franco no ha restado vivacidad." (fijémonos en cómo aún la falta de obras es valorada positivamente al considerarla creación en potencia sin limitación ninguna. ¡Cómo si hasta lo no existente pudiese llegar la censura!)

"Precisamente caigo, al comentar la Exposición Nacional de Bellas Artes. El Régimen de Franco no ha impuesto un estilo a las artes, no ha exigido a los artistas el tributo es la servidumbre. A diferencia de la estética maciza, torpe y colosalista, que ciertos Estados dictaron a la fantasía individual, el sistema español ha sabido respetar los acentos personales y ha evitado que el hombre quedase al arbitrio del Poder, sometido al lauro peculiar, a las aduanas de una monotonía organizada por decreto.

La Exposición Nacional de Bellas Artes manifiesta como nuestro Estado excluyó siempre de intromisión rectora a territorios culturales que han padecido en estos años de totalitarismos la impronta del dictador. Este es un dato negativo: no cercenar el ansia cimero del artista (sic). Consignemos además dos factores o datos positivos: la consolidación del paisaje político y la salvaguarda de la paz. Por la primera de estas canciones Franco aseguró al artista un ambiente respirable, que consiste en mantener un panorama de variedad, de individualización de formas, en oposición a la plúmbea paramera de aburrimiento que el gobierno de las masas imprime a la postre a toda sociedad humana, cuya complexión, antes multiforme y tensa, acaba por degenerar en una atmósfera de insoportable grosería.

Merced a la cautela que España observó durante el gran conflicto, el Caudillo, auténtico "defensor pacis", dió a las artes el florecimiento primaveral de una paz renovada y estimulante. Hoy presenciamos el auge que brota del tranquilo corazón de nuestras provincias. Por doquier, en los pabellones acristalados del Retiro pregonan lienzos y tallas la culminación de una etapa de paz." («Arte y Libertad», Ya, 23-V-1945, p.4

(96) «Los críticos ante la Exposición Nacional de Bellas Artes», El Español, 23-VI-1945, pp.8-9).

(97) «De lo pintado a lo visto, (...)». Los críticos ante la Exposición Nacional de Bellas Artes», El Español, 23-VI-1945, p.9.

(98) «Arte. Panorama de la Exposición Nacional», Ya, 3-VI-1945, p.6).

(99) El Español, loc. cit.

(100) Solana informó que participaba por costumbre, no esperando nada del concurso y que mas defectos había en las exposiciones particulares. Vázquez Díaz, quien esperaba "lo de siempre" veía las recomendaciones de amistad en la admisión como el defecto. Eugenio Hermoso, esperaba "estacazos". Ignacio Pinazo esperaba enseñanzas pues decía- "a nuestras exposiciones nacionales hace mucho que las considero como de las mejores que se celebran en el mundo". José Aguiar esperaba la Medalla de Honor, si bien veía que con el reglamento vigente era necesario, y difícil, para cualquier artista. Pérez Aguilera, en su respuesta sobre los defectos respondía, acertadamente que "como consecuencia lógica de las Nacionales se forma una categoría oficial del arte español, la que, aunque parezca extraño, tiene tanta importancia como para hacer que la falta de alguna que otra recompensa resulte casi un obstáculo cerrado para un desenvolvimiento normal en la actividad artística oficial o particular. Esto ha hecho que se agudicen los medios extraños para conseguir las medallas (de lo que acusaba a los propios artistas) Cosa luego criticable y de la que en la mayor parte, somos culpables los artistas, ya que todo esto ocurre porque nos falta el sentido justo y normal de la responsabilidad ante la obra y ante los derechos de los demás". Jesús Molina veía las camarillas y su red de influencias personales como lo más grave. Pedro Bueno no esperaba nada nuevo y veía el defecto en que los artistas hiciesen obras destinadas a la exposición. M. Aristizabal esperaba un premio no viendo defectos. Martínez Penella criticaba los "amaños" de los jurados. Juan Barbero, aspiraba a un tercer medalla y decía que los defectos principales eran la falta de luz del local y la parcialidad de los jurados. José Peresejo, aspiraba a una tercera medalla y no veía defectos, pareciéndole en cambio necesario que hubiese una Nacional anual. Gregorio Toledo, aspiraba a una primera medalla y veía como fallos no estar resuelto el problema de la luz y la falta de obras serenas e íntimas, achacable a los artistas. El escultor González Gil criticaba la no concesión de medallas de honor. Finalmente Ricardo Camino, esperaba una tercera medalla y veía las recomendaciones como el defecto de esas exposiciones" («Los que van a exponer, exponen», El Español, nº129, 14-IV-1945, pp.8-9),

(101) Ramón D. Faraldo, «La Exposición Nacional de 1945 I », Ya, 26-VI-1945, p.4. Días antes comentó los cuadros

que consideró "reveladores de una evolución progresiva". Se detuvo especialmente en "Los ermitaños" de Solana, "La consagración de los mártires de Aguiar", "Visita" de Gregorio Toledo, "La novia" de Juan Miguel Sánchez, "Eva" de Pelli-cer. (Ya, 24-Vi-1945, p.6) Sin duda, Faraldo se refería a Gutierrez Solana.

(102) «De lo visto a ...», El Español, loc. cit.

(103) «Decoro y norma de la Exposición Nacional de 1945», Gaceta de Bellas Artes, nº 461. El mismo artículo lo repitió en La Vanguardia Española, 26-V-1945, p.3.

(104) Miguel Moya Huertas, «Índices pictóricos de la exposición», Vértice, nº 79.

(105) Decreto de 26 de mayo de 1945, BOE 7-VI-1945.

(106) Datos obtenidos de B. de Pantorba, Op. cit. En nuestras consultas en AGA no hemos encontrado las papeletas de votos.

(107) «In memoriam. Envío a los aspirantes a la medalla de honor», El Alcazar, 26-VI-1945, p.3. Aguiar publicó una carta dando cuenta de su renuncia en Arriba, 28-VI-45.

(108) Según AGA Educación Legajo 21.954. B. de Pantorba (Op. cit. p. 312) dice que se emitieron 26 , siendo 18, 6 y 1 respectivamente).

(109) Por orden de 16 de enero de 1945 por la que se incorporan los premios concedidos por el Ministerio del Ejército a los de la próxima Exposición Nacional de Bellas Artes. Los premios se incorporaban bajo la denominación de "Medalla del Ministerio del Ejército" y serían otorgados con arreglo a lo dispuesto en el artículo 36 del reglamento (BOE 21-I-1945).

Las condiciones para los aspirantes fueron:

"Que las obras que aspiren a dichos premios, (...) habrán de estar inspiradas en hechos gloriosos del Ejército español, en gestas de nuestra historia y han de exaltar los sentimientos de amor a la Patria, o perpetuar figuras históricas.

Que las obras que obtengan estos premios quedarán de propiedad del Ministerio del Ejército, el que abonará a sus autores las cantidades asignadas, correspondiendo al de Educación Nacional la entrega de las Medallas y diplomas" (Madrid, 24 de enero de 1945. El Director General, Juan de Contreras)

(110) Datos de AGA Educación, legajo 21.954. Pantorba (Op. cit. p. 312) da 21 para el triunfador.

(111) Las conclusiones están tomadas del artículo sobre el congreso publicado en Gaceta de Bellas Artes, nº 461, 1945. Ver también: El Alcazar, 12 y 17-V-1945, p.4, e Informaciones, 22-V-1945, p.3. Constituyeron la mesa del congreso: El Marqués de Lozoya, Director General de Bellas Artes, como Presidente de honor. Vicepresidentes de honor: Pedro Muguruza, Director General de Arquitectura; Luis Monreal, Comisario General del Servicio de Defensa del patrimonio Artístico Nacional de Barcelona. El presidente efectivo fue Marceliano Santamaria, por serlo del Círculo de Bellas Artes. Vicepresidente, Eduardo Chicharro y José Clará, el primero por su condición de presidente de la Asociación de Pintores y Escultores. Secretario: Julio Moisés y Cecilio Barberán. Tesorero: Dámaso Burzaco. Vocales: Manuel Gómez Moreno, Benlliure, Luis Sala (director de la Escuela de Artes y Oficios), Jacinto Alcántara (director de la Escuela de Cerámica), Manuel Benedito, el marqués de Moret (por la Sociedad de Amigos del Arte), José María Alfaro, Eduardo LLosent, Fernando Alvarez de Sotomayor y Francisco Esteve Botey (éste presidente de la Agrupación Española de Acuarelistas). Los artistas catalanes estuvieron representados por Luis Masriera, presidente de la R.A. de BB. de San Jorge, José Bonet del Río, presidente del Círculo Artístico, J. Pedro Casas Abarca, presidente de los Amigos de los Museos, Manuel Risques, presidente de la Agrupación de Acuarelistas, Santiago Marco, presidente del Fomento de las Artes Decorativas, y José Capúz.

Los críticos de arte fueron José Francés, Sánchez Camargo, Rodríguez Filloy, José Fornés, Pedro Herrera, J. B. Cabrera, éste Secretario general del Sindicato de Iniciativas y Turismo de Madrid.

(112) Escribió D'Ors: "En otras formas del desnudo pensamos ahora. En aquellas que anualmente hacían antaño, en París, publicar con el éxito editorial más desahogado, , tres a cuatro colecciones con títulos como «Le Nu au Salon», «Le Nu en peinture», etc., etc. En las mismas, por otra parte, que hogaño infaman -mejor dicho acaban de infamar- la Exposición Nacional de Madrid... Cuidado que uno no es un Savoranola, ni un Calvino, ni una Doña Reparada, ni un personaje de «Doña Perfecta», ni de «Miss Giacomini»; precisamente por esto le indigna más el abuso que de nuestras defensas a la libertad artística, y las no siempre bien orientadas clemencias autoritarias, hacen unos señores duchos en promiscuar con el conformismo burgués más alí-corto, la pornografía mercadera más descarada. Hay en la Nacional, cierta versión extremeña de los «Heureux hasard de l'escarpolette», tan bien salvados en Fragonard y en los grabadores dieciochescos, por la ligereza y el buen gusto, que ahora y aquí da materialmente náuseas. Cuando de su proximidad se pasa -y hay un paseo- al ámbito de pureza de la Exposición Antológica (se refiere D'Ors a un desnudo de

Planes) es como cuando se deja al recorrer una de esas playas mediterráneas, encantadoras, pero de urbanización deficiente, la orilla del desagüe de un albañal por un pinar salubrementemente oloroso" («Estilo y Cifra. Las XI mejores obras del año», La Vanguardia Española, 21-VI-1945, p.3.

Escribió Hermoso entre otras cosas "Sin duda alguna que, este pavo real pelechón, se envidia porque al aludido pintor se le hayan pagado once mil doscientos duros catalanes por dos desnudos, con destino a un Museo que se abrirá en breve en Barcelona. Envidia y nada más que envidia es el origen de esta incalificable agresión".

(el crítico) "trata de dar muerte moral a un artista español, hijo del pueblo, honesto, solitario, por apartado del barullo; el que no solicitó nunca un bombo de la crítica, un voto de los jurados, un encargo, o una compra de la riqueza, un cargo, o un honor de los Poderes: quien en una palabra, lo debe todo a su solo y exclusivo esfuerzo de luchador honrado en lucha siempre leal con el compañero" (Es obvio que ese artista era él mismo)

"El crítico que nos ocupa, encanecido gran Oriente de una brevedad, infama la limpieza de una mirada noble y serena con las antiparras de un odio de origen inconfesable, seguramente originado por el más cerril de los sectarismos, contrarios a una pintura que contraría a sus apostólicas predicaciones.

No puede decir más el odio herético en connivencia con la mala fe y con la hipocresía, que lo que este hombre viejo, de amanerado concepto, pedantón y afectado dice de unas pinturas a las que no sabría poner peros que valieran la pena; y como no puede ponerlas peros, las pone manzanas malignas de su encanecida torpeza; porque las intenciones que supone en el pintor extremeño, son, en absoluto gratuitas, sugeridas acaso generosamente por la imagen de su propia pornografía, que, de dentro a fuera, se proyecta en su visión falseada por el odio, superponiéndose a la de una zagala que no sabe del cieno de la cloaca ciudadana; una zagala renegrida, que, en una rubia era de la morena y fuerte Extremadura, echa al aire unas piernas de barro cocido en inocente regocijo; unas piernas que nada dicen a la sensualidad, en una época en que las esposas de todos los hombres nos enseñan en los salones, en las iglesias y en las calles mucho más de lo que, a veces, queremos contemplar..." («Contestando alusiones», carta mecanografiada y parte manuscrita, firmada "Por mi doble, E. DE NERTOBRIGA". La carta lleva matasellos fechado en 20 de julio de 1945. AGA Educación, legajo 21.954, caja 7.426).

(113) No hemos visto ninguno en AGA.

(114) José Francés, «La Exposición Nacional», La Vanguardia Española, 5-V-1948.

(115) Datos según la numeración del catálogo, y 80 según Pantorba, quien da 120 esculturas. mientras que en Mundo Hispánico coinciden en 93.

(116) AGA Educación, Legajo 21.957, caja 7.433.

(117) Mundo hispánico, VII-1948. Según este crítico: "En las últimas nacionales puede señalarse, por lo que hace a los Jurados de admisión, un más amplio criterio que en las pasadas. Se rechazan las obras atendiendo exclusivamente a su deficiente calidad técnica o artística, sin dejarse llevar de partidismos estéticos" (Ibidem). Para Camón Aznar, este jurado estuvo formado por "personas en las que se une a la depurada sensibilidad y hábito de juicio una modernidad y amplitud de criterio, bien patente en la generosidad que ha presidido su labor" (ABC, 7-V-1948, p.13).

(118) Esta estatua según J. Camón "muestra una arrogancia efectista con planos sumarios perjudicando a su perspectiva la cercanía del espectador" (ABC, 16-V-1948, p.22).

(119) AGA Educación, leg. 21.957, caja 7.433.

(120) Manuel Sánchez Camargo, «Arte. Abundancia y calidad dan este año la tónica a la Exposición Nacional de Bellas Artes. I.» El Alcazar, 11-V-1948, p.5).

(121) "La mal interpretada secuela del impresionismo -recibida su aportación, abandonada en la copia- se aparece en otras fórmulas que recogen más la facilidad y falseamientos de medios de expresión que éste puede representar, que las dificultades, su sentido y sus hallazgos. (sic) Se nota la falta de conocimiento de la superación. La ligazón con lo que fué en varias de sus trayectorias es lo que más se acentúa en el Certamen. Los realismos y recuerdos contrarios y que pudiéramos llamar "fijos" son los que más abundan, y el tono medio lo forman estas directrices. Sin duda alguna la Exposición revela la preocupación general de los artistas, y así como ayer predominó "la historia", luego "el costumbrismo", ahora predominan un "impresionismo" que nos ofrece pocas soluciones diferentes y sí un modelo de uniformidad que es necesario corregir para que no sea solamente sobre unos mismos tipos ideales y plásticos sobre los que se funde el arte contemporáneo" (El Alcazar, 11-V-1948, p.5). S. Camargo escribió en el mismo periódico otros cinco artículos sobre la exposición que se publicaron literalmente pero con alguna supresión, y sin firmar en la Revista Nacional de Educación, nº80, 1948, pp. 66-77).

(122) «La Exposición nacional de Bellas Artes. (Consideraciones y miradas ante un gran conjunto de

obras), Índice de las Artes, nº18, mayo 1948, p.10. Se detenía en comentar brevemente las obras de los aspirantes al máximo premios, algunos cuadros de composición, género en el que veía patente la inmadurez de la mayoría de los artistas; paisajes, retratos, acuarelas. De la escultura escribía, "parece que se paró el tiempo. Un concepto barroco, de ayer, preside el naturalismo que se le ha querido dar a la mayoría de las obras expuestas".

(123) "Es una sección muy abundante. Y tan consuetudinaria en nuestras oficiales exposiciones que cabría tomarla como su verdadera tradición.(...)Aprovechémonos de la risible presencia de tanta "llauraora", con cestas y escotes no contingentados, las unas y los otros en sus derroches respectivos; de tanto baturro, tanta lagarterana, como palentino, bailadora, mallorquina, hermana de la Caridad; de tanto remero vasco y tanto zagalón; de tanto médico a base de microscopio y tanta flamenca a base de revuelo de enaguas..Por obra del espíritu malo del carácter fué concebido todo eso. Encarnó en entrañas paletas. leche regionalista lo nutrió. Sólo en el general despiste acerca del arte pudiera hallar ambiente. Lo halló. Aún lo halla. Pelechó. Colea todavía. Es ridículo. Por lo visto no mata. (...) Y, a pesar de cierta general ventaja en la discreción, tales monstruos están todavía como en su casa en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1948" («Viaje al Retiro. Una visita a la Nacional de Bellas Artes», Criterio, nº15,1-VI-1948, pp.18-19).

(124) «Breve visita a la Exposición Nacional de Bellas Artes», Destino, nº 525, 5-VI-1948.

(125) «Impresiones críticas. La Exposición Nacional de Bellas Artes. Desconsuelo y Desorientación y ...mediocridad», Informaciones, 10-v-1946, p.3.

(126) "El arte que llena estas salas -escribió Faraldo- se produce, en general, sobre residuos impresionistas y naturalistas, es un arte mixto, claudicante, aprovechón, sin vigor y sin norma, que no se decide a ser virilmente ni clásico ni moderno, que toma de lo uno y de lo otro, absurdamente, lo que le conviene para llegar a una superficial compostura" Y también: "Falta, en general, en este concurso invención inteligente, lúcida, audacia, candor, fuego original. Sobra oficinismo, virtuosidad manual, engolamiento, sensatez burocrática. Sobra todo lo que amenaza convertir a un artista -idealmente vehículo vivo de la magia y de la pasión de las cosas- en un funcionario atildado y rutinario" (Ya, 14-V-1948, p.3).

(127) "He aquí, un arte, podemos pensar, "a extinguir", o extinguido ya. Aquí no hay verdadera escultura: hay dibujos al yeso, malos dibujos, maquetas para los bazares y las bomboneras, monumentalidad vacía, decoraciones para surti-

dores de piezas de provincia (...) El conjunto tiene un tono lúgubre, estereotipado, de una fidelidad al natural que no es tal fidelidad, sino enclenque servidumbre. Domina como siempre, ese helenismo exangüe, sin el que para muchos, no hay escultura posible: las pruebas en todo caso son de lo menos edificante" (Ya, 18-VI-1948).

(128) José Camón Aznar, «La Exposición Nacional», ABC, 7-V-1948, p.13.

(129) E. Lafuente Ferrari, «La Exposiciones Nacionales y la vida artística en España», Arbor, nº31-32, VII-VIII-1948, pp. 337-356.

(130) Esta intervención del Estado la aceptaba como un mal menor pues él no era partidario. Sobre esa labor del Estado escribió: "Observemos que, en lo que a las Exposiciones Nacionales se refiere, el Estado fija una especie de estatuto artístico que aspira a marcar un nivel en la producción digna de ser por él acogida y un derecho a establecer una jerarquía entre los artistas, en virtud de unos juicios de carácter oficial que son sancionados o reconocidos de manera pública por lo que llamamos premios o medallas.

(...) (...) (...)

Cuáles sean los juicios que el Estado haga de las obras de arte y cuáles los artistas que seleccione para ponerlos a la cabeza de sus empresas, dependerá, pues, en cada caso, de cómo el Estado haya previamente seleccionado a sus juzgadores, es decir, de cuál de esos grupos varios que en materia de arte coexisten entre la masa de vocación estética de un país tenga acceso, en cada momento, a los favores del poder. dependerá pues, sobre todo, de quiénes sean los funcionarios a cuyas manos esté encomendada la gestión permanente de tales asuntos. La mera reflexión sobre todos estos extremos nos hace evidente la complicación de este mecanismo y la probable y casi fatal arbitrariedad con que ha de operar sobre la materia viva del arte de cada momento. Esta complicación nos ha hecho siempre ser un tanto escépticos sobre toda selección estatal de valores de finura imponderable, como lo son los del arte, al mismo tiempo que nos explica las lacras e imperfecciones que lleva consigo el sistema, así como la facilidad con que pueden encumbrarse falsamente los mediocres o mal dotados, a favor de un parasitismo burocrático que una organización estatal no puede eliminar fácilmente". Op. cit. p.339 y 341.

(131) Op. cit. p.350.

(132) Orden de 17 de mayo de 1948, BOE, 21-V-1948

Los suplentes fueron: en pintura: Julio Moisés, por la R.A.B.A.S.F.; Gregorio Toledo, por la Asociación de Pintores y Escultores, Victor de la Serna, por la Asociación de la Prensa, Antonio Pérez Torreblanca, por la Secre-

taría General del Movimiento y por el Ministerio: José Bermejo Sobeja, Sebastián García Vázquez y Francisco Soria Aedo. En escultura: José Capuz, por la R.A.B.A.S.F., José Planes por la Asociación de Pintores y Escultores, Antonio de las Heras, por la Asociación de la Prensa, Antonio Cruz Collado por la Secretaría General del Movimiento, y por el Ministro: Fructuoso Orduna, Enrique Pérez Comendador y Vicente Navarro. En grabado: Fernando Labrada, por la R.A.B.A.S.F., Francisco Esteve Botey, por la Secretaría General del Movimiento, Víctor de la Serna por la Asociación de la Prensa, Rafael Pellicer, por el Círculo de Bellas Artes y por el Ministerio: Julio Prieto Nespereira, Mariano Rodríguez Rivas y Enrique Brañez. En arquitectura: José Yarnoz por la R.A.B.A.S.F., Luis Martínez Feduchi, por la Dirección General de Arquitectura, Luis Moya, por la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, Pelayo Martínez por la de Barcelona, Antonio Labrada por el Colegio de Arquitectos de Madrid y por el Ministerio: Pedro Bidagor y Miguel Fisac.

(133) J. Trenas, Mundo Hispánico, VII-1948, E.Lafuente Ferrari, «Daniel Vázquez Díaz. Perfil de su vida y su obra», en el catálogo de la Exposición Homenaje a Vázquez Díaz, Granada, Fundación Rodríguez Acosta, VI-VII-1970.

(134) En AGA Educación no están los votos de la medalla de honor, pero sí los de las otras medallas extraordinarias.

(135) Los retratos fueron 37 en pintura (donde también figuraron 10 autorretratos), 27 en escultura, 9 en dibujo y 2 en grabado. Los desnudos pictóricos fueron escasos: 6, siendo 19 los escultóricos. La pintura de género fue inferior a lo normal en estas exposiciones, pues solo hubo 29 (si bien probablemente fueron más, pero es difícil de saberlo por los títulos), en grabado encontramos 11. La obra de tema religioso estuvo representada por 12 cuadros, 5 dibujos y 19 esculturas. En la sección de escultura se expusieron también 6 cabezas y una imagen de un animal.

(136) Los vocales suplentes fueron: Por la R.A.B.A.S.F., Julio Moisés, José Capuz y Manuel Gómez Moreno; Eugenio Hermoso, por la Asociación de Pintores y Escultores; Adolfo López Duran, por la Dirección General de Arquitectura; Rafael Pellicer y Agustín Sánchez Cid, por las Escuelas Superiores de Bellas Artes de Madrid y Sevilla respectivamente; Luis Gil Fillol, por la Asociación de la Prensa de Madrid y Manuel Chausa Arosa por la Secretaría General del Movimiento. (Orden del M.E.N. de 16 de marzo de 1950).

(137) Formaron los jurados:

Pintura: Julio Moisés (en admisión en 1941, 1943 y 1948, y en pintura en 1941 y 1945, suplente en pintura en 1948 y en admisión en 1950), por la R.A.B.A.S.F.; Eugenio Hermoso (suplente en admisión en 1941 y 1950), por la Asociación de Pintores y Escultores; Luis Gil Fillol (en admisión en las de 1941, 1945 y 1948, suplente en el mismo jurado en esta de 1950 y en pintura en 1945), por la Asociación de la Prensa; Jacinto Alcántara (en admisión de 1943, 1945, 1948 y en esta de 1950, en pintura en 1945 y 1948), por la Secretaría General del Movimiento; y por el Ministerio: Fernando Alvarez de Sotomayor (también en pintura en 1943), Rafael Pellicer Galeote (suplente en admisión en esta de 1950 y también suplente, en grabado en la anterior) y Joaquín Valverde (suplente en admisión en 1943, propietario en pintura en 1943 y 1948)

Escultura: Juan Adsuara y Ramos (en admisión en este año y en los jurados de escultura en 1945 y 1948), por la R.A.B.A.S.F.; Jacinto Higuera (suplente en pintura en 1941 y propietario en escultura en 1943), por la Asociación de Pintores y Escultores; Manuel Sánchez Camargo (suplente en admisión y en pintura en Barcelona en 1942, en admisión en 1943 y en pintura en 1948), por la Asociación de la Prensa; Ignacio Pinazo (que actuaba por primera vez en un jurado), por la Secretaría General del Movimiento; y por el Ministerio: Fructuoso Orduna (propietario en escultura en 1941 y 1945, y como suplente en 1948), Moisés de Huerta (en los de escultura de 1941, 1943 y 1945) y José Ortells (suplente en 1941 y propietario en 1945)

Grabado: Luis Pérez Bueno (suplente en grabado en 1941, en escultura en Barcelona en 1942 y en admisión en 1943, propietario en grabado en 1943), por la R.A.B.A.S.F.; Manuel Castro Gil (estuvo en todas las nacionales de Madrid), por la Secretaría General del Movimiento; Por el Ministerio figuraron: Julio Prieto Nespereira (que fue suplente en la anterior), Enrique Lafuente Ferrari (en escultura en 1941 y en grabado en 1943, 1948) y José Camón Aznar (en arquitectura en 1943 y en grabado en 1948); Mariano Tomás, por la Asociación de la Prensa y Enrique Brañez de Hoyos, por el Círculo de Bellas Artes participaron por primera vez.

Arquitectura: Manuel Escrivá de Romani (en grabado en 1941), por la R.A.B.A.S.F.; Luis Villanueva (suplente en admisión en 1941 y propietario en 1943), por la Dirección General de Arquitectura; Modesto López Otero (suplente en admisión en 1941, propietario en arquitectura en 1941 y 1943 y en admisión en 1948), por la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid; Jose María Segarra (que participó por primera vez), por la de Barcelona. Por el Ministerio actuaron: Pascual Bravo (en arquitectura en 1941 y en admisión en 1945), Manuel Cabanyes Mata, y Luis de Sala y María, ambos por primera vez.

Los suplentes fueron:

Pintura y Dibujo: Manuel Benedito, por la R.A.B.A.S.F.; Eduardo Martínez Vázquez, por la Asociación de Pintores y Escultores; Mariano Rodríguez de Rivas, por la Asociación de la Prensa; Carlos Gómez Hernández, por la Secretaría General del Movimiento; por el Ministerio: Gregorio Toledo (que renunció), Luis Mosquera y Juan Miguel Sánchez

Escultura: Francisco Javier Sánchez Cantón, por la R.A.B.A.S.F.; José Planes, por la A.P.E.; Pedro Murlane Michelena, por la Asociación de la Prensa; Antonio Cruz Collado, por la Secretaría General del Movimiento; por el Ministerio: Luis Marco Pérez, Vicente Navarro y José Bueno.

Grabado: Valentín de Zubiarre, por la R.A.B.A.S.F.; Francisco Esteve Botey, por la Secretaría General del Movimiento; Francisco Xavier de Echarri, por la Asociación de la Prensa; Eduardo Navarro, por el Círculo de Bellas Artes; por el Ministerio: Antonio Vila Arrufat, José Prados López y Carlos Sáez de Tejada.

Arquitectura: José Yarnoz Larrosa, por la R.A.B.A.S.F.; Juan del Corro Gutierrez, por la D.G.A.; Adolfo López Duran, por la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, José Domenech Mansana por la de Barcelona; por el Ministerio: Ramón Anibal Alvarez, Enrique Colás y Gonzalo Cárdenas.

(138) De la prensa diaria en ABC sólo hemos encontrado una, y ninguna en Arriba.

(139) Prados López, Manuel, «La Exposición Nacional de Bellas Artes», Revista Nacional de Educación, nº97, mayo 1950, pp.43-49.

(140) Vidi «El perfil de los días. Esperanza de nuevos valores», El Alcazar, 17-V-1950, última pag.

(141) Sánchez Camargo, «Arte. La Exposición Nacional de Bellas Artes», El Alcazar, 25-V-1950, p 5)

(142) «La Exposición Nacional», ABC, 17-V-1950, pp.6,7 y 9.

(143) Ibidem.

(144) Ramón D. Faraldo, «La Exposición Nacional de Bellas Artes I», Ya, 20-V-1950, p.7.

(145) Por contraste, Sánchez Camargo elogió que hubiese una sala en la que estuviesen presentes obras de artistas

seleccionados para exposiciones en el extranjero "en las cuales hay que demostrar que se ha descubierto algún paisaje nuevo en la pintura y que no solo el oficio -tónica de este certamen- sirve para que el apellido español alcance la categoría que es menester" («Arte. Exposición Nacional de Bellas Artes, El Alcazar, 23-VI-1950, p.5).

(146) Eduardo Lloset, «Arte. La Exposición Nacional de Bellas Artes», Correo Literario, nº 4, 1-VIII-1950, p.12.

(147) Eugenia Serrano, «Crónica de arte. Lo que vale la pena», Criterio, nº 63, 1-VI-1950, p. 12.

(148) Miguel Fisac, «Comentarios de fondo a la Exposición Nacional de Bellas Artes», Arbor, nº55-56, julio-agosto de 1950, «Suplemento de arte y literatura», pp. 537-8.

(149) Ibidem.

(150) AGA Educación, legajo 21.960, caja 7.438. José Francés.

(151) José Francés, «La Medalla de Honor, desierta», La Vanguardia Española, 29-VI-1950, p.5 En este breve artículo informó de que no acudieron a la votación Sotomayor, Moisés de Huerta y Cabanyes, y que votaron por corre Sagarra y Sánchez.

(152) Francisco Calvo Serraller explicando la situación del arte en la inmediata postguerra ha escrito que la pintura de concepción más renovadora se refugió en el paisaje «donde no podían existir (...) problemas de contenidos y donde cabía desarrollar con más naturalidad ciertos presupuestos de investigación formal.» (F.C.S., «Pancho Cossio. Una reivindicación comprometida (2ª parte)» en el catálogo Pancho Cossio y la postguerra, Madrid, 1986, p. 27-28). También, -sigue el mismo-: «El paisaje permitiría por otra parte, enlazar con cierto espíritu nacionalista de corte regeneracionista, que había alimentado la ideología de cierta derecha española». En nuestra opinión, más que lugar de refugio la abundancia de pintura de paisaje fue simplemente la continuación de este género tan arraigado en la pintura española, especialmente en Cataluña.

(153) Véase para el profesorado, auxiliares numerarios y especialmente catedráticos, pues estos últimos abundaban en los jurados de las Nacionales, la composición de los claustros de las Escuelas, o las tablas de escalafones publicadas en el BOE. Por ejemplo la de catedráticos de Escuelas de Bellas Artes correspondiente a 1 de septiembre de 1945, en la que de los 53 relacionados (con fechas de ingreso en el cuerpo que iban de 1920 a 1945), excluyendo a tres que eran de Historia del Arte, 31 habían recibido me-

dallas y 13 habían sido miembros de jurados en las Nacionales hasta esa fecha. También es útil un repaso de los componentes de los tribunales de oposiciones.

(154) Orden del Ministerio de Educación Nacional publicada en el B.O.E. de 5-IX-1943.

(155) El artículo 48 del Reglamento de 1941 de las Exposiciones Nacionales decía que las obras que se adquiriesen serían "destinadas: Al Museo Nacional de Arte Moderno, las premiadas con Medalla de primera clase; las premiadas con Medalla de segunda y tercera clase, a los Museos provinciales de Bellas Artes de donde sea oriundo su autor. Todo ello sin perjuicio de disponer el Ministerio de las obras que estime conveniente para el decorado de sus despachos". El artículo 45 señalaba que "El Estado podrá adquirir, además de las obras premiadas en las Secciones de Pintura, Escultura y Grabado, que consienta el crédito consignado en Presupuestos, por orden de categoría de mayor a menor, otras obras de artistas que se presenten fuera de concurso y que merezcan ser destinadas a los Museos Nacionales.

Si en cualquier Exposición se presentase alguna obra de artistas premiados con Primera Medalla, y a juicio del Jurado fuera digna de ser adquirida, podrá éste proponerlo prescindiendo de la condicional de haber obtenido premio en la misma Exposición. Sin embargo, esta propuesta no podrá hacerse por el Jurado sino una vez que se efectúe la de obras premiadas en la Exposición que se celebra y siempre que lo consienta el Presupuesto". El contenido de ambos artículos permaneció inalterable en los escasos cambios que sufrió el Reglamento.

Una muestra de esto es por ejemplo que de los cuadros premiados en la Nacional de 1943, tres de los cuatro de primera medallas, cuatro de los seis de segundas medallas, y once de los doce de terceras medallas, pasasen al Museo Nacional de Arte Moderno. Al mismo museo se llevaron una de las dos esculturas de primera medalla, una de las tres de segunda y tres de las cinco de tercera. (Documento de entrega de las obras, de fecha 4 de agosto de 1943. AGA Educación, Legajo 21.956, caja 7.430

(156) Sobre este dominio de la Academia Gabriel Ureña ha escrito que también se dió en los años treinta de manera que "lo más rancio" de esa institución ejerció un caciquismo que frenó cualquier posibilidad de renovación (Vidi, G. Ureña, Op. cit., p.25). La fuerza de la Academia se hizo notar también fuera de las Nacionales, especialmente en la influencia (legal) que ejerció en la política de adquisición de obras para los museos, en otras exposiciones oficiales y en la selección de personal docente.

I. 6. El Museo Nacional de Arte Moderno

Otro de los aspectos que necesariamente debemos estudiar para conocer la acción del franquismo respecto al arte contemporáneo es el del papel asignado a los museos y más específicamente el del Museo de Arte Moderno.

Si todos los museos de arte sirven para consagrar las obras expuestas -y por extensión las restantes de los artistas representados- junto a otras funciones, entre las que destaca la cultural, los que albergan obras de artistas vivos se convierten en la referencia imprescindible y paradigmática para los creadores y el público. Esa referencia puede tener un sentido diferente, según sea apreciado el contenido del museo de una manera positiva. Esto es, valorando las obras como modélicas; o al contrario, rechazando las obras que colecciona y conserva. El primer sentido es el más extendido, el segundo en cambio es minoritario y se ha dado puntualmente con ocasión de movimientos de vanguardia que querían ir más allá del tradicional mundo del arte.

Pero como se sabe no se trata tan solo de un reconocimiento de las obras coleccionadas, sino de un mecanismo del mercado del arte, pues para el público las obras sitas en los museos son las más valiosas, las modélicas, con lo que

las restantes de sus autores suben en su cotización.

Tras estas breves y elementales reflexiones introductorias pasemos a ver cuál fue la situación de los museos españoles con respecto al arte coetáneo.

Los museos más orientados al arte moderno y contemporáneo siguieron siendo el Nacional de Madrid y los de Bellas Artes de Barcelona y Bilbao. Acabada la guerra civil estos dos museos fueron inaugurados en 1945 (1). Mientras que el de Madrid era un museo dependiente directamente del Estado, los otros dos lo eran de las administraciones locales de las ciudades respectivas. Y en el caso del de Bilbao, conjuntamente de la Diputación Provincial. Junto a ellos los Museos Provinciales de Bellas Artes (2) también acogieron alguna obra contemporánea, pero no era esa su dedicación.

Durante los diez primeros años de la postguerra volvieron a recuperar su actividad museos creados años atrás y se abrieron otros nuevos (3). De buena parte de ellos se dió cuenta a través de la prensa y en publicaciones especializadas (4), haciéndose en gran medida con una finalidad propagandística.

El Museo Nacional de Arte Moderno de Madrid

Durante la guerra se cerró, utilizándose sus locales y los de las otras instituciones situadas conjuntamente en el "Palacio de Bibliotecas y Museos" de Madrid (actualmente Biblioteca Nacional y Museo Arqueológico) para almacén de la Junta Superior del Tesoro Artístico (5).

Uno de los juicios más repetidos en aquellos primeros años de la postguerra fue que la pintura española del siglo XIX fue de gran calidad, habiéndose olvidado injustamente. Incluso se llegó a afirmar que hubo artistas españoles a caballo de ambos siglos superiores a los más importantes artistas extranjeros, pero que inexplicablemente se le ocultaba al público. El caso más radical fue tal vez el del crítico Benito Rodríguez-Filloy que escribió que Ignacio Zuloaga era superior a Cezanne (6).

Esta claro que en sus inicios el Museo de Arte Moderno -que pasó a denominarse Nacional- contribuyó a fomentar ese juicio. Esto nos permite comprender, entonces, cómo su apresurada reapertura tras la guerra, en julio de 1939 con una muestra de obras de Eduardo Rosales que formó parte de las actuaciones para la celebración del centenario del nacimiento de este pintor, tuvo un sentido político que quedaría velado tras otro cultural. Este fue la recuperación

del enlace con la tradición pictórica española.

Ese significado político quedó explicitado en unas declaraciones que su recién nombrado director Eduardo Llorent hizo al periódico «Arriba» en julio de 1939:

«Responde principalmente este deseo a la consideración de que, siendo los museos nacionales la expresión más visible del buen orden de los Estados es urgente en nuestro caso, por el decoro de España, la habilitación de los propios, por la razón, si no hubiera otras, de que estas salas de arte son el primer punto de recepción para la visita y la curiosidad extranjera» (7).

Las autoridades y los críticos se apresuraron a destacar la diferencia con el pasado republicano y, dejándose llevar de un patente triunfalismo, auguraron una gran época para el museo.

No fue esa la única ocasión en que se manifestó el interés político dado al museo. Quedó patente, también, con ocasión de los actos celebrados durante la «Exposición de Arte del Mediterráneo» entre los que destacó la conferencia del ministro sin cartera Rafael Sánchez Mazas en la que animó a los artistas españoles a poner su arte al servicio de España.

En otro momento posterior vino de la mano del falangista Manuel Sánchez Camargo en un comentario que hizo sobre el arte español con motivo de la entrevista a Eduardo Llorent, director del museo, al inaugurarse la «Exposición

de floreros y bodegones». Según ese crítico esa muestra «es la afirmación rotunda de España en arte contemporáneo. Ningún país puede presentar una colección de firmas, escuelas, estilos y tendencias en la abundancia del nuestro.». Añadió que «La exposición es también el resultado de la política estatal de amparo y protección al arte y al artista.» Y acabó:

«Deseamos que cuando el aficionado entre por las salas de exposiciones vea en cada lienzo una afirmación de la verdad de España ocupada en las tareas del espíritu para mañana ofrendar sus desvelos en beneficio de un mundo atormentado y temeroso» (8).

Pero aquella primera apertura de 1939 fue brevísima, ya que sus fondos fueron retirados para la celebración de la muestra del Dibujo, Acuarela y Grabado Mediterráneo. Y tras ella para la de Regiones Devastadas.

El museo volvió a abrirse en la primavera de 1941 con la «Exposición de Pintura Española del siglo XIX», formada por adquisiciones y legados. Esta exposición fue una forma de mostrar parte de los fondos del museo para conseguir una reapertura más atrayente que la simple inauguración del museo.

Hubo una tercera apertura, que fue una auténtica reinauguración, en marzo de 1944. Entonces las salas se elevaron a dieciseis. Pero, aunque el espacio expositivo aumentó y aunque se añadieron obras de artistas vivos a sus colecciones (9), el museo distaba mucho de ser un museo de arte contemporáneo. Por entonces comenzó a extenderse entre al-

gunos artistas y críticos la opinión de que se separasen en dos museos los fondos del de Arte Moderno, opinión adelantada por Eduardo LLosent (10) albergando uno de ellos obras del siglo XIX hasta Goya y el segundo desde este artista hasta los momentos más recientes.

Años más tarde el pintor y escritor Francisco Pompey retomó esa propuesta de museos diferentes añadiendo otro más que se dedicaría a artistas extranjeros (11).

Con motivo de esa reinaguración el historiador y crítico de arte Enrique Lafuente Ferrari escribió que el museo es "un significativo sintoma del confinamiento y cerrazón en que vivió España, la España oficial, durante más de un siglo", lamentándose además de la forma consagrada de adquirir las obras -las premiadas en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes- y de la falta de arte moderno extranjero (12).

El Secretario Perpétuo de la R.A.B.A.S.F. persona nada sospechosa de criticar la política cultural del régimen alabó el museo pero también escribió que era necesario crear uno nuevo que acogiese obra más reciente (13).

Otra reacción en la línea de considerar el museo que se abría como inactual e incompleto, pero no por ello sin interés, fue la de Francisco de Cossio, quien escribió:

«En suma, que en tanto que se haga un Museo de Arte Moderno, como último escalón del Museo del Prado, está bien que las gentes vayan a este Museo que un día, sin duda, fue moderno, para contemplar sus magníficas obras» (14).

Con el nuevo régimen hubo un nuevo patronato que entró en funcionamiento en julio de 1939. El precedente había sido el republicano de 1931. Veamos las diferencias en su composición.

En el formado con la República el número de miembros fue de dieciseis, de los que la mayoría eran artistas plásticos (cinco pintores y cuatro escultores), siendo los restantes, escritores (tres), arquitectos (dos) y críticos de arte (dos) (15). Pero más significativo que el número y la actividad de los miembros de aquel patronato es comprobar quiénes eran y cuáles las posiciones culturales que representaban. Nos encontramos así con un patronato mixto pero con un predominio de las personas de posiciones culturales avanzadas. Precisamente su composición conllevó problemas que se intentaron resolver con el nombramiento de un delegado del gobierno que recayó en el profesor de San Fernando Eduardo Chicharro (16) y finalmente con el nombramiento como director del museo del crítico Juan de la Encina (17).

El primer patronato bajo el franquismo, de 1939, se compuso de 14 miembros (18). Dos de ellos lo eran en función de sus cargos políticos: el Ministro de Educación Nacional y el Jefe Nacional de Bellas Artes. Uno más por ser el Director de la R.A.B.A.S.F. Los restantes fueron dos

pintores, cinco escritores, dos arquitectos y dos más cuya profesión desconocemos, pero sí sabemos que uno era un importante coleccionista de arte. Dos patronos (Ignacio Zuloaga y Antonio Méndez Casal) habían formado parte del patronato de 1931. Encontramos una importante presencia de miembros de la RABASF (19), mayor que la de 1931 y la incorporación de tres falangistas (20).

Como señalamos en el epígrafe dedicado a la legislación, la reorganización del patronato del M.N.A.M. en 1940 (21) aumentó el control de su dirección por miembros de la R.A.B.A.S.F. y de la Asociación de Pintores y Escultores.

Los principales cambios respecto al patronato anterior fueron la incorporación de dos críticos de arte (Luis Gil Fillol y Fernando Jiménez Placer) y la desaparición de los escritores (salvo Alfaro y LLosent). Interesa destacar que en el patronato resultante estuvieron dos artistas que fueron miembros del de 1931: el pintor Manuel Bedito y el escultor José Capúz.

Fue este patronato de 1940 el primero claramente franquista ya que en él encontramos a críticos y artistas cuyo compromiso con el régimen era mayor que el que tuvieron los del patronato anterior. A los artistas que ya de antes estaban en el patronato se unieron otros que fueron de los primeros en hacer obras directamente vinculadas con el nue-

vo régimen y autores de retratos del dictador y de altos jerarcas del "Movimiento".

Si bien este patronato fue en su mayor parte el que se mantuvo hasta el cese de Eduardo LLosent como director en 1951, hubo algunos cambios en su composición. Así según el catálogo de la «Exposición de Autorretratos de Pintores Españoles», celebrada en 1943 un nuevo vocal fue el Director General de Arquitectura Pedro Muguruza, que sustituyó a Manuel Benedito (22). Dos años después Fernando Labrada dejó de ser presidente, pasando a serlo Alfaro, pero al no nombrarse un nuevo vocal el número de miembros quedó reducido a quince (23). En 1949 el crítico Manuel Sánchez Camargo fue nombrado vocal (24).

Durante el periodo en que Eugenio D'Ors fue Jefe del Servicio Nacional de Bellas Artes se crearon en el museo dos Secciones nuevas: las de Arquitectura y Fotografía. La primera se concibió con la finalidad de dar normas sobre "las tres expresiones más fundamentales en la vida social: el templo, la casa y la ciudad" (25). Sin duda se hizo, en relación con la Comisión de Estilo en las Conmemoraciones de la Patria. Las secciones debieron tener una vida efimera y practicamente ninguna actividad pues no hemos encontrado ninguna mención posterior. Un deseo de D'Ors fue trasladar al museo algunas obras de la Exposición de Arte Sacro de Vitoria.

Veamos cuál fue la "política" del que fuera su director hasta 1951. Podemos seguirla por las declaraciones de su director (26) pero mejor aún por las adquisiciones y exposiciones del periodo en que el museo estuvo bajo su dirección.

La ampliación de los fondos (27) se realizó mediante compras del Estado a los propios artistas o a intermediarios y sobre todo por los premiados en las Nacionales y donaciones (28).

La primera compra fue el "Retrato del violinista Pine-lli" de Eduardo Rosales (1836-1873) (29). De Francisco Domingo (1842-1920) se adquirió el "Retrato de Pelegrín García Casas" y un "Interior" (30). Otras compras de pintura decimonónica fueron los cuadros "Retrato de Sofía Reboulet" de Vicente Palmaroli (1834-1896) (31), un "Autorretrato" de Ignacio Pinazo (1849-1916) (32). También se ampliaron los fondos con obras de Federico de Madrazo (1815-1894), de Francisco Iturrino (1864-1924) (33), de Esquivel (1806-1857) (34), de Regoyos (1857-1913) (35), de Tejeo (1798-1856) (36), de Emilio Sala (1850-1910) (37), de Joaquín Sorolla (38), de Casado del Alisal (1832-1886) (39), de Aureliano de Beruete (1845-1912) (40).

Los **escultores** fueron muchos menos, muestra de la menor importancia dada a la escultura en nuestro país: José Clará, Casanova, Laviada (41).

Así pues, inicialmente se reafirmó el **carácter de museo de pintura del siglo diecinueve**. Carácter que como veremos no llegó a perder.

Desde 1941, fecha en que se celebró la primera Exposición Nacional de Bellas Artes, el museo fue aumentando con cuentagotas sus fondos de obras de artistas vivos, al pasar algunas obras premiadas en las **Exposiciones Nacionales** a ese museo (42), pues según el Reglamento de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de 1941 la concesión de las medallas llevaba implícita, para recibir la recompensa económica, la entrega de la obra al Estado, perdiendo el premio en metálico en caso de no entregarla al Estado (43). Este se reservaba la posibilidad de adquirir algunas, o la totalidad, de las obras que hubiesen merecido otras premios e incluso obras presentadas fuera de concurso (44). Al Museo de Arte Moderno se reservaban las medallas de honor y las de primera clase, siendo el destino de las restantes los Museo Provinciales de Bellas Artes de los que fuesen oriundos los artistas premiados, o dependencias oficiales (45). El nuevo reglamento de las Exposiciones Nacionales de 1948 (46) mantuvo inalterables estas formas de recompensa-adquisición, limitándose a elevar el premio de la medalla

de honor de las 25.000 pts. de 1941 a 50.000 y los de las restantes medallas en una cuantía similar, dando así en parte satisfacción a una añeja petición de críticos y artistas que reclamaban premios mayores.

Que este mecanismo de los premiados en las Nacionales fuese el modo más importante de ampliación de los fondos no pudo sino traer como resultado la incorporación de obras del tipo de las que con toda intención se hacían "ex profeso" para esos concursos, caracterizadas por su nula o escasísima novedad formal. A esa limitación hay que añadir otra derivada de las cortapisas y compadrajés existentes en el seno de los jurados de admisión de las Nacionales.

Pero junto a las obras que llegaron al museo por haber obtenido recompensas hubo otras que se adquirieron directamente como resultado de las propuestas de venta hechas por los propietarios de la mismas, por sus creadores (47), o por la Dirección General de Bellas Artes. Para las adquisiciones era preciso consultar a la R.A.B.A.S.F. pues a esta corporación pedía informes la Dirección General de Bellas Artes (Sección 10: Fomento de las Bellas Artes) antes de dar resolución a las propuestas que a la Dirección llegaban. Una vez en la Real Academia el primer parecer era el de la Sección correspondiente, según fuese la obra pintura o escultura. Tras ello llegaba el informe de la Academia que básicamente repetía el de la Sección.

Por ese procedimiento **se adquirieron** entre 1939 y 1951 **muy pocas obras**. Al menos tres cuadros de pintores españoles (48) y dos del argentino Ernesto Scotti (49). El número de esculturas compradas fue mayor, sin duda debido a que las ausencias eran más notorias. Fueron seis de escultores españoles y dos de extranjeros (50). Con toda probabilidad se tendría pensado destinar esas obras al patio de esculturas, proyecto del conservador Luis Moya (51) que no se llegó a realizar.

Tras la consulta del archivo de la R.A.B.A.S.F. hemos comprobado que se informaba de manera favorable practicamente siempre las propuestas de adquisición de obras en el caso de artistas vivos -no así en artistas del pasado-, y además también generalmente respetando el precio marcado por los vendedores. Y más aún cuando éstos eran académicos o tenían alguna relación con las escuelas de Bellas Artes.

A través de la prensa conocemos **otras obras adquiridas**. Tras contrastar los datos con el catálogo del museo comprobamos que fueron, al menos, de los siguientes artistas: Benjamín Palencia (52), el escultor italiano Francisco de Messina (53) y José Aguiar (54). Pero también según la prensa se adquirieron obras de otros artistas las cuales no hemos podido llegar a conocer. Fueron Sotomayor, M^a Blanchard, Eduardo Vicente, Pancho Cossio, Vázquez Díaz, José

Ramón Zaragoza, Joaquín Vaquero, Alvarez Laviada, J. Marsá, Durancamps Martín Cubells, Pedro Bueno, Solana, Togores, Rosario de Velasco, Gregorio Prieto y Muntaner (55).

Tras lo escrito, comprobamos que los artistas vivos de los que se adquirió obra fueron tanto los cultivadores del **academicismo** como los que en aquellos momentos fueron considerados representantes de la **modernidad** y distanciados de aquél y de los "ismos".

Esto le llevó a escribir al miembro de la A.B.C.A. Enrique Azcoaga que Eduardo Vicente, Benjamín Palencia, Pedro Bueno y Gregorio Toledo estaban bien representados habiéndose cuidado la calidad ya que la cantidad no era posible (56).

A pesar de no haber podido verificar en su totalidad la ampliación de los fondos del museo en el periodo que estudiamos podemos aventurar las siguientes **conclusiones**: los esfuerzos fueron encaminados tanto a obras de artistas del siglo XIX o que aún viviendo algunos años en el presente siglo, su producción es más propia del anterior, como a las de artistas vivos. Pero todo ello de forma muy limitada. Esto muestra que la concepción del museo seguía, en este campo, siendo la misma que la de etapas anteriores. Los artistas extranjeros fueron argentinos y en menor medida portugueses en relación, probablemente con la política de his-

panidad del régimen, pero también por las relaciones diplomáticas establecidas con esos países.

Las exposiciones realizadas en el M.A.M. fueron diversas y en un número más elevado del que en un primer momento supusimos, pues fueron alrededor de 90 (57), aumentando en cantidad a medida que pasaban los años y elevándose claramente desde 1945. Encontramos junto a las propiamente organizadas por el Museo (es decir por el patronato) que fueron monográficas y se basaron sobre todo en los fondos conservados en el museo (58), otras tres hechas bajo la responsabilidad de instituciones extranjeras (59) y las muestras temporales de artistas individuales, que fueron las más numerosas.

También se cedieron los locales del museo para muestras surgidas de la iniciativa de entidades culturales y artísticas particulares. Fueron esas algunos de los **Salones de los Once** de la A.B.C.A. de 1945, 1947 (III y IV) y 1948 y los **Salones de Otoño** (de los años 1946, 1947, 1949) de la Asociación de Pintores y Escultores, en este caso continuando con una tradición procedente de tiempo atrás. Esta contraposición de dos entidades tan diferentes no debe interpretarse como una falta de coherencia por parte de los directivos del museo pues ambas sociedades estaban representadas en el Patronato, además de que hubo también coin-

cidencias de artistas en ambos salones.

Otras entidades que patrocinaron exposiciones fueron la Dirección de Regiones Devastadas, en 1940 y las Jefaturas Provinciales de FET y JONS de Madrid y Valencia (la de Artistas Mediterraneos de 1940). Estas muestras generalmente se acompañaron de conferencias de críticos e historiadores.

Las muestras de artistas individuales tenían una duración aproximada de un mes y abundaron las de artistas hoy olvidados o escasamente recordados (60). Otra característica de las exposiciones de artistas secundarios es que de muchas de ellas apenas se ocuparon los críticos. Sí, en cambio, lo solió hacer el director del Museo. Pero además de abrir los locales a esos artistas se cedieron a artistas consagrados y, salvo en los casos de Sotomayor, Hermoso y Vázquez Díaz, vinculados al museo y suficientemente representados en él: Ignacio Zuloaga (61) y Eduardo Chicharro (62).

La relación entre la A.B.C.A. y el museo fue bastante estrecha estableciéndose sobre todo a través de las personas que eran integrantes de esa academia y ocupaban puestos en el museo. Así pues, la labor de promoción de algunos artistas realizada por aquélla no fue una tarea exclusivamente suya (63).

Los artistas extranjeros que expusieron fueron muy po-

cos. El primero fue el escultor italiano Giandomenico de Marchis, uno de los primeros retratistas del dictador y de su familia (64), los argentinos Jorge Larco (65), Ballester Peña (66), Ernesto Scotti (67) el inglés, afincado en Málaga, Tomás Harris (68), los posiblemente centroeuropeos C. Zoromski y P. Zyberk (69) y otros cuya nacionalidad desconocemos (70).

Los dos grandes males del museo fueron -como lo venían siendo desde tiempo atrás- la falta de espacio que obligaba a hacinar las obras en las salas y a pasar a los depósitos algunas expuestas al llegar otras nuevas y la falta de arte contemporáneo (nula representación de artistas extranjeros y escasísima de españoles). Ambos males fueron denunciados además de por el director del museo por otros críticos e historiadores (71).

Tras todo lo que hemos ido viendo el resultado no podía ser más que un museo inapropiado para la realidad del arte español que desde 1948 venía dando síntomas de una vitalidad y renovación que no encontraba su correspondencia museística más que debilmente (en fondos y exposiciones). Pero esto no era ninguna novedad en nuestro país, sino una continuidad en la trayectoria del museo en sus relaciones con el mundo del arte del presente. Seguía siendo un museo del arte decimonónico y no de arte contemporáneo (72)

Y esto ya fue denunciado en 1949 por el que sería el

sucesor de Llorent, Jose Luis Fernández del Amo (73) Pero no todo debe achacarse a la responsabilidad de los miembros del patronato. Por encima de ellos estaba el Ministerio. Pero, sobre todo, influyó la escasa dedicación a la cultura del régimen...(74).

La penuria del museo demuestra el desinterés de las clases sociales ganadoras en la guerra por el arte contemporáneo y su apego a formas artísticas periclitadas. Pero si atendemos a las exposiciones que en él se vieron y a las compras realizadas constatamos que hubo una burguesía y una aristocracia que optaron por una modernización del museo por la vía de la tercera opción propiciada por parte de la crítica de arte y especialmente por los intelectuales falangistas del sector "liberal".

Notas

(1) El origen del Museo de Arte Moderno de Bilbao se remonta a 1908. Pero su verdadero origen se fecha en 1922, inaugurándose dos años después y siendo su director Aurelio Arteta. Tras la guerra civil se construyó un edificio para albergar las colecciones de este museo y del de Bellas Artes. Se inauguró en 1945 bajo la dirección de Manuel Losada.

Para un mayor conocimiento sobre este museo remitimos a lo que de él escriben Ana María Guasch, Arte e ideología en el país Vasco: 1940-1980, Jaime Brihuega, Las vanguardias artísticas en España 1909 - 1936.

El Museo de Arte Moderno de Barcelona se inauguró el 5 de junio de 1945 encargándose de las tareas directivas el conservador Juan Aiunaud de Lasarte. Sobre el Museo de Arte Moderno y la actividad desplegada por la corporación barcelonesa en su creación vease: A.B.M.A.B. Arte Moderno, Vol III, 4-X-1945.

(2) En 1949 los museos de Bellas Artes eran los de La Coruña, Pontevedra, Oviedo, Valladolid (éste el Museo Nacional de Escultura), Zamora, Salamanca, Segovia, Avila, Cáceres, Badajoz, Castellón de la Plana, Valencia, Córdoba, Huelva, Sevilla, Jaen, Cádiz, Málaga, Granada, Murcia, Palma de Mallorca y Santa Cruz de la Palma (J. Ibañez Martín, Diez años de servicios a la cultura española. 1939-1949, Madrid, Magisterio Español, 1950).

(3) En 1941 se abrió el Museo Provincial de Bellas Artes de Vitoria, en 1945 se inauguraron el Museo de Arte Moderno de Alcoy, el museo de Mahon, el de San Telmo en San Sebastián y el de Bellas Artes de Sevilla. Al año siguiente se abrió el de Federico Marés en Barcelona. En 1949 el de Las Palmas. Otros museos fueron el Nacional de Artes Decorativas, Romántico, Sorolla, Romero de Torres, Salzillo en Murcia, Zuloaga, en Madrid (1948). En 1951 se abrió en Barcelona el de Artes Decorativas.

Los museos nacionales establecidos en Madrid fueron el de Arquitectura, el de América, el Cerralbo, el del Pueblo Español, el del Teatro, el Romántico, el Sorolla, el de Arte Moderno, el del Prado, el de Artes Decorativas y el de Reproducciones Artísticas.

(4) Las revistas especializadas dedicadas a los museos fueron muy pocas. La más completa fue la editada por el Ayuntamiento de Barcelona «Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona».

(5) Para el conocimiento de las vicisitudes del museo durante la guerra vease lo que escribe José Álvarez Lopera en La política de bienes culturales del gobierno republicano durante la guerra civil española, Vol. II, pp. 48 a 57 (Madrid, Ministerio de Cultura, 1982).

(6) Benito Rodríguez Filloy, «Exposición de autorretratos», Arriba, 31-IV-1943, p. 5.

(7) «El Museo Nacional de Arte Moderno abrirá mañana sus puertas para celebrar el centenario de Eduardo Rosales. Unas interesantes declaraciones de nuestro camarada Eduardo Lloset y Marañón, director del Museo», Arriba, 25-VII-1939, p. 3.

(8) SANCHEZ CAMARGO, «El Director del Museo de Arte Moderno habla de la exposición de floreros y bodegones», El Alcazar, 23-III-1945, p. 3.

(9) Vidi E.A. (Enrique Azcoaga), «Inaguración. El Museo de Arte Moderno», Haz, nº 11, III-1944, pp. 41-43.

(10) Rafael Lainez Alcalá, «El Museo de Arte Moderno en un museo del siglo XIX. Necesidad del "Tercer Museo"» (entrevista con Lloset), Informaciones, 18-III-1944, p. 4. Moya, Arriba, 22-III-1944.

(11) Francisco Pompey, Museo de arte moderno. Guía gráfica y espiritual, Madrid, 1946.

(12) Arriba, 22-III-1944.

(13) «Pero hay que ir pensando en que nuestros artistas de hoy, no menos admirables que los de ayer, exigen y merecían su Museo. Un Museo que consienta la exhibición perdurable de aquellas obras de los prestigios consolidados en el siglo actual y la de las obras recién creadas en una constante y viviente palpitación de tendencias y estilos coetáneos.

Tenemos ya -y debemos ampliarlo y completarlo- elementos definitivos para el Museo del siglo XIX.

Debe acometerse ahora la creación del Museo Contemporáneo, donde los artistas que desde 1900 sostienen y acrecentarán la historia ejemplar de la pintura y de la escultura hispánica, tengan adecuada residencia.» (José Francés, «El Museo del siglo XIX y otro Museo contemporáneo», Arriba, 22-III-1944, p.4).

(14) Francisco de Cossio, «Arte moderno», ABC, 5-IV-1940, p.3.

(15) Presidente: Ignacio Zuloaga. Vicepresidente: Juan de la Encina. Vocales: Emiliano Barral, Manuel Benedito, José Capúz, Juan de Echevarría, Juan Cristobal, Luis Lacasa, José María López Mezquita, Margarita Nelken, Luis de Tapia, Ramón del Valle Inclán, Daniel Vázquez Díaz y Secundino Zuazo. (disposiciones de 27 de mayo de 1931). Vease: Alvaro Martínez-Novillo, «Historia del Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid. 1ª parte: 1894-1951», en MEAC, Catálogo, tomo I, Madrid, 1983, p. 8.

(16) Disposición de 3 de julio de 1931. Apud. Martínez-Novillo, Loc. cit.

(17) Disposición de 31 de julio de 1931. Cfr. Martínez-Novillo, Loc. cit.

(18) Según la Orden de cinco de junio de 1939 (B.O.E. 11-VI-1939) la composición fue ésta: Ministro de Educación Nacional (luego serían primero el Ministro de Justicia y después José Ibañez Martín), Jefe Nacional de Bellas Artes (por lo tanto Eugenio D'Ors y desde el 25 de agosto de 1939 el Marqués de Lozoya), el Director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (el Conde de Romanones). Los restantes fueron el pintor Fernando Labrada, como presidente, y los vocales: Ignacio Zuloaga, José Joaquín Herretero, Antonio Méndez Casal, Eduardo Figueroa y Alonso Martínez, Jesús Suevos, Manuel Valdes, José María Alfaro, Luis Plandiura y Eduardo Llosent y Marañón. Algo más tarde se agregó Manuel Gutierrez Torrero (B.O.E. de 2 de agosto de 1939). Según Orden de 26 de julio de 1939 (B.O.E. 5-VIII-1939), José de Liñán y Heredia, conde de Doña Marina fue nombrado subdirector. En octubre del mismo años Eduardo Llosent pasó de secretario del patronato a Director del museo.

Inexplicablemente M^a Dolores Jiménez-Blanco Carrillo de Albornoz no recoge este patronato en las páginas que dedica al museo durante la postguerra en su trabajo de equívoco título Arte y Estado en la España del siglo XX, Madrid, Alianza, 1989.

(19) Además de D'Ors y del Conde de Romanones eran académicos de la RABASF Labrada -quien había tomado posesión de su sillón de académico pocos meses antes de estallar la guerra-, Zuloaga, Herrero y Méndez Casal.

(20) Los escritores Jesus Suevos y José María Alfaro (Subsecretario de Prensa y Propaganda) y el arquitecto Manuel Valdes.

(21) Decreto de 9 de marzo de 1940 (B.O.E. 18 VI-1940). Estos eran los componentes: Presidente: Fernando Labarda, Vicepresidente: José María Alfaro, vocales: Manuel Benedito, José Joaquín Herrero, Alvaro de Figueroa (Conde de Romanones), José Gil Fillol (era Luis Gil Fillol), Fernando de Figueroa y Alonso Martínez (Conde de Yebes), Joaquín Valverde, Fernando Jiménez Placer, Enrique Pérez Comendador, Eugenio D'Ors, Manuel Castro Gil, Fructuoso Oreduna, Manuel Blat (era Ismael Blat). Vocales natos eran el Director General de Bellas Artes y el director del museo.

(22) Para entonces el sercetario era Enrique Cardenas.

(23) Veasé los catálogos de las exposiciones de «Flores y Bodegones» y la de «Retratos ejemplares».

(24) B.O.E. de 26 de agosto de 1949.

(25) Arriba, 25-VI-1939, p.3

(26) Principalmente las publicadas en La Estafeta Literaria, nº 3, 15-IV-1944. Arriba, 27-VI-1946.

(27) En los ficheros del Archivo del Ministerio de Educación y Ciencia (AGA, Alcalá de Henares) se indica que el legajo 29.822 conserva documentación relativa a adquisiciones de diferentes museos, pero en realidad se trata de certificados y de condecoraciones a distintas personas de los años 1939 a 1970.

(28) Las donaciones de las que tenemos información son la de Doña María de los Dolores Valdéz Lecumberri, consistente en un cuadro de autor desconocido y dos más de Salaverría y de Medina (B.O.E., 23-II, 1942). El artista uruguayo Aliseris hizo donación de un cuadro titulado "Selva del Paraguay" a la vez que ofreció en venta otra obra. Pero, finalmente no debió donar aquel cuadro al no adquirirse el otro, pues no figura ninguna obra suya en la relación de

los fondos del MEAC. (Su escrito se conserva en el Archivo de la R.A.B.A.S.F., sig. 144-1/5).

La de una pintura de José María Sert, titulado "Adán y Eva" obsequio del Cabildo de la Santa Catedral de Vich (Orden de 11 de febrero de 1946, B.O.E., 21-II-1946), otra del pintor L. Bea Pelayo (Indice Cultural Español, 1-VI-1947). El cuadro de Solana "La tertulia del Pombo" fue donada por Ramón Gómez de la Serna en 1947 (Vidi: M. Sánchez Camargo, «La tertulia del Pombo que el estado ha aceptado y su comentario», El Alcazar, 18-IX-1947, M. Fernández Almagro, «Pombo en el museo», La Vanguardia Española, 26-IX-1947, p.1 y E. Llorent, «Pombo en el Museo», Arriba, 8-V-1949, p. 3).

(29) Según palabras de E. Llorent en La Estafeta Literaria, nº 3, 15-IV-1944.

(30) Ibidem y Haz, nº 11, marzo de 1944.

(31) Ibidem.

(32) Haz. nº cit.

(33) Indice Cultural Español, 1-VI-1946.

(34) Eduardo Llorent, «El arte en nueve años», Arriba, 18-VII-1948.

(35) Ibidem.

(36) Ibidem.

(37) Ibidem.

(38) Indice Cultural Español, 1-VI-1946.

(39) Haz, nº 11, III-1944.

(40) Ibidem.

(41) E. Llorent, Arriba, 18-VII-1948.

(42) Repasando el catálogo del M.E.A.C. de 1983 podemos comprobar que en ese museo se conservan de la Nacional de 1941 una obra de las tres que recibieron primera medalla; dos, de las seis que obtuvieron segundas medallas y dos más de, las doce premiadas con terceras medallas; todas ellas de pintura. En la sección escultura, en la que se concedieron diez premios, solamente una obra premiada con un tercer galardón. De la Nacional de 1943, en pintura, dos primeras medallas, de las cuatro concedidas; tres segundas, que eran la mitad de las concedidas, y dos de las trece premiadas con terceras medallas; de las diez esculturas premiadas,

dos terceros premios pasaron al museo. De la siguiente Nacional, la de 1945, las obras añadidas al museo fueron, en pintura, tres primeros premios, de los seis otorgados; un segundo, de seis, y tres terceros, de doce. En esa ocasión no se adquirió ninguna escultura, si bien se dieron una segunda medalla y cuatro terceras. De la Nacional de 1948 encontramos un cuadro, de los tres premiados con primera medalla; tres de los ocho que recibieron segundas medallas y uno de los diez condecorados con terceras. Sólo una escultura de un total de nueve galardonadas. Y, como novedad respecto a anteriores certámenes, dos dibujos, que fueron terceros premios, pasaron al museo. De la Nacional de 1950 sólo pasaron al museo tres cuadros (una primera medalla y una tercera) de los veintiuno premiados; dos esculturas (segunda y tercera medalla), de las nueve galardonadas, y un grabado (tercera medalla) de los cuadros que recibieron premio.

Las Medallas de Honor de las Nacionales de los años 1941, 1943 y 1945 quedaron desiertas. La de 1945 recayó en Solana, fallecido poco antes. La de 1948 en Eugenio Hermoso.

(43) Decreto de 2 de septiembre de 1941 (B.O.E. 8-IX-1941): Artículos cuarenta y tres y cuarenta y cuatro.

(44) Artículo cuarenta y cinco del Reglamento de 194

(45) Artículo cuarenta y ocho del Reglamento.

(46) Decreto de trece de febrero de 1948 (B.O.M.E.N., 29-III-1948).

(47) Los artistas que hemos localizado que hicieron directamente ofertas de obras suyas fueron, ordenados cronológicamente por años: Aliseris (1943), Ismael Blat (1944), José Espinós Gisbert (1944), Moisés de Huerta (1945), Julia Minguillón (1945), Marceliano Santamaría (1945), José Planes (1945), Eduardo Chicharro (1946), Martín Correia (1946), Antonio Solís Avila (1946), Juan Vila Puig (1948), Scotti (1949), Plácido Fleitas (1950) y Casimiro Martínez Tarrasó (1950). (Archivo de la R.A.B.A.S.F.).

(48) "Nido de águilas" de Carlos Lezcano, en 1944, "Mis amigos" de López Mezquita, en 1944 y "El alguacil Araujo" de Eduardo Chicharro, cuadro de 1904 expuesto en el museo en 1945. (Vease las propuestas de adquisiciones en el Archivo de la RABASF).

(49) Los cuadros titulados "Venus" y "Puerto del Bermejo", que figuraron en la exposición de ese pintor en el museo en 1948. (La propuesta de adquisición se conserva en el Archivo de la RABASF: 121-3/5).

(50) "Cabeza de Miguelito" de Miguel Blay, "Mujer del sur" de Placido Fleitas, "Cabeza de Unamuno" de Moisés de Huerta, "Gitana cordobesa" de Antonio Illanes, "Cabeza femenina" de José Planes. De los extranjeros se adquirió "Niño en el mar" del italiano Francesco Messina y "Busto de niño" del portugués Martín Correia.

(51) Este arquitecto continuó tras la guerra en su cargo de arquitecto conservador del Palacio de Bibliotecas y Museos.

(52) Se trató de su cuadro titulado "Cesta en el campo".

(53) Un busto de niño de 1929.

(54) Tal vez el "Retrato de Francisco Franco" de 1942, pues el "Desnudo" que posee el museo debe ser anterior.

(55) De Sotomayor es posible que se tratase del cuadro "La esposa del pintor". La obra de Alvarez Laviada tal vez fuese su "desnudo" de 1944. Las obras que del pintor Pedro Bueno guardaba el extinto MEAC son de fecha posterior a las que según el número 11 de Haz habían pasado a los fondos de aquél. No hay, según el catálogo del MEAC, obras de J. Marsá, Durancamps, Martín Cubells y Muntaner.

(56) «Inaguración. El Museo de Arte Moderno, Haz, nº 11.

(57) María Dolores Jiménez-Blanco (op. cit. pp. 51-57) recoge un total de 48 exposiciones entre julio de 1939 y junio de 1951. Nosotros, tras una minuciosa revisión hemerográfica, bibliográfica y de catálogos de varios artistas hemos constatado la celebración de 93 muestras, a las que habría que añadir seis más aportadas por esa historiadora, en caso de que efectivamente se hubiesen celebrado, con lo que el número se elevaría a 99 para el periodo indicado: 1939-1951.

(58) La primera fue la de Eduardo Rosales en julio de 1939. Le siguieron, la de «Pintura Española del siglo XIX. Adquisiciones y legados» (marzo de 1941), la de «Autorretratos de pintores españoles (1800-1943) (primavera de 1943), «Floreros y Bodegones de Artistas Españoles Contemporáneos» (marzo-abril de 1945) y la de «Retratos ejemplares de los siglos XVIII y XIX en las colecciones madrileñas» en junio de 1946. Esta exposición formó parte de la celebración del II Centenario del nacimiento de Goya. Para esa conmemoración se creó una Junta Nacional en la que figuró el director del museo y el pintor Ignacio Zuloaga.

(59) La "Exposición de artistas franceses contemporáneos", organizada por la Asociación Francesa de Acción Artística que reunió a 74 pintores, 19 escultores y 23 graba-

dores-dibujantes. La de "Acuarelas, Dibujos y Grabados alemanes de los siglos XIX y XX", la de "Arte Italiano Contemporáneo". Este escasísimo número de exposiciones de arte extranjero es una clara manifestación de la práctica ausencia de relaciones culturales del franquismo en esos años.

(60) Solían celebrarse en la «Sala de estampas» del Museo.

(61) Recordemos que fue el presidente del patronato de 1931 y vocal en el de 1939. La exposición fue en los meses de junio y julio de 1941.

(62) Eduardo Chicharro fue el delegado del Gobierno para el M.A.M. en 1931. En 1944 se presentó una amplia representación de su obra y en 1945 su cuadro "El alguacil Aranjó".

(63) Por orden cronológico de exposiciones en el museo fueron los artistas Joaquín Vaquero (en el museo en 1944 y en los salones III^o y IV^o), José Planés (en el museo en 1946 y en el IV^o salón), Gómez Cano (en el mismo año en el museo y anteriormente en el II^o Salón), Pancho Cossio (en el museo en 1947 y en 1950 y en el VI^o salón), Alvaro Delgado (en el museo en 1947 y en el IV^o salón), los Indalianos (en el museo en el verano de 1947 y en el VI^o salón), Vázquez Díaz (en el museo en 1949 y antes en el IV^o salón) y Rafael Zabaleta (en febrero y marzo de 1951 y en todos los salones hasta 1951, excepto el dedicado a los Indalianos).

Si de los expositores seleccionados para los Salones de los Once pasamos a los de las Antológicas organizadas por la misma Academia nos encontramos con que hubo bastantes artistas que tuvieron exposición individual en el museo y obras en esas muestras de la Breve. Así Ignacio Zuloaga (en el museo en 1941 y en la antológica de 1946), Gómez Cano (en la antológica de 1945 y en el museo al año siguiente), Francisco Cossio en el museo en 1946 y en 1950 y en la de la Breve en el mismo año), Alvaro Delgado (en el museo en 1947 y en la antológica de 1949), el argentino Scotti (durante 1948 en el museo y con la ABCA al año siguiente), J. Sunyer (en la antológica de 1946 y en el museo en 1950), y Benjamín Palencia en la de la Breve en 1946 y en el museo en el año 1951.

(64) El retrato que este escultor hizo de Carmen Polo figuró en el pabellón italiano de la Bienal de Venecia de 1940.

(65) Este artista que estudió con Julio Romero de Torres pasó su juventud en España. Ya en la Argentina publicó un superficial libro sobre pintura española moderna y contemporánea. Su exposición fue en marzo de 1946.

(66) En 1946.

(67) Presentó cincuenta y dos cuadros en 1948, siendo adquiridos dos de ellos para el museo al año siguiente.

(68) Una crítica hecha por Lafuente Ferrari de su exposición de 1947 apareció en Insula (nº 18).

(69) Lo único que sabemos de estos es que expusieron en el año 1947, pues sólo hemos encontrado las referencias a sus exposiciones en el Índice Cultural Español de uno de septiembre y de uno de diciembre de 1947.

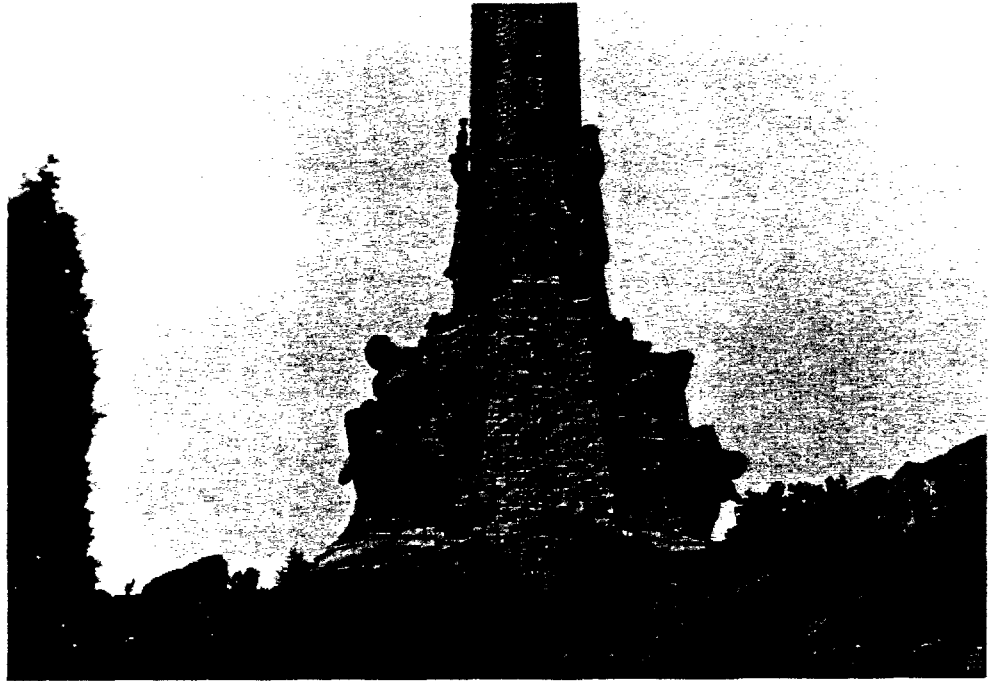
(70) Fueron Bernard Petit, que presentó acuarelas en el otoño de 1949, Alice W. de Wilmer que expuso sus obras en octubre o noviembre del mismo año y Mohamed Sabry quien lo hizo en marzo de 1951.

(71) Véase «Un museo de Arte Moderno» (entrevista con Lloset), La Estafeta Literaria, nº 3, 15-IV-1944, p.32, M. Sánchez Camargo, «Hacia una ampliación de los museos de pintura», Arriba, 5-XII-1944, p.4, E. Lafuente Ferrari, «Las Exposiciones Nacionales y la vida artística en España», Arbor, nº31-32, VI-VIII-1948, José Luis Fernández del Amo, Alferez, nº 23-24, I-1944.

(72) En 1950 las obras expuestas en el museo eran 300 pinturas y unas 40 esculturas repartidas en 18 salas. De ellas una estaba dedicada a Zuloaga, otra exhibía 12 obras de Rosales junto a otros artistas, otra albergaba cerca de 20 retratos de Federico de Madrazo. Esquivel estaba representado por 9 obras, Sorolla por 8, Pinazo por 9. De Eugenio Luzas y Eduardo Alenza había 7 y 6 obras respectivamente. De Beruete podían verse 11 paisajes, de Solana 7 cuadros. Y muy pocos de artistas contemporáneos. (Vidi: Bernardino de Pantorba, Museos de pintura en Madrid. Estudio histórico y crítico., Madrid, Mayfe, 1950.

(73) José Luis Fernández del Amo, «Al director del Museo de Arte Moderno», Alferez, nº 23-24, I-1949. El texto completo en antología de textos.

(74) El personal del museo siempre fue muy escaso. Así, según una "Relación del personal de Directores y técnicos de Museos que no perciben plus de carestía de vida" que envió el Jefe de la Sección de Fomento de las Bellas Artes del Ministerio de Educación al Ministerio de Hacienda, en noviembre de 1947, el museo contaba con «1 Director, con el sueldo o la gratificación anual de doce mil, 1 Restaurador Forrador de la pintura con el id. id. de seis mil, 2 Conservadores con el id. id. de cuatro mil pesetas cada uno, 1 pintor decorador con el id. id. de tres mil, 1 carpintero con el sueldo o la gratificación de tres mil pesetas anuales» (AGA Educación, Leg. 29.822, Caja 7.622).



Valle de los Caiclos

I.7. Las enseñanzas artísticas. Las Escuelas Superiores de Bellas Artes.

Las enseñanza artísticas se continuaron realizando en dos niveles diferentes. Por un lado, en las Escuelas de Bellas Artes llamadas Superiores -que eran las de Madrid y Valencia- y por otro, en las Escuelas de Artes y Oficios y en las Escuelas de Cerámica. A estas instituciones se añadían las residencias para artistas de El Pualar y de Granada, y la Academia de Bellas Artes en Roma para pensionados, aunque estas últimas no eran propiamente centros de enseñanzas. A esas residencias iban becados que generalmente eran antiguos alumnos de las escuelas o estudiantes de los últimos años en las mismas (1).

Las Escuelas Superiores eran las directamente encargadas de las enseñanzas de las denominadas Bellas Artes y las segundas de las Artes Decorativas. Así mientras que por las primeras se pretendía lograr artistas, por las segundas se trataba de obtener artesanos y obreros manuales cualificados. A las segundas se añadió la Escuela Nacional de Artes Gráficas, desgajada de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Madrid (2). Las superiores eran además las encargadas de la formación de profesorado para impartir dibujo en los centros de bachillerato y niveles similares.

Mientras que las Superiores dependían de la Dirección General de Bellas Artes, Sección Enseñanzas Artísticas, las de artes y oficios estaban a cargo de la Dirección General de Enseñanza Profesional y Técnica.

Inicio de las actividades

Antes de explicarlo vamos a señalar, muy brevemente, el estado de las dos Escuelas de Bellas Artes durante la República y la Guerra Civil.

Hasta el curso 1933-34 las Escuelas de Bellas Artes habían dependido de las Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando y de San Carlos de Valencia. En ese momento pasaron a serlo del Estado, a través del Ministerio de Educación. Pero el trasvase no supuso apenas ningún cambio. Los planes de estudio continuaron siendo los mismos, si bien se añadieron las enseñanzas de Preparatorio de Profesorado. Ese mismo año se aumentaron las plazas de profesores auxiliares incorporándose a la docencia ex-alumnos de esas escuelas (3).

Durante la guerra las dos escuelas conocieron cambios importantes, siendo más profundos los de la de San Carlos de Valencia.

En el momento de iniciarse el pronunciamiento fascista la situación del personal docente en la escuela de Madrid,

tras los aumentos establecidos durante la República era esta: siete Catedráticos ingresados entre 1893 y 1933, tres Profesores Auxiliares ingresados entre 1912 y 1931, cinco interinos que desempeñaban las Cátedras resultantes de la Orden de 16 de noviembre de 1932, dos Profesores Auxiliares para las enseñanzas de ingreso -atendiendo a los presupuestos del Estado de 1934-; tres profesores, a cargo de la reorganización de 1934, cinco docentes interinos por estar los propietarios ocupando cátedras vacantes, y un catedrático interino (4). Durante la contienda la escuela se trasladó al Palacio de Bibliotecas y Museos y allí continuaron enseñando Daniel Vázquez Díaz y Rafael Pellicer a un número muy reducido de alumnos (5).

Varios profesores fueron trasladados a Valencia en la evacuación de intelectuales que a finales de noviembre y principios de diciembre de 1936 realizaron conjuntamente el Ministerio de Instrucción Pública, el 5º Regimiento y el Partido Comunista. La mayoría de los evacuados pasó a trabajar en tareas propagandísticas, agrupados en la Casa de la Cultura (6).

La escuela de Valencia se convirtió, sobre todo por la acción de los estudiantes, en un entusiasta centro de propaganda, en el que se confeccionaban periódicos murales, pancartas, etc. Para ello se organizaron las enseñanzas en estudios-talleres. Según el testimonio de uno de los estu-

diantes de entonces, Pérez Contel, se creó una Comisión encargada del estudio y confección de nuevos planes de estudio en los que las enseñanzas prácticas en talleres dirigidos por un maestro pasaron a ocupar un lugar preferente frente a las disciplinas teóricas que prácticamente desaparecían (7). Más adelante veremos cómo los estudios-taller fueron recogidos en la reorganización de los estudios de esa escuela hecha en septiembre de 1939.

En la fecha de 18 de julio de 1936 la plantilla de profesores y auxiliares era de 22 miembros, si bien cinco eran vacantes. Se repartían del siguiente modo: cinco catedráticos -dos de ellos en estado de baja- y cuatro auxiliares, todos numerarios como plantilla desde 1920; tres auxiliares interinos, resultado de la fusión con la Escuela de Madrid; cinco profesores interinos, por la reorganización de 1934 (8).

Durante la guerra hubo un cambio importante en las habituales asignaciones presupuestarias a las enseñanzas artísticas. Si generalmente las asignaciones económicas fueron escasas, en el año 1937 se incrementó notablemente el presupuesto (9). También se inició un nuevo plan de estudios, para lo que se constituyó en Madrid una junta encargada de realizarlo en 1936.

El inicio de las actividades en las Escuelas de Bellas

Artes llegó con la orden de 10 de junio de 1939. Por ella se nombró una Comisión para preparar la reorganización de las enseñanzas en la Escuela Superior de Pintura y Escultura de Valencia que fue la primera escuela en reorganizarse. La Comisión tenía como cometido fundamental introducir las enseñanzas de arte sacro - haciendo suyos los acuerdos adoptados con ocasión de la Exposición Internacional de Arte Sacro de Vitoria- (10). Fueron sus componentes el Conde de Romanones, Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, el Rvdo. Alfonso Roig Izquierdo, de la Comisión de Arte y Liturgia nombrada por el Arzobispado, el Marqués de Lozoya, Santiago Marco (arquitecto), Rafael Benet (pintor) y Felipe Garín y Ortíz de Taranco (11).

Con la entrada de las tropas fascistas en Valencia, tres profesores de esa escuela (Isidoro Garnelo, Eugenio Carbonell y Pedro Ferrer) y un escultor imaginero (José María Bayarri) constituyeron la representación de los profesores y de los académicos de la Real Academia de San Carlos que habían sido destituidos durante la guerra y se hicieron cargo de esa escuela, de la academia y de la Escuela de Cerámica de Manises (12).

La siguiente medida legislativa fue el Decreto de 15 de junio de 1939 sobre movimientos de escala en el escalafón de catedráticos numerarios de las Escuelas, por las vacan-

tes ocurridas desde el 18 de julio de 1936 debido a fallecimientos, jubilaciones y desapariciones desde la fecha señalada. Dado que en la fecha del decreto aún no se habían resuelto algunos expedientes de depuración se supeditaba al resultado de éstos la consolidación de los ascensos y, en caso de haber sido sancionado se posponía a la terminación de la pena para recibir los haberes inherentes a la nueva situación. La corrida de escalas supuso un incremento de ingresos para cinco catedráticos de San Fernando y a dos de San Carlos (13), uno de ellos su director que finalmente fue separado de su cargo de catedrático y encarcelado (14).

Por orden de 21 de agosto de 1939 se nombró otra comisión encargada de reorganizar la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid de la que formaron parte además de D'Ors -Jefe del Servicio Nacional de Bellas Artes-, como presidente, el Conde de Romanones, Director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, los académicos de la misma Marceliano Santamarina, pintor, y el arquitecto Modesto López Otero. Por la Escuela se nombró a Eduardo Chicharro. Actuó como secretario Eugenio Sánchez Lózano (15). En su primera reunión celebrada en San Sebastián el 19 de septiembre de 1939 esa comisión propuso aumentar el plazo para la reorganización de los estudios, nombrar a Eduardo Chicharro director interino de la Escuela de Madrid, dándole la facultad de confirmar o designar con carácter interino y de acuerdo con la Junta de profesores,

a quienes se encargarían de las enseñanzas, nombrarle también juez encargado de la depuración del personal y, también de acuerdo con los profesores, preparar el inicio de la enseñanza hasta la realización del plan definitivo (16). Dado el escaso plazo previsto para su cometido, una vez transcurrido ése se nombraría, -siendo ya el nuevo Director General de Bellas Artes el Marqués de Lozoya-, una nueva comisión, muy reducida, constituida por Eduardo Chicharro como presidente, Manuel Martínez Chumillas y Andrés Crespi Jaume como vocales, que se encargaría de la reorganización de la E.S.P.E.G. de Madrid y la unificación de las enseñanzas de los centros indicados (17).

En septiembre de 1939 se procedió a reorganizar los estudios de la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de Valencia, atendiendo al trabajo efectuado por la comisión antes nombrada (18). Esta reorganización se concibió como provisional dejando la definitiva para un año después. Lo más importante fue la incorporación de la "Enseñanza General de Arte Sacro" ya que "sin duda alguna -se escribió- redundarán en beneficio de la mejor formación del alumnado". La disciplina se organizó en forma de una lección semanal teórico-práctica de asistencia obligatoria para todos los estudiantes. Se crearon además las asignaturas de "Restauración de Pintura" y de Escultura, pero ambas de carácter voluntario. La importancia concedida al arte religioso llevó a exigir que los profesores de Historia del ar-

te y de Teoría de las Bellas Artes introdujesen en sus asignaturas "cuanto pueda contribuir a formar en el alumnado un claro conocimiento de lo que es, debe ser, significa y pretende el Arte Sacro, clásico y moderno" Además se contempló la organización de cursillos especiales, dados por especialistas que tendrían carácter oficial (19). Los estudios que podrían seguirse en esa escuela eran los de Profesor de Dibujo y los especiales de Pintura, Escultura y Grabado. Para la obtención del título de Profesor y para completar los estudios de cualquiera de las secciones se debería cursar cuatro cursos. Los estudiantes de Pintura, escultura y grabado debían seguir cada año escolar un mínimo de una asignatura teórica y asistir a los "estudios-taller" dirigidos por un catedrático-maestro. Esos estudios eran el resultado de la transformación de las anteriores asignaturas prácticas. Este cambio se justificó para conseguir una mayor eficacia gracias a la "larga y libre convivencia artística entre Maestro y discípulo". Y para ello se limitó el número de discípulos a quince.

La matriculación en las Escuelas Superiores de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid y Valencia y de la Sección de esas enseñanzas en la Escuela de Artes y Oficios de Barcelona se abrió también en septiembre (20).

En la escuelas de Valencia y de Madrid se organizaron cursos intensivos para los estudiantes que habían estado

matriculados en el curso 1935-36. Y restringido para los que quisiesen incorporarse, mediante el examen de ingreso, ya que sólo pudieron hacerlo "aquellos que acrediten haber estado al servicio de las Armas Nacionales, o hayan sido perseguidos o ex-cautivos, así como los que no hubiesen sido aprobados en la convocatoria de septiembre de 1939" (21).

La duración de este curso se redujo aún más por orden aparecida en el BOE del uno de agosto de 1940. Los cursos se debieron más al deseo de conseguir alumnos para los diferentes cursos que a la necesidad de reponer las vacantes del profesorado, resultantes no sólo de la política de depuraciones y la represión de todo tipo ejercida sobre el cuerpo docente de enseñanza media.

Al año siguiente (1941) se concedieron ventajas a los combatientes de la División Azul (22).

La depuración del profesorado

Como en el resto de los sectores educativos -y en todos los dependientes del Estado- también en este de las enseñanzas artísticas hubo una depuración del profesorado y, por lo tanto, una renovación del mismo aunque en estas enseñanzas no fue de gran importancia, sobre todo si atendemos al número. Lo que es un claro contraste con las enseñanzas restantes (23).

Estas y otras medidas similares partieron no sólo del

Ministerio de Educación sino también desde las mismas Escuelas de Bellas Artes.

En el archivo del Ministerio de Educación del Archivo General de la Administración hemos podido leer los documentos que se conservan sobre la depuración en la Escuela de Madrid. Veámoslo.

Acabada la guerra a la citada escuela se presentaron todos los profesores que formaban su cuerpo docente, excepto Javier Colmena Solís, Aurelio Arteta Errasti y Cristobal Ruiz Pulido (24).

La E.S.P.E.G de Madrid celebró su primer claustro el 10 de abril de 1939, reuniendo al profesorado activo en el momento del levantamiento contra la República, y en él se trató junto a otros asuntos, de la forma más apropiada para hacer la depuración del profesorado. Eduardo Chicharro, director de la escuela, propuso que se nombrase una comisión investigadora formada por Manuel Benedito, Enrique Martínez Cubells y Antonio Fernández Curro, ya que fueron cesados por el gobierno republicano (25). Esta propuesta, ante la sugerencia de Benedito de que no sería correcto que ellos la constituyesen, pues serían juez y parte, fue desestimada pasandose la tarea al director y al secretario de la escuela (26).

Para la depuración del profesorado de este centro de enseñanza fue nombrado juez depurador, en agosto de 1939, el

pintor Marceliano Santamaría, quien renunció siendo entonces sustituido por Manuel Martínez Chumillas en septiembre del mismo año (27). El nuevo juez depurador propuso tras su nombramiento la incoacción de expediente y sanción, en caso de que procediese, de los siguientes profesores Juan Adsuara Ramos, Manuel Alvarez Laviada, Javier Colmena Solís, Aurelio Arteta y Cristóbal Ruiz (28). El director de la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid comunicó al Director General de Bellas Artes la propuesta de la Junta del Claustro de dicha escuela de anular los nombramientos de todos los profesores interinos hechos antes del 18 de julio de 1936, ya que según escribieron se debieron a móviles políticos -lo que no demostraron- y fueron nombrados solo para el plazo de un año, y la anulación expresa del nombramiento de Manuel Alvarez Laviada como profesor adjunto (29). La depuración de estos profesores que hemos mencionado fue en principio -en febrero de 1940- la limitación de sus haberes en un 50% (30). Antes, por orden de 9 de febrero de 1940 se reintegró en los cargos que tenían antes de la guerra a quince profesores y tres modelos (31). De ellos, Vázquez Díaz y Pellicer habían continuado impartiendo clase durante la contienda. (vidi supra).

En la Escuela de Valencia las depuraciones vinieron sobre todo de la mano del SEU y según Pérez Contel fueron hechas para conseguir ocupar las plazas que quedasen libres (32).

La contratación del profesorado

Además de la reorganización de los estudios se inició la contratación de profesorado y se convocaron oposiciones para cubrir las vancantes en las plantillas de las escuelas señaladas. El nombramiento se inició en la escuela de Valencia en noviembre de 1939 y afectó a 10 catedráticos interinos, a 7 auxiliares interinos y a 2 ayudantes, también interinos que fueron los que pusieron en funcionamiento la escuela hasta que fueron cubriéndose las diferentes plazas mediante concursos y oposiciones (33).

La primera convocatoria de oposiciones fue la de febrero de 1940. En ella, de forma totalmente discriminadora para los aspirantes, -pero en coherencia con el régimen- se consideró como un merito preferente más el "haber colaborado en favor del Alzamiento Nacional, o por lo menos, no haber desempeñado cargo de confianza en el Gobierno rojo" (34). Otros méritos igualmente preferentes fueron haber obtenido primera medalla en Exposiciones Nacionales de Bellas Artes o algún premio en Concursos Nacionales, haber hecho obras relacionadas con el objeto de la enseñanza a la que se aspiraba, que estuviesen en iglesias o edificios públicos y haber desempeñado funciones que acreditasen una labor pedagógica en esa enseñanza o en una similar.

El tribunal estaba formado por solo tres personas, profesores catedráticos de la escuela de Madrid, pero en caso

de no ser posible, podrían ser miembros del tribunal profesores auxiliares numerarios de la misma escuela o bien académicos de la R.A.B.A.S.F.

Con el decreto de 30 de julio de 1940 quedó establecido -hasta la reorganización de 1942- las formas de acceso, pero éstas las comentaremos más adelante.

Como resultado de ese decreto se produjo el **acoplamiento de las cátedras** existentes con las de nuevas creación que básicamente consistió en un cambio de denominación, salvo la incorporación de "Liturgia y Cultura cristiana". Al aplicarlo a la escuela de Madrid su Dirección informó a la Dirección General de Bellas Artes de que excepto tres cátedras las restantes se acoplaban perfectamente. Ese informe nos demuestra la personificación de las enseñanzas y por lo tanto el mantenimiento de la consideración de las enseñanzas basadas en el discipulaje (relación entre maestro -artista de reconocido prestigio- y discípulos) ya que las tres cátedras no acopladas no eran en virtud de los profesores encargados de las mismas (35).

El número de aspirantes a cátedras y auxiliaías fue siempre bajo, alrededor de las tres personas por convocatoria de plazas y en varias ocasiones entre los opositores se encontraban interinos. También fue frecuente el paso de una a otra escuela y, evidentemente, bastantes de los aspiran-

tes eran profesores en escuelas de Artes y Oficios.

La organización de las enseñanzas. Los decretos de julio de 1940 y de octubre de 1942.

Hemos dejado para el final el comentario de estos dos decretos, pues fueron la base sobre la que se asentó el futuro de las enseñanzas artísticas, en su nivel superior, durante muchos años y más en concreto, para el periodo que abarca nuestro estudio.

Por decreto de 30 de julio de 1940 se reorganizaron los estudios de todas las Escuelas Superiores de Bellas Artes a la vez que se creaban dos nuevas escuelas: la de San Jorge de Barcelona (36) y la de Santa Isabel de Hungría de Sevilla. La de Madrid, que añadía a su denominación la de Central iba a tener preeminencia ya que podría organizar cursos complementarios que se considerarían méritos para concursos y oposiciones y se hacían extensivos al resto de las Escuelas las funciones y atribuciones del Director y del Secretario en tanto se confeccionasen los reglamentos específicos.

La Escuela de Sevilla comenzó a funcionar bajo la dirección de un delegado procedente de la de Valencia. Fue éste José Hernández Díaz encargado de Historia del Arte en Valencia y que más tarde fue nombrado director de la de Sevilla.

Años después, en 1948, se creó una nueva escuela en Santa Cruz de Tenerife (37).

En la introducción del decreto se daban las siguientes razones de la reorganización:

«La abundancia de vocaciones artísticas en España, país en el cual son siempre frecuentes los temperamentos bien dotados para el arte, hace preciso que el Estado procure su constante encauzamiento por medio de Centros adecuados en los que los principiantes puedan adquirir los conocimientos técnicos necesarios para obtener el máximo rendimiento su genio creador. En las circunstancias presentes procede que estos Centros ofrezcan, además la eficacia de posibles aprovechamientos inmediatos de las intuiciones artísticas con vista a las realidades de la vida; por una parte, les compete la tarea de proporcionar un cuadro completo de disciplinas destinadas a preparar, con la máxima cultura artística posible, a los futuros Profesores de Dibujo de nuestros Centros docentes; por otra, deben sostener talleres en donde puedan aprender el oficio cuantos quieran consagrarse a las Artes de la Pintura, Escultura y Grabado.

De aquí la conveniencia de una reorganización de las Escuelas Superiores de Bellas Artes con el afán de superación propio del momento actual, que aspira, en general, tanto a perfeccionar lo ya experimentado, como a ordenar con mayor amplitud y con mayores rigores sistemáticos las materias todas de las actividades nacionales.» (38)

Este decreto que comentamos estableció una doble vía para el ingreso de quienes desearan seguir esta enseñanza: haber aprobado los cursos de Dibujo en alguna de las Escuelas de Artes y Oficios Artísticos o, bien, realizar un examen de ingreso, consistente en "Dibujo de Estatua". En ambos casos era necesario haber aprobado los tres primeros cursos del bachillerato o bien tener la declaración de su-

ficiencia en dichos cursos. Pero estos requisitos podían suplirse mediante un examen de ingreso de cultura general. El número de plazas de cada escuela se limitaba según su capacidad, que siempre fue bastante reducida.

Los estudios se establecieron en: a) enseñanzas preparatorias, -que debían tenerse aprobadas en su totalidad para pasar a los cursos siguientes, de las secciones b) o c)-; b) Sección de Pintura, c) Sección de Escultura, d) Enseñanzas complementarias para el Profesorado de Dibujo, e) Grabado y Restauración, f) Enseñanzas especiales establecidas a propuesta de cada Escuela. Los cursos resultantes se componían de enseñanzas prácticas, acompañadas de unas pocas asignaturas teóricas (39).

Tras contrastar esta reorganización con la primera que se hizo tras la guerra para la escuela de Valencia, vemos que las principales diferencias son la forma de ingreso, más amplia la de 1940; el establecimiento de un curso inicial, inexistente en la de 1939; la duración de los estudios: un mínimo de cuatro cursos en la de 1939, pudiendo ser de tres en la de 1940; y la más importante: la organización en estudios-taller en la orden de 1939 y en disciplinas en la de 1940.

Las enseñanzas especiales establecidas fueron en Sevilla la de Paisaje, Liturgia, Cultura Cristiana y Grabado Calco-gráfico (40).

El profesorado se dividía en Catedráticos numerarios,

Profesores auxiliares y numerarios y Ayudantes temporales. Para ser catedrático o auxiliar numerario era necesario hacer un concurso-oposición para el que se tenía en cuenta como méritos preferentes: a) Haber obtenido recompensas oficiales en Exposiciones y Concursos Nacionales y Extranjeros, o tener obras expuestas en Museos Nacionales o Extranjeros. b) Haber realizado labor pedagógica relacionada con la Cátedra objeto del concurso-oposición y c) Tener cursados todos los estudios de la Sección correspondiente en estos Centros de enseñanza. Desapareció el mérito por obras en edificios públicos o iglesias. El primer apartado nos parece -en una primera lectura- interesante como modo de elegir a los mejores artistas, pero este juicio debe ser corregido tras observar los métodos de adquisición de obras para los museos y los integrantes de los jurados de exposiciones y concursos. Recordemos que la forma más habitual de adquirir obras para los museos fue la entrega de las obras premiadas a cambio de la remuneración del premio obtenido.

Si atendemos especialmente a esto último podemos observar cómo hubo una ligazón bastante fuerte entre el profesorado de las distintas escuelas, premiados y jurados de esas Exposiciones Nacionales. De los 54 catedráticos numerarios de Escuelas de Bellas Artes existentes en 1945 (18 en Madrid, 12 en Barcelona, 11 en Valencia y 12 en Sevilla) si descontamos a 3 cuya asignatura era Historia del arte y a 2 de pedagogía del dibujo nos resulta que 4 eran académicos de San Fernando, 17 habían obtenido primeras medallas; 4,

segundas y 6, terceras. Así 27 sobre 52 habían obtenido recompensas en las Nacionales. Además 8 habían sido premiados en Concursos Nacionales (41).

El tribunal encargado de juzgar a los aspirantes estaba, como dijimos antes, compuesto por tres personas. Se añadía en este decreto que "la Presidencia recaerá en un Académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando" (42). También esta academia fue la encargada de informar en los casos de nombramiento directo del profesorado. En estos casos el nombramiento se reservaba a "artistas de reconocido prestigio", siendo necesario el informe favorable de esa academia y del claustro de la escuela para la que ser nombraba al nuevo profesor.

Los principales cambios introducidos por la reorganización de 1942 fueron los siguientes:

- a) supresión del acceso a las escuelas desde las Escuelas de Artes y Oficios Artísticos. Pues mientras que en 1939 tener aprobados los cursos de Dibujo en Artes y Oficios permitía eximirse del examen de estatua, ahora no se contemplaba.
- b) adelantamiento al curso preparatorio de "Liturgia y Cultura Cristiana" que antes estaba en los cursos de las secciones de Pintura y Escultura
- c) desaparición de la autonomía de las escuelas en la organización de las secciones de Grabado y Restauración

- d) ampliación en un año de los necesarios para conseguir el título de Profesorado de Dibujo.
- e) exigencia de tener aprobado el bachillerato para poder obtener el título de Profesor de Dibujo. Antes podía alcanzarse sin ser bachiller, ya que una vez ingresado en las escuelas -para lo cual bastaba con aprobar un examen de cultura general y la prueba de ingreso (BOE 11-VIII-40)-, podía obtenerse tras la superación de las asignaturas completas de la sección cursada.
- f) creación en las escuelas que lo quisiesen de "Talleres de Estudios" a cargo de artistas de notoria reputación a los que podrían asistir voluntariamente los estudiantes que hubiesen acabado sus estudios. Los de la escuela de Madrid tendrían más reconocimiento, pudiendo acudir a ellos estudiantes procedentes de todas las escuelas.
- g) Extensión de la posibilidad de ser presidente de tribunales de oposiciones a otras personas de otras instituciones además de la Academia de San Fernando: el C.S.I.C., el Consejo Nacional de Educación, las Reales Academias de Bellas Artes y la Española de la Lengua.
- h) Supresión como mérito preferente de haber recibido medallas en las Nacionales.
- i) ampliación de los informantes para el nombramiento de profesores extraordinarios. Serían, según los casos, las Reales Academias de la Lengua y la de Bellas Artes y el C.S.I.C. y siempre el Consejo Nacional de Educación

Como podemos ver la R.A.B.A.S.F. perdía poder, pero posiblemente se seguiría acudiendo a esa Academia a la hora de convocar tribunales, pues era la academia más poderosa y su integrantes los que poseían mayor influencia en el mundo cultural y educativo en los niveles oficiales.

Desde la aparición del decreto el mayor problema fue el de la obtención del título de Profesor de Dibujo. Así mientras que los estudiantes de Bellas Artes pedían poder obtenerlo sin necesidad de ser bachilleres (43); artistas, miembros de academias pedían la equiparación de sus cargos de Académicos-Artistas al de Profesor de Dibujo (44). La contradicción de que resultasen docentes personas carentes de la titulación académica a la que aspiraban los discentes a quienes esos enseñaban no fue tomada en cuenta. Pero todos los sectores implicados coincidieron en la exigencia de poseer el título para impartir clase en el bachillerato y en otras modalidades de estudios -como Artes y Oficios- y en las enseñanzas que se crearían más adelante. Las varias peticiones que encontramos de hacer real esa exigencia nos muestran que el intrusismo debía ser una práctica muy extendida (45). En la práctica los cursos de profesorado se hacían simultáneamente con el último curso de la sección en la que se estaba matriculado y no después de acabados los estudios de la sección.

El necesario acoplamiento de las dotaciones de los centros, resultante del decreto de 1942, que acarreaba una ampliación del profesorado, no fue del agrado de todos los artistas que ejercían la docencia, posiblemente por temor a una pérdida de sus influencias. Lo atestigua el escrito que Manuel Benedito, director de la de San Fernando envió al Ministro de Educación en 1944. En él dejaba claro que la escuela de Madrid debía continuar ocupando el lugar prioritario (46).

En 1943 se creó en Sevilla la Sección de Imaginería Religiosa (47) lo que daría contento a la petición que de un taller de imaginería había hecho esa escuela en 1-V-19343. (48) Trascurridos varios años, en 1949 el Ministerio de Educación crearía el título de "Maestros Imagineros de Honor del Taller de Imaginería Religiosa de St^a Isabel de Hungría" para personalidades relevantes de la escultura española, a propuesta del claustro de esa Escuela. Los primeros fueron Pérez Comendador, Capuz y Adsuara (49).

Notas

(1) La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando gestionaba y concedía las becas "Conde de Cartagena", para el extranjero; "Fundación Carmen del Río" para costear premios, pensiones y carreras a alumnos de las Escuelas oficiales de Pintura, Arquitectura y Música establecida en Madrid; la Fundación Piquer, para pensionados en el extranjero; el "Premio Molina Higuera Pascual", premio de fin de curso; el Premio Madrigal, similar al anterior; el "Premio Guadalquivir" y el "Premio de la Raza". La finalidad de las residencias de pintores de Granada y Sevilla era de complemento a las enseñanzas recibidas, especialmente respecto a las de "paisaje".

Desde la guerra civil se suprimieron las pruebas para seleccionar pensionados para la Academia de Roma, no volviendo a restablecerse hasta 1948. Los últimos pensionados habían sido los del año 1934.

(2) Decreto de 9 de marzo de 1940 disponiendo que la Sección de Artes Gráficas, aneja a la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Madrid, funciones con independencia de los mismos con el nombre de Escuela Nacional de Artes Gráficas. (B.O.E. 18-IV-1940).

(3) Vidi Pérez Contel, Artistas en Valencia 1936-1939, Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, 1986, p. 46

(4) Los datos los hemos obtenido de una relación de personal docente de la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, en 18 de julio de 1936, confeccionada tras la guerra. (AGA Educación, Leg. 29.720, caja 7510). En el archivo citado se guarda otra lista ("Relación de personal docente que presta sus servicios en la misma") del profesorado en la que se señala el cargo ocupado, la fecha y forma de ingreso. La lista está sin fechar pero debe referirse a poco después del 25 de julio de 1936, fecha en la que falleció uno de los catedráticos, ya que no ese no aparece, y seguramente se confeccionó una vez acabada la guerra. La lista incluye a los siguientes profesores: Juan Adsuara Ramos, Manuel Álvarez Laviada, Aurelio Arteta, Manuel Benedito, Manuel Bermejo Vices, José Capuz Mamano, Javier Colmena Solís, Andrés Crespi Jaume, Eduardo Chicharro Agüera, Francisco Esteve Botey, Antonio Fernández Curro, Ángel García, Rafael Lainez Alcalá, Julio López Blázquez, Enrique Martínez Cubells, Eduardo Martínez Chumillas, Manuel Menéndez Domínguez, Rafael Pellicer, Cristóbal Ruiz, Pedro Sánchez, Ramón Stolz Miciano, Daniel Vázquez Díaz,

Angel Vegue Goldoni, Julio Vicent Mengual y José Ramón Zaragoza. (Ibidem).

(5) M^a Dolores Jiménez Blanco Carrillo de Albornoz, Arte y Estado en la España del siglo XX, Madrid, Alianza, 1989, p. 44.

Vázquez Díaz era Catedrático numerario de Pintura Decorativa, habiendo ingresado en enero de 1933 por oposición de septiembre del año anterior. Rafael Pellicer era Auxiliar interino de José Ramón Zaragoza (catedrático interino de Pintura al aire libre), por Orden ministerial de 9-X-1930.

En la declaración jurada del artista ovetense, hecha atendiendo al decreto de 21 de enero de 1939, explicó que dio clase -unos cursillos- al ser reclamado para ello en septiembre de 1937, ya que meses antes -en marzo- había sido declarado "disponible gubernativo" a raíz de la depuración del personal de la escuela, pero fue readmitido. (Expediente de Vázquez Díaz en AGA Educación, caja 7.470)

(6) Según Alvarez Lopera en la primera expedición hecha el 24 de noviembre salieron los profesores de San Fernando Aurelio Arteta, Cristobal Ruiz y José Ramón Zaragoza. Otros artistas evacuados fueron José Moreno Villa, José Capuz, José Gutierrez Solana y Victorio Macho. También marcharon a Valencia el director del Museo de Arte Moderno, Juan de la Encina y el ex-director general de Bellas Artes, Ricardo Orueta. (Vidi José Alvarez Lopera, La política de bienes culturales del gobierno republicano durante la guerra civil española, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982, Vol. I., p 103-104 y nota 3 de la p. 103.)

(7) Vidi Pérez Contel, Artistas en Valencia, 1936-1939, p. 58-59.

(8) Los catedráticos eran Antonio Blanco Lon, Vicente Beltrán Grimal, Isidoro Garnelo Fillol, Francisco Paredes García y Pedro Ferrer Calatayud; los auxiliares numerarios eran Eugenio Carbonell Mir, Rafael Rubio Rosell, José Renau Montoro y Ricardo Verde Rubio; los tres auxiliares interinos resultado de la fusión con la Escuela de Madrid eran Joseí Jimeno García, Enrique Ginesta París y José Renau Berenguer. Los cinco interinos por la reorganización de 1934 fueron Rafael sanchis Yago, Eugenio Carbonell Mir, Benjamín Suria Borrás, Rosario García Gómez y Manuel Moreno Gimeno. («Situación del personal docente de esta Escuela en 18 de julio de 1936» (AGA Educación, Leg. 29.722, Caja 7.512). Véase la antología de documentos.

(9) Alvarez Lopera, op. cit. , p. 32.

(10) En el preámbulo de la Orden se escribió: «Las enseñanzas de la actual Exposición de Arte Sacro deben ser

inmediatamente recogidas en la enseñanza artística superior de España, y ninguna coyuntura mejor para empezar esta obra que la actual, en que alguna de las Escuelas Superiores de Pintura y Escultura se presenta desmantelada en su cuadro de Profesores y por consiguiente, en situación que permite sin esperar la reforma general que debe emprenderse en plazo próximo, iniciar la aplicación de las nuevas orientaciones que habrán de encarnar en la obra didáctica. (B.O.E. 26 de junio de 1939). Presentamos la orden completa en la antología de Legislación.

(11) Orden de 10 de junio de 1939 nombrando una Comisión encargada de la reorganización de las enseñanzas en la Escuela Superior de Pintura y Escultura de Valencia (B.O.E. 26-VI-1939). Ver antología de Legislación.

(12) Escrito firmado por I. Garnelo, E. Carbonell, J.M. Bayarri y P. Ferrer, fechado en Valencia el 1 de abril de 1939 y enviado al Ministro de Educación Nacional. Y oficio de José María Bayarri al Excmo, Sr. Director General de Bellas Artes, fechado en Manises, en 11 de abril de 1939. (AGA. Educación Leg.. 29.722, caja 7.512). José María Bayarri sería nombrado Director accidental de la escuela de Manises y profesor de Anatomía e Historia del Arte en San Carlos (en 7-XI-1939) pasando a ser catedrático por oposición, de Anatomía Artística en 27 de febrero de 1941. La forma en que este profesor consiguió su cátedra merece ser relatada, ya que fue bastante habitual y pudo hacerse extensible a otros profesores: fue el único concursante y el tribunal estuvo formado por personas muy cercanas al aspirante (los académicos de la de San Carlos Teodoro Llorente Falcó, Pedro Ferrer y Eugenio Carbonell como presidente y vocales propietarios. Vocales suplentes fueron los también académicos Francisco Mora y Julio Peris). (Datos obtenidos del expediente de este catedrático, en AGA Educación, Leg. 24.432, caja 7.462). Isidoro Garnelo fue nombrado director de esa escuela. Así su firma aparece en un oficio de fecha 22 de mayo de 1939 (AGA, Educ., Leg. 28.722, caja 7516), pero también encontramos la de Ferrer en otro oficio posterior, de 27 de julio del mismo año (AGA, Educ., Leg. 29.722, caja 7.512).

(13) Copia de la Orden ministerial fechada en 9 de noviembre de 1939 (AGA Educación, Leg. 29.700, caja 7.510).

(14) Vicente Beltran Grimal fue nombrado director de la Escuela de Valencia por acuerdo del claustro en mayo de 1932. Acabada la guerra fue acusado de diversos cargos y por ellos depurado con la separación definitiva del servicio en 23 de junio de 1941 y encarcelado durante quince meses en la cárcel modelo de Barcelona. En 1946 se revisó su depuración y se le rehabilitó para el ejercicio del cargo de catedrático, pero con inhabilitación para el ejercicio de cargos directivos y de confianza. Por Orden Ministe-

riasl de 9 de mayo de 1946 fue nombrado catedrático numerario de la asignatura de Dibujo del Natural en Movimiento para la Escuela de San Carlos, utilizando la dotación asignada a las enseñanzas de Cerámica Artística. (Datos de su expediente en AGA Educación Leg. 24.432, caja 7.462)

(15) B.O.E. de 31-VIII-1939 y AGA Educación, Leg. 29.721 Caja 7.511. Marceliano Santamaría cesó a petición propia, siendo sustituido por el arquitecto Francisco Iñiguez Almech, en 11 de octubre de 1939. (AGA Educación, Leg. 29.720, caja 7.510).

(16) AGA Educación, Leg. 29.721, caja 7511.

(17) Orden de 9 de noviembre de 1939. B.O.E. 24-XI-1939.

(18) Orden de 23 de septiembre de 1939. B.O.E. 3-X-1939. Con fecha 17 de julio de 1939 la Comisión envió al Jefe del Servicio Nacional de Bellas Artes la propuesta de reorganización que fue la que casi sin ninguna variación se adoptó. Entre los firmantes del oficio encontramos al Marques de Lozoya y a Alfnso Roig, siendo las dos firmas restantes ilegibles. (AGA Educación, Leg. 29.722).

(19)) Ver antología de Legislación.

(20) BOE 15-IX-1939. Siguiendo lo normal en aquellos momentos se exigió a los alumnos justificación de su adhesión al "Glorioso Movimiento Nacional".

(21) Para el cursillo de Madrid Véase el B.O.E. 8-II-1940. Con fecha 10 de octubre de 1939 la Delegación del S.E.U. de Bellas Artes hizo una propuesta para que se impartiese un curso intensivo dividido en dos cursillos (uno primero de octubre a febrero y el segundo de marzo a agosto) con objeto de recobrar la actividad perdida por la guerra (AGA Educación, Legajo 29.751, caja 7521) Los cursos intensivos de Valencia fueron de noviembre a marzo el primero y de mediados de ese mes a finales de julio el segundo.

(22) Orden de 31 de octubre de 1941.

(23) Para un primer conocimiento de la incidencia de las depuraciones en la docencia remitimos al estudio de Alicia Alted Vigil, Política del nuevo Estado sobre el patrimonio cultural y la educación durante la guerra civil española, Madrid, Ministerio de Cultura, 1984, p. 167 y ss). Las normas para la depuración del personal docente se dieron por orden de 22 de noviembre de 1939. En la consulta que hemos efectuado de las fichas de los expedientes resueltos de la depuración de profesores de Escuelas de Artes y Oficios de toda España, entre los años 1937 y 1941, con-

servadas en el A.G.A. (A.G.A. Educación. Legajo 43.155), hemos encontrado que el número de quienes fueron confirmados directamente en su cargos fue elevadísimo (alrededor de 550) con respecto al de los que fueron separados definitivamente de sus cargos (63) y de los que recibieron otros castigos, como suspensiones temporales de empleo y sueldo, inhabilitación para ejercer cargos directivos y de confianza, traslados, destituidos (sumados todos ellos dan la cifra de 55). Cinco personas a quienes la comisión de depuración propuso su separación definitiva fueron confirmados en su cargos.

(24) Javier Colmena Solis era profesor de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid y Profesor Auxiliar de Historia del Arte de la de San Fernando. Fue depurado, siendo separado de su cargo en la escuela de artes y oficios en 5 de octubre de 1939 (Ficha de resolución de depuración: Archivo: 5137. Resuelto: 6170, en AGA Educación, Leg. 43.155). Aurelio Arteta era catedrático interino de Dibujo del natural en reposo en San Fernando. Este artista tuvo un destacado papel en la organización de la propaganda y las artes plásticas en Valencia. Cristobal Ruiz también era catedrático interino, encargándose de la Cátedra de Procedimientos Pictóricos. Los tres participaron en el Pabellón Español de la Exposición Internacional de París de 1937 (Vidi «Artistas y obras», en el catálogo Pabellón Español. Exposición Internacional de París. 1937, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Ministerio de Cultura, 1977). Ruiz y Arteta se exiliaron. Desconocemos que sucedió con Javier Colmena. Este artista no figura en el estudio de José María Ballester dedicado al exilio de los artistas plásticos (Madrid, Taurus, 1976)

(25) En junio de 1937 se separó de sus cargos, perdiendo sus derechos, a Andrés Crespí Jaume, Enrique Martínez Cubells, Manuel Martínez Chumillas, Angel garcía Díaz, Eduardo Martínez Vázquez, Antonio Fernández Curro y Pedro Sánchez Fernández. En agosto se separó a Eduardo Chicharro. Jubilados forzosos fueron Manuel Menéndez Domínguez y Manuel Benedito Vives. Según escrito del Director (firmando por autorización Andrés Crespí) al Director General de Bellas Artes, en 18 de septiembre de 1939) (AGA Educación, Leg. 29.721, caja 7.511).

(26) «COPIA DEL ACTA DE LA SESION DE CLAUSTRO CELEBRADA EN LA ESCUELA SUPERIOR DE PINTURA, ESCULTURA Y GRABADO DE MADRID EL DIA 10 DE ABRIL DE 1939». Firmada por el Secretario: R. Stolz Viciano y con el conforme del director: Eduardo Chicharro. (AGA Educación, Leg. 29.721, Caja 7.511).

(27) Oficios de Ibañez Martin al Director General de Bellas Artes. (AGA Educación, Leg. 29.720, caja 7510).

(28) El escrito («Relación de los profesores de la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado, a quienes, vistos sus antecedentes, actuación y demás circunstancias concurrentes en cada caso, propongo para la incoacción de expediente para el estudio de la sanción que proceda» lleva la fecha de 20-X-1939) (AGA Educación, Leg.. 29.720, Caja 7.510). La propuesta de depuración de Juan Adsuara debió venir por la colaboración que este artista prestó para la recuperación de las obras de arte del Museo del Prado. Manuel Alvarez Laviada fue acusado por Antonio Fernández Curro, también profesor, de que «formó parte de una Junta que el Gobierno Rojo impuso en la Escuela de Pintura y que sususpendió a todos los profesores de la misma» (Ficha de acusación sin fecha, firmada por A. Fernández Curro conservada en el expediente de Laviada, en AGA Educación, Caja 7.462). El 13 de mayo de 1939 Fernández rectificó su acusación al tener «otros elementos de juicio que -son sus palabras- le hacen dudar de que el Sr. Alvarez Laviada haya tenido participación alguna en los hechos que cometió la Junta» (Ibidem). Curiosamente, acusador y acusado, aparecen juntos y cesados en sus cargos docentes, -al igual que Juan Adsuara- en virtud de los expedientes de depuración abiertos contra ellos en diciembre de 1940. (Oficio del Ministro de Educación al Director General de Bellas Artes en Madrid a 30 de diciembre de 1940. AGA Educación, Leg. 29.720, caja 7.510).

(29) Oficio, de 16 de diciembre de 1939, del Director Eduardo Chicharro al Director General de Bellas Artes. (AGA Educación, Leg. 29.721 Caja 7.511).

(30) Oficio de la Dirección General de Bellas Artes. Enseñanzas Artísticas al Ministro de Educación Nacional. (AGA Educación, Leg. 29.720, Caja 7.510).

(31) Los profesores fueron: Manuel Benedito Vives, Ramón Stolz Viciano, Antonio Fernández Curro, Daniel Vázquez Díaz, Rafael Lainez Alcalá, Eduardo Martínez Vázquez, Francisco Esteve Botey, Andrés Crespí Jaume, Julio López Vázquez, José Capuz, Rafael Pellicer Galeote, Julio Vicent, Ramón Zaragoza, Enrique Martínez Cubells y Angel García Díaz. Los modelos fueron Manuel Ceballos Escalera, Francisco Miguel Martín y Felix Fernández Vázquez. Algunos de los artistas señalados habían hecho o harían pronto retratos de Franco o de otras personalidades del nuevo régimen.

(32) Pérez Contel, Op. cit., p. 317. Este mismo nos informa de que los represaliados fueron además de Beltrán, director de la escuela, Ricardo Verde Rubio y Francisco Carreño Prieto. Vicente Beltran había sido nombrado director después del triunfo del Frente Popular, momento en que recibió el cargo de Secretario José Renau Berenguer, que durante la guerra fue el Director General de Bellas Artes. (Véase nota 14).

(33) Orden de 6 de noviembre de 1939 nombrando Catedráticos numerarios, Profesores Auxiliares interinos y Ayudantes interinos para la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de Valencia (B.O.E. 15-XI-1939). La plantilla resultante fue ésta: Catedráticos interinos: Anatomía: José María Ballarri Hurtado, Historia General del Arte en las Edades Antigua y Media: Felipe María Garín Ortiz de Taranco, Dibujo de Estatuas: Rafael Sanchis Yago, Estudio del Grabado Calcográfico: Ernesto Furió Navarro, Estudio del Grabado en Hueco: Enrique Giner Canet, Liturgia y Arte Sacro: Alfonso Roig Izquierdo, Docencias prácticas de Pintura (Cátedra estudio nº 1), José Segrelles Albert: Docencias prácticas de Pintura (Cátedra estudio nº 2): Salvador Tusset Tusset, Docencias prácticas de Escultura (Cátedra estudio nº 1): José Capuz Mamano, Docencias prácticas de Escultura (Cátedra estudio nº 2): Carmelo Vicent Suria. Profesores auxiliares interinos: Dibujo Científico: Enrique Bonet Minguet, Dibujo de Ropajes, de Estatuas y del Natural: Adolfo Ferrer Amblar, Estudios de los Métodos y Procedimientos de Enseñanza del Dibujo y de Arte en los Centros de Enseñanza Primaria y secundaria del extranjero: Rosario García Gómez, Estudios prácticos de Ormentación: Manuel Moreno Gimeno, Restauración de Escultura: Luis Roig Alós, Pintura: Juan García Cordellat y Benjamín Suria Borrás, Escultura: Luis Bolinches Company. Ayudantes interinos: de Dibujo: Joaquín Mompó Salvá, de Teoría e Historia del Arte: Claudio Miralles de Imperial y Gómez de Osorio.

En julio de 1939 los profesores catedráticos en activo en Valencia eran éstos: Vicente Beltran Grimal, Francisco Paredes García, Pedro Ferrer Calatayud, Rafael Sanchis Yago, José Jimeno García, Enrique Ginesta Persi, Ricardo Verde Rubio, José María Bayarri Hurtado, Eugenio Carbonell, Rafel Rubio, Jose Renau Montoro, Juan Rivelles Guilén y Luis Bolinches. («Hoja oficial del censo de funcionarios en activo a 31 de julio de 1939. Año de la Victoria a fines del estudio al Régimen obligatorio de subsidios familiares. Ministerio de Educación. Cuerpo de Catedráticos de la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de Valencia. Servicio docente», fechada en Valencia el 1º de agosto de 1939. Con la firma del habilitado y el Vº Bº del Director. AGA Educación, Leg. 29.722, caja 7.512).

(34) Orden de 21 de febrero de 1940 sobre nombramientos de Tribunales para concurso-oposición de Cátedras de Escuelas Superiores de Pintura, Escultura y Grabado. BOE 4-III-1940.

(35) «En contestación a su oficio en el que se pide a esta Dirección el acoplamiento de las Cátedras existentes a las creadas por el Decreto de 30 de julio de 1940, tengo el honor de remitir a V.I. el adjunto cuadro en el que se especifica dicho acoplamiento, teniendo en cuenta la afinidad

de las materias, así como la eficacia del profesorado que las tenga que desempeñar.

Asimismo esta Dirección tiene que informar a V.I. 1º que el catedrático de este Centro Don Juan Adsuara Ramos, sujeto a expediente de depuración, es titular de la cátedra de DIBUJO de ROPAJES, cuya asignatura no ha sido acoplada al nuevo plan de estudios, por ignorar esta dirección cuál será el resultado de su expediente 2º que Don Daniel Vázquez Díaz catedrático de titular de la asignatura PINTURA DECORATIVA no se acopla a las asignaturas creadas por el mencionado Decreto por considerar que esta asignatura debe continuar con la misma denominación o similar que se determine en el Reglamento interior de esta Escuela y 3º que la Cátedra de Pintura al aire libre desempeñada en la actualidad por el profesor interino Don Eduardo Martínez Vázquez, no se acopla al nuevo plan de estudios por considerar como la de Pintura Decorativa que debe continuar en la forma actual. / Madrid 10 -XII-1940 / Eduardo Chicharro / Ilmo, Sr. Director General de Bellas Artes»

(A.G.A. Educación, Leg. 29.720, caja 7.510). La distribución de las asignaturas puede verse en el apéndice documental.

(36) La Escuela de Barcelona surgió de la separación en dos de la Escuela de Artes y Oficios de esa ciudad, en la que existía una sección de Bellas Artes. (Vidi: Federico Marés, La enseñanza artística en Barcelona. Discurso leído por el Excmo Señor Don Federico Mares Deuoval en su solemne recepción pública celebrada el día 2 de junio de 1954 bajo la presidencia del Excmo. señor Don Joaquín Ruiz Jiménez, Ministro de Educación Nacional, Barcelona, Real Academia de Bellas Artes de San Jorge, 1954.).

(37) Orden de 5 de junio de 1948 sobre la reorganización de la nueva escuela de Santa Cruz de Tenerife.

(38) Decreto de 30-VII-1940 de reorganización de las Escuelas Superiores de Bellas Artes. BOE 11-VIII-1940.

(39) La relación completa de asignaturas y su distribución figura en los decretos que copiamos en la antología de Legislación.

(40) B.O.E. 3-XI-1941.

(41) «Escalafón de Catedráticos Numerarios de Escuelas de Bellas Artes. Situación en 1.º de septiembre de 1945, B.O.E. 1-VI-1946).

(42) Decreto de 30 de julio de 1940. Artículo decimoquinto. BOE 11-VIII-1940.

(43) La exigencia del bachillerato para ser Profesor de Dibujo fue motivo de quejas y protestas en varias ocasiones

por parte de los estudiantes de Bellas Artes. En marzo de 1947 Julio Moises, Director de la escuela de Madrid, elevó una petición al Director General de Bellas Artes para liberar a los estudiantes de esa obligación. (AGA Educación, Leg. 29.720, caja 7.510). En mayo de 1948 la Delegación del SEU en la Escuela de San Fernando y el Jefe Nacional del sindicato hicieron una solicitud formal de eximir a los estudiantes de Bellas Artes de esa exigencia. (AGA Educación, Leg. 29.720, caja 7.510). La única dispensa era para los artistas que habían recibido primeras medallas y consistía en la exención de las prácticas y no de las teóricas.

(44) La solicitud que hemos visto fue hecha por la Academia de Bellas Artes de San Sebastian de Palma de Mallorca, pero fue desestimada. (Oficio, de 24 de septiembre de 1946, del Director General de Bellas Artes al Jefe de la Sección de Enseñanzas Artísticas del Ministerio de Educación Nacional. (AGA Educación, Leg. 29.720, caja 7.510).

(45) El Director de la escuela de Valencia, en nombre del claustro de profesores y de los estudiantes pidió que el título de Profesor de Dibujo fuese necesario para impartir las disciplinas de Dibujo y de "Modelado y trabajos manuales" en la Enseñanza Media Profesional (Instituto Laborales) que en esos momentos se tramitaba. (Oficio del Director de San Carlos al Ministro de Educación Nacional. Valencia, 30 de junio de 1949. AGA Educación Leg. 29.722, caja 7.512).

(46) Uno de los motivos que adujo Manuel Benedito para la preeminencia de la Escuela de San Fernando fue que entre los profesores de ese centro se encontraban 17 que habían obtenido primeras medallas en Exposiciones Nacionales. En su escrito propuso que en Madrid se impartiesen 17 disciplinas, estando todas ellas provistas salvo dos; en Barcelona dos menos (Pintura Decorativa y Restauración de Cuadros), de las que cuatro se convocarían a oposición, estando cubiertas las restantes; para Valencia propuso 15 asignaturas (curiosamente no incluyó Dibujo del natural en reposo y en movimiento y procedimiento pictóricos, -asignaturas imprescindibles en esas enseñanzas-, pintura y dibujo decorativo), -seguramente la exclusión de las primeras sería un error-, todas, excepto tres, provistas, añadió la de Grabado en Hueco. Finalmente a la escuela de Sevilla la asignaba 14 disciplinas, de las que cuatro deberían convocarse oposiciones. (Oficio de Manuel Benedito al Ministro de Educación Nacional, de fecha 4 de marzo de 1944 (AGA Educación, Leg. 29.720, caja 7.510). Incluimos la carte en la antología de documentos.

(47) Decreto de 16-XII-1943.

(48) Oficio del Director de la Escuela de Santa Isabel de Hungría de Sevilla al Ministro de Educación Nacional, pidiendo medidas contra las ramplonas imágenes religiosas. (AGA Educación, Leg.. 29.751, caja 7.511.).

(49) Según oficio de 9 de diciembre de 1949. (AGA Educación, Leg.. 29.721, caja 7.511).

ABRIR CAPÍTULO II

